



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (47)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2014

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (47)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2014

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Т. В. Кара-Васильєва – заступник головного редактора
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	В. А. Овсїйчук
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	В. І. Рожок
А. П. Калениченко	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Л. П. Корній	Д. В. Степовик
Н. М. Корнієнко	В. М. Фоменко
О. В. Лагутенко	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (47) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 142 с.
ISSN 1728–6875

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

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

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

This publication is done for the use of researchers of the history, theory and an art criticism and also for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №9 від 21.08.2014 р.)



Меленко
1814 - 2014

◀ ***Т. Шевченко. Автопортрет (фрагмент). 1851.***
Папір, італійський олівець, білило

Зміст

Contents

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

On the Occasion of the 200th Anniversary
of Birthday of Taras Shevchenko

- Кузик Валентина. Іржавецькі мотиви в поезії Тараса Шевченка*
Kuzyk Valentyna. Motifs of Irzhavets in the Poetry of Taras Shevchenko. 7
- Фільц Богдана. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка
у творчості українських композиторів**
- Filts Bohdana. Peculiarities of Representation of the Taras Shevchenko Poetry
in the Works of Ukrainian Composers* 20

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Ржевська Майя. Українські композитори в системі координат
«великого перелому»*
- Rzhevaska Maiya. Ukrainian Composers in the Coordinate System of the Great Turn* 31
- Тримбач Сергій. Творчий світ митця крізь призму
ідентифікаційних чинників (за матеріалами
творчої спадщини Олександра Довженка)**
- Trymbach Serhiy. Creative World of an Artist in the Light of Identification Factors
(According to the Materials of Creative Heritage
of Oleksandr Dovzhenko)* 39

ІСТОРІЯ

History

- Терещенко Алла. «Зима» Левка Ревуцького – Олександра Олеся:
у колі становлення українського модернізму*
- Tereshchenko Alla. Winter by Levko Revutskyi – Oleksandr Oles: In the Circle
of Ukrainian Modernism Formation* 52
- Костюк Наталія. Архієпископ Белгородський і Курський Феоктист
(Мочульський): діяльність у сфері богослужбово-музичної
культури впродовж останньої третини XVIII –
перших десятиліть XIX століття**
- Kostiuk Nataliya. Archbishop of Belgorod and Kursk Feoktyst (Mochulskyi): Activities in the Field
of Liturgical and Musical Culture during the Last Third of the Eighteenth –
the First Decades of the Nineteenth Centuries* 58
- Томазова Наталія. Франц Марковський: до історії Польського театру
в Києві*
- Tomazova Nataliya. Frants Markovskiy: Towards the History of the Polish Theatre in Kyiv* 66
- Кульчинська Леся. «Особисте життя» в радянському кіно
1960–1980-х років**
- Kulchynska Lesya. Private Life in the Soviet Cinema of the 1960s–1980s.* 74

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Волошенюк Оксана. Українська ідентичність у дзеркалі українського кіно: замітки з V Одеського міжнародного кінофестивалю**
Volosheniuk Oksana. Ukrainian Identity in the Mirror of the Ukrainian Cinema: Notes from the Vth Odesa International Film Festival. 86
- Кушнірук Ольга. Концерт № 2 для скрипки з оркестром Олександра Яковчука: до проблеми еволюції жанру в українській музиці**
Kushniruk Olha. Violin Concerto № 2 by O. Yakovchuk: On the Problem of Genre Evolution in the Ukrainian Music 98
- Черков Георгій. Трансформації маски й образу в сучасній екранній культурі**
Cherkov Heorhiy. Mask and Image Transformation In Modern Screen Culture 103

АРХІВИ

Archives

- Росляк Роман. «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ...» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кінематографії союзному центру)**
Rosliak Roman. To Give the Order for the Cessation of Independent Existence of the VUFKU... (Materials and Documents on the History of Subjection of the Ukrainian Cinematography to the Union Center) 112
- Руда Тетяна. Невідомий лист Івана Паторжинського (з родинного архіву Рудих)**
Ruda Tetiana. An Unknown Letter of Ivan Patorzhynskyi (From the Family Archives of Rudyis) 127

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

From the Field Records

- Хай Михайло. Нові транскрипції інструментальної музики гуцулів**
Khai Mykhailo. New Transcriptions of Instrumental Music of the Hutsuls 128
- Атаманчук Володимир. Нотні транскрипції польових записів («Похоронна гра», «Ой тая коломийка», «Гуцульський народний танок «Півторак»»)**
Atamanchuk Volodymyr. Music Transcriptions of the Field Records (Funeral Game; Hey, That Kolomyyka; Hutsul Folk Dance Pivtorak) 129

НЕКРОЛОГ

Obituary

- Ростислав Ярославович Пилипчук (10.07.1936 – 22.08.2014)**
Rostyslav Yaroslavovych Pylypchuk (10.07.1936 – 22.08.2014). 135

ПРО АВТОРІВ

- Information about Authors.* 137

До 200-ліття Тараса Шевченка

On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Taras Shevchenko

УДК 82-14(092)Шев

ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Валентина Кузик

У статті йдеться про поїздку Тараса Шевченка у с. Іржавець (нині – Ічнянського р-ну Чернігівської обл.) у 1843 та 1859 роках, про феномен цього села як своєрідного соціолокусу, розташованого у відповідній геогенетичній зоні давньої Гетьманщини, де збереглися реліквії давньої доби – чудодійна ікона Іржавецької Богоматері та козацька церква Святої Трійці. Зазначено роль поезії Т. Шевченка у вокально-симфонічній і хорівій творчості композитора Левка Ревуцького та в мистецтвознавчому доробку вченого-фольклориста Дмитра Ревуцького. Висвітлено зв'язки родини Ревуцьких із поетом.

Ключові слова: Т. Шевченко, поезія, поема «Іржавець», соціолокус, геогенетична зона, чудотворна ікона, Л. Ревуцький, Д. Ревуцький, українське музичне мистецтво, кантата «Хустина», українська фольклористика, народна пісня, жанри народної пісні.

В статье рассказывается о поездке Тараса Шевченко в с. Иржавец (сегодня – Ичнянского р-на Черниговской обл.) в 1843 и 1859 годах, о феномене этого села как своеобразного социолокуса, расположенного в соответствующей геогенетической зоне бывшей Гетманщины, где сохранились реликвии прошлого – чудотворная икона Иржавецкой Богоматери и казацкая церковь Святой Троицы. Отмечена роль поэзии Т. Шевченко в вокально-симфоническом и хоровом творчестве композитора Льва Ревуцкого и в искусствоведческом наследии ученого-фольклориста Дмитрия Ревуцкого. Показаны связи семьи Ревуцких с поэтом.

Ключевые слова: Т. Шевченко, поэзия, поэма «Иржавец», социолокус, геогенетическая зона, чудотворная икона, Л. Ревуцкий, Д. Ревуцкий, украинское музыкальное искусство, кантата «Хустына», украинская фольклористика, народная песня, жанры народной песни.

The point of the article is devoted to the journey of Taras Shevchenko to Irzhavets village (now – Ichnyanskiy district, Chernihiv region) in 1843 and 1859, the phenomenon of this village as peculiar *sociolocus*, disposed in the appropriate *geogenetic area* of ancient Hetmanshchyna, where the relics of the ancient epoch have been preserved, like the miraculous icon of Irzhavets Mother of God and Cossack church of Holy Trinity. The role of Taras Shevchenko poetry in vocal, symphonic and choral works of the composer Levko Revutskyi and study of art creation of scientist and specialist in folklore Dmytro Revutskyi are mentioned. Connections of Revutskyi family with the poet are cleared up.

Keywords: T. Shevchenko, poetry, *Irzhavets* poem, sociolocus, geogenetic area, miraculous icon, L. Revutskyi, D. Revutskyi, Ukrainian musical art, *Shawl* cantata, Ukrainian study of folklore, folk song, genres of folk song.

Поема «Іржавець» Т. Шевченка [14, с. 37–40] з ряду причин посідає особнє місце в доробку Кобзаря. По-перше, її написання відстоїть від почутої інформації – основи змісту – на два з половиною роки: кінець травня 1843 – осінь 1847 року; по-друге, цю поему було надруковано вперше в Лейпцизькому виданні, згодом – у п'ятитомнику 1984 року в Києві, бо як і царська, так і радянська цензури «не рекомендували» публікацію ¹; по-третє – жоден з акторів-читців, окрім незабутнього Павла Громовенка ², і донині не наважується взяти поему до свого репертуару – аж занадто

гостро звучить тема поневолення України. Принагідно відзначити, що цю поему «обходять» своєю увагою митці з інших царин – музики, живопису, кінематографу, які загалом уважні до творів поета й широко використовують майже кожен рядок, писаний рукою генія.

При всій розробленості тематики шевченкіани в самих різних аспектах сьогодні «білими плямами» виглядають мотиви, пов'язані з появою «Іржавця». Літопис життя поета, детально пророблений мовознавцем Петром Журом [3, с. 86–87, 379], не подає жодних відомостей про перебування

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Панорама с. Іржавець. 1906. Світлина Л. Ревуцького

Т. Шевченка в с. Іржавець тоді Прилуцького повіту Полтавської губернії³ весною 1843 та влітку 1859 року, про що свідчать не тільки місцеві краєзнавці, але й енциклопедичний довідник «Чернігівщина» [11]⁴. У зв'язку з тим, природно, виникає ряд питань: чи бував поет у цьому селі, коли та хто саме розповів йому дивовижну історію Іржавецької чудотворної ікони Богоматері? Висвітлити цю лауну допомагають перекази та записи з історії села, фамільні архіви Стороженків [10] і Ревуцьких [4], дослідження з галузі історичної генеалогії та краєзнавства.

Достеменно відомо, що поет двічі приїздив до Качанівки – маєтку Тарновських. Уперше – наприкінці травня 1843 року, тобто – до заслання, вдруге – у серпні 1859 року – уже після заслання, за 2 роки до смерті. Свідченням останнього перебування Тараса Григоровича в Качанівці стали висаджений ним молодий дубок у парку та запис у спеціальнім «Альбомі автографів» [4], де залишили свої розписи М. Глинка (1838), М. Маркевич, М. Забіла, М. Максимович, М. Ге, І. Репін, М. Милорадович та багато інших (загалом 608). Перед датою 21 серп-

ня 1859 року написано рядки до господині маєтку Людмили Володимирівни Тарновської – «найлюбішій підкумасі» [4, с. 140]:

І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла.

Т. Шевченко

А от за 1843 рік немає ніякого запису – ні Т. Шевченка, ні Є. Гребінки, з яким поет здійснив поїздку до Качанівки. Чому так сталося? Адже на той час Тарас Григорович уже був знаним як поет, який привернув увагу культурної української (і не тільки) громади. Видав малого «Кобзаря» (1840 р., перші 8 поезій), трагічну поему «Гайдамаки» (1841), драму «Назар Стодоля» (початок 1843 р.). Не віриться, що відсутність автографу Т. Шевченка в альбомі за 1843 рік була викликана якоюсь великопанською зневагою господаря-магната до поета – вчорашнього кріпака. Повинні були бути якісь інші причини, що пояснюють відсутність фіксації точної дати перебування поета в маєтку. Зібравши до купи відомі факти й логічно їх пов'язавши з тогочасною ситуацією, переконана – тому завинили політичні мотиви.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Річ у тім, що за давньою традицією 24 травня (6 червня за н. ст.) було храмовим святом у с. Іржавці, що знаходилося за пару кілометрів від Качанівки. Саме свято уряджено на честь ікони Іржавецької Богоматері та на згадку про день її чудоявлення в 1716 році⁵. Ця подія знаменувалася паломництвом прихожан не тільки з ближніх околиць, але й з усієї України. Молодий священик М. Ревуцький (майбутній батько Дмитра та Левка) писав: «Ще за тиждень до цього дня можна було бачити натовпи богомольців, що йшли з усіх сторін, а в саме свято їх буває так багато, що порівняно невеликий храм Ржавський не вміщує в себе й десятої частини їх» [9, с. 190]. Вклонитися іконі – символу духу нескореного українства – збиралися й нащадки відомих родів козацької старшини, маєтки яких були розкидані по Прилуччині та Ічнянщині.

Серед паломників 1843 року був і Стороженко Андрій Якович (1790–1858) – один з найбільш визначних представників роду в ХІХ ст., герой війни 1812 року, учасник боїв за визволення Болгарії, таємний радник, сенатор Царства Польського, головний директор внутрішніх та духовних справ і голова Слідчої комісії у Польщі, віце-губернатор Варшави, нагороджений масою орденів різних країн. До того ж, визнаний колекціонер живопису, історичних манускриптів і українських старожитностей (зберіг для історії знаменитий «Реєстр війська запорозького 1649 року», що повністю був опублікований лише в незалежній Україні в 1995 р.). Він був вправним музиком – грав на віолончелі й кохався у народній пісні, створив оперетку з козацького життя «Запорозька січ» (на жаль, рукопис згорів під час пожежі в його маєтку). Свої дописи до історичних альманахів Андрій Якович підписував псевдонімом «Царинний». Приїхавши до Іржавця «на храм», як говорять в народі, він міг зупинитися у кількох родичів – поміщиків Павла чи Іллі Стороженків, у Якова чи Дмитра Каневських, які ще в Польщі служили під його началом і яким 1838 року відпродав свої іржавецькі ґрунти (заміж за останнього 1841 р. вийшла Ганна Павлівна Стороженко – бабуся братів Ревуцьких). А міг і в самій Качанівці. Адже Тарновські завжди

славилися гостинністю, до того ж мати Андрія Яковича Дарія Петрівна теж була з дому Тарновських (доводилася кузиною Григорію Степановичу Тарновському, який з 1824 р. перейняв у власність маєток).

А. Стороженко був свідомим того, що є генеалогічним продовжувачем древа Богдана Хмельницького. Це обумовлювало його глибоку відданість національній ідеї, вивченню історії України не тільки за переказами, але й за документами. Як видно з послужного списку, він міг вільно користуватися джерелами інформації, недоступними для багатьох навіть сановитих людей. І хоча храмове свято в Іржавці відбувалося 24 травня, а до Качанівки Т. Шевченко дістався тільки 27 травня, відгомін урочистих церковних подій ще тривав, і саме Андрій Якович ознайомив Тараса Григоровича з вражаючою історією іржавецької ікони, бо як очільник роду, предки якого навпростець були пов'язані з нею, знав те з перших уст⁶. Він повідав перекази, як «плакала» Матір Божа, віщучи поразку в битві, «плакала» і перед Полтавською баталією, коли запорожці на чолі з Костем Гордієнком стали на боці Івана Мазепи. Як розділила гірку долю козаків [15, с. 38]:

Як мандрували день і ніч,
Як покидали запорожці
Великий Луг і матір Січ,
Взяли з собою Матір Божу,

А більш нічого не взяли,
І в Крим до хана понесли
На нове горе-Запорожжя.

Однак недовгими були поневіряння святого образу. У 1716 році разом з невеликим загоном козаків він повернувся на рідну землю [15, с. 39–40]:

Вернулися запорожці,
Принесли з собою
В Гетьманщину той чудовний
Образ Пресвятої.

Поставили в Іржавиці
В мурованім храмі.
Отам вона й досі плаче
Та за козаками.

Поет звернув увагу на те, що майже в кожній хаті – панській чи селянській –

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

є бодай невеликий список із чудотворного образу, хоча, можливо, і не на видному місці (щоб не дратувати прискіпливе око поліційних наглядачів) ⁷. Очевидно, саме з таких політичних міркувань фіксувати в книзі автографів одночасне перебування в Качанівці людей досить полярних за соціальним положенням, проте заангажованих національною ідеєю, було ризикованим не тільки для них самих, але й для господаря (ще не забулося придушення виступу декабристів 1825 року, польсько-українського повстання 1830 року, коли постраждала значна частина української та польської еліти). Проте на аркуші 28-му свого подорожного альбому, що стосується приблизно другої декади червня, Тарас Григорович згори занотував: «1716 року, Стороженки, а.[таман?] Г. [ригорій], сотник Іченський», а далі «отець Иван Смирницький» ⁸ [2, с. 28]. Запис, без сумніву, стосується історії ікони – дата її появи в селі, прізвище пред-

ставника козацької старшини, який нею опікувався, ім'я священика, який в ті часи служив у храмі (він же порадив поету, де зупинитися в Ічні). Дані щодо ікони існували тільки в церковній книзі Свято-Троїцького храму с. Іржавець. Їх треба було спеціально переписати (щоб не забулося) ⁹.

Є ще окремий аспект теми: яким побачив Тарас Григорович село Іржавець, або як його ще тоді називали Ржавець? (Мимоволі на думку прийшли слова одного сучасного музикознавця про те, що «російський» композитор Д. Бортнянський народився в «малоросійському» Богом забутому містечку, яке так і називалося – Глухів.) Іржавець же знаходився значно далі на південь від тракту, що йшов через Глухів. Він був у заповідній місцевині овіяної славою Гетьманщини, його охороняли магічними знаками прадавніх кургани Осичиха й Деречиха, що випромінювали благодатну енергію пращурів сивої давнини, примножену в XVIII–XIX ст.



с. Іржавець. Дорога до Свято-Троїцького храму. 1909. Світлина Л. Ревуцького

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

духовною силою чудотворного образу Іржавецької Божої Матері. Село розташувалося на узвишшю (196 м вище рівня моря), від якого свої витoki беруть невеличкі річки (Ржавка, Смош (Мокша), Удай, Лисогірка). Центральним пунктом, навколо якого групувалися оселі, був міцний кам'яний храм Святий Трійці, побудований у 1716–1723 роках зусиллями поміщиків с. Ржавець – сотника Іваницького Івана Стороженка й сотника Ічненського Григорія Андрійовича Стороженка за сприяння Прилуцького полковника Івана Ґалаґана та богомольців. 1794 року добродійними зусиллями маршала Чернігівського ¹⁰ Михайла Стороженка було зведено красиву триярусну дзвіницю (33 сажени й 1 аршин, тобто майже 70 м) та встановлено дзвони (8 дзвонів різних розмірів). Найбільший мав вагу майже 3 тонни (за одним записом 2740 кг і 200 г, за іншим – 2806 кг), тому довести його до села за сотні кілометрів було непросто. До речі, з тієї дзвіниці було добре видно не тільки Качанівку й Іваницю, але й Ічню. А благовіст великого дзвону в гарну погоду чути було аж у Прилуках (майже за 30 км). Той самий М. Стороженко зробив оздоблений кіот для чудотворного образу, подарував храму коштовну святодарницю з визолоченого срібла. Ця добродійність пояснюється не тільки глибокою вірою та патріотичними почуттями дарителя, але й тим, що його дружиною була Феодосія Семенівна Полуботок – онука гетьмана, яка мала значні родинні статки (не все золото Полуботка дісталось Лондона!). У церкві був гарний хор, для якого виховували співаків з дітей простих селян (починаючи з 7–8 років вчили їх нотній грамоті, сольфеджуванню). А репертуар того хору налічував понад 170 творів, куди входили церковні композиції М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, менш знаних вітчизняних авторів та навіть В. А. Моцарта й Б. Галуппі ¹¹.

Тож камінний храм із дзвіницею став окрасою села ¹². Навколо нього на солідній відстані одна від одної знаходилися садиби-маєтки з фруктовими садами й присадибними парками, обов'язковими білими альтанками-ротондами на пагорбках, алея-

ми, обсадженими спеціально привезеними рідкісними породами декоративних кущів та дерев, доглянутими криницями. Поруч сусідували більш убогі хати й городи селянської бідноти. Наприкінці травня все буяло в соковитій зелені та пишно квітнуло. Було в селі й дві кузні: менша – біля церкви – обслуговувала дрібні людські потреби. Двічі на рік проводили ярмарки – навесні Ржавсько-Богородичну й восени Іоанно Богословську, – на які з'їжджалися мешканці навколишніх містечок і сіл (за кріпаччини вели торги й кріпаками). До храму вела мощена бруківка – вельми цінна й рідкісна річ у ті часи (її фрагменти добре збереглися й донині). Обабіч дороги стояли ятки, де з весни до пізньої осені продавався нехитрий крам для паломників. За селом знаходився спільний льодник, там упродовж літа на притрушених соломою брилах криги зберігалися харчі. Неподалік від нього стояла вишка-сторожа з драбиною, яку називали «царина»; на неї залазили, щоб спостерігати, де пасеться худоба, чи не їде хто до села, а чи не горить якесь обійстя... У садибах, що відрізнялися від простої одноповерхової хати значно вищою стелею, більшою кількістю кімнат (5–7) та просторим дерев'яним ґанком, жили знані родини, здебільшого – нащадки шляхетської козацької старшини Ічнянської сотні, яку довгі роки очолювали представники роду Стороженків.

Найдавніша писемна згадка про Іржавець як уже обжите село належить до XVII ст. і пов'язана з іменем Івана Стороженка, який 1690 року разом із дружиною Марією Богданівною – донькою гетьмана Богдана Хмельницького – оселився там, започаткувавши династію сотників та полковників Стороженків. Архівні документи свідчать, що в добу Гетьманщини від 1648 до 1764 року село входило до складу Прилуцького полку. За реєстрами 1770 року село було приписане до Ічнянської сотні Чернігівської губернії, 1799 року переведено до Прилуцького повіту Полтавської губернії. За сповідальними відомостями 1840 року (тобто за 3 роки до приїзду Т. Шевченка) у селі мешкало 1050 чоловіків і 1040 жінок. Якщо враховувати й малих дітей – то аж ніяк не менше трьох тисяч.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Уже в ті часи Іржавець набув значення локального етно-соціального й культурно-сакрального осередку, своєрідного *соціолокусу*, пов'язаного з історією України. Таке непересічне явище не могло не полишити слід в душі Т. Шевченка. У годину сумних роздумів над долею України й власною в Оренбурзькому засланні восени 1847 року йому знову згадався переказ про Іржавецьку Божу Матір, яка плаче за своїми дітьми-козаками, і все те виплеснулося гнівними й розпачливими рядками поеми «Іржавець» [15, с. 39]:

Розказали кобзарі нам
Про війни і чвари,
Про тяжкеє лихоліття...
Про лютії кари,
Що ляхи нам завдавали –
Про все розказали.
Що ж діялось по шведчині!
То й вони злякались!
Оніміли з переляку,
Сліпі небораки.
Отак тії воєводи,
Петрові собаки,
Рвали, гризли...

Зрозуміло, такі слова на адресу Петра І не могли бути дозволеними російською цензурою. Однак вони засвідчили дійсну історію, імпульсом для відтворення якої став переказ про чудотворну ікону, тобто про «*феномен Іржавця*», своєрідного села – *соціолокуса*.

У чому ж криється таїна «*феномену Іржавця*»? На поверхні – *чотири* вагомих фактори. *Перший* – це сакральний центр, де понад два століття (216 років) зберігалася Чудотворна ікона Богоматері, яка отримала назву Іржавецька, і з цією назвою назавжди увійшла до історії України та світу. Вона набула значення символу нескореного духу українства, сакральної хоругви українського козацтва. *Другий* – Іржавець зберіг генетичних нащадків Богдана Хмельницького по лінії однієї з його молодших доньок – Марії Богданівни. З-поміж них – представники роду Стороженків: Андрій Якович «Царинний», Олекса Петрович – відомий письменник, Микола Ілліч – видатний вчений-філолог. *Третій* – назва села



Чудотворна ікона Іржавецької Богоматері.
1920. Світлина С. Маслова

нерозривно пов'язана з іменем великого Кобзаря й пророка нації Тараса Григоровича Шевченка та його творчістю, зокрема поемою «Іржавець». І *четвертий* – Іржавець є місцем народження двох титанів доби українського Відродження ХХ ст. братів Ревуцьких – композитора Льва Миколайовича (1889–1977) та вченого-музиколога Дмитра Миколайовича (1881–1941)¹³, – які теж стали продовжувачами генеалогії Хмельницького (через Стороженків) у ХХ ст.

Незбагненою волею Провидіння всі ті фактори у момент перебування Т. Шевченка в Іржавці переплелися у своєрідному віртуальному плетиві «навколо чудотворної ікони», що своїм промінням висвітлила притаєні події минулого та пророкувала майбутню долю нащадкам тих, хто найбільш опікувався святим образом та храмом.

До грона тих, кого благословляв Образ Пречистої, без сумніву, належала й роди-

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

на Ревуцьких. Точно відомо, що п'ять поколінь роду, починаючи чи не з найперших років богослужіння (з 1723 р.) у новозбудованому Свято-Троїцькому храмі, – Андрій, Григорій, Роман, Гаврило й останній Микола Ревуцькі – були там священиками, вважайте, лицарями-охоронцями козацької святині, тільки в священицькому вбранні. За сімейними переказами вони принципово відмовились читати «анафему» Іванові Мазепі (тут є над чим замислитися!). В Іржавецькій церкві хрестили Дмитра та Левка Ревуцьких, там вінчався Левко Миколайович із Софією Андріївною та хрестив свого сина Євгена. У записках Іржавецької сільської громади 1890–1900-х років читаємо, що благоустрій, порядок та чистота дороги до храму чудотворної ікони «на попеченні» родини Ревуцьких!

За велінням долі, коли наприкінці травня чи на початку червня 1843 року до Іржавця завітав Т. Шевченко, службу правив тогочасний священик храму Св. Троїці Гаврило Романович Ревуцький (тоді в храмі було тільки два священики – вищезгаданий о. Гаврило та о. Іван Смирницький).

Цілком імовірно, поет і о. Гаврило могли познайомитися, поговорити про ікону, подивитися записи в церковній книзі. Знаково, що навесні того року в сім'ї Г. Ревуцького народився син Микола, який згодом теж став священиком Іржавецького храму. Уже в 1890-х роках у його подружжі з Олександрєю Дмитрівною Каневською (по матері – з дому Стороженків) народилися два сини – Дмитро та Левко. Для всіх представників і шляхетського роду Стороженків – засновників Іржавця, і священицького роду Ревуцьких, які принаймні з 1720 року мешкали в селі, а 1880 року об'єдналися родинно, поезія Т. Шевченка стала визначальним етично-моральним та патріотичним стрижнем життя.

Вагому роль у цьому мало не тільки епізодичне знайомство о. Гаврила Ревуцького з поетом, а й більш тривале знайомство його старшого сина Олександра Гавриловича з Тарасом Григоровичем. Річ у тім, що Олександр Ревуцький (1841–1879) мав гарний голос, тому десятирічним хлопчиком його забрали до Санкт-Петербурга: спочатку до Придворної співочої капели, а



Сторінка з альбому для малювання Т. Шевченка [2]

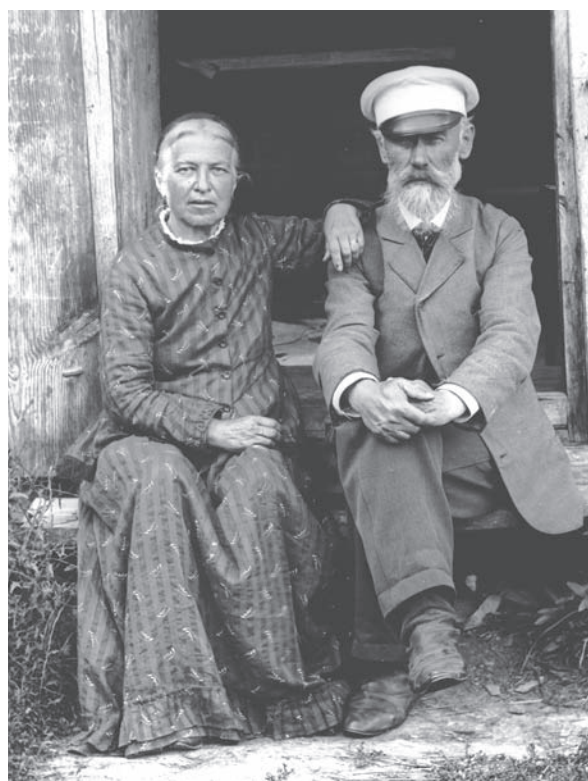
ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

від 1866 року він співав у хорі Італійської опери. Там зацікавився з Т. Шевченком, з його голосу перейняв слова й мелодію пісні «Ой, сидить пугач в степу на могилі». Коли було перепоховання поета, Олександр з хором українців супроводжував¹⁴ сумний повіз з труною до останніх застав Санкт-Петербурга [9, с. 30]. А на першому зібранні української громади Петербурга, присвяченому пам'яті Кобзаря (27 квітня 1861 р.), Олександр навіть співав дві пісні, які любив слухати поет – «Ой, не шуми луже» та «Ой, ходив чумак молоденький сім рік по Дону».

«Кобзар» Т. Шевченка, як і книжки М. Голя та О. Стороженка (дядька Олександри Дмитрівни) були в родині Ревуцьких настільними. Тож не дивина, що й сини Миколи Ревуцького змалку зростали у великій пошані до Тарасового слова, яке потім, з часом, переросло в щире захоплення Шевченківською поезією, що вилилося в бажання присвятити їй і свою власну творчість: науково-фольклористичну, як у Дмитра, та композиторську, як у Левка.

Символічно, що в 1908 році – час, коли Л. Ревуцький займався у М. Лисенка – одним з перших завдань з гармонії було опрацювання народної пісні на слова Т. Шевченка «Думи мої» (є припущення, що й мелодія теж створена поетом). Уже в тій першій вправі відчутні паростки майбутнього авторського стилю композитора. Із часом Левко Миколайович написав два монументальні опуси на поезії Т. Шевченка – кантату «Хустина» (1922) та хор «На ріках, круг Вавилона» («Псалми Давидові. СXXXVI», 1923).

В образності кантати «Хустина» майже зорозово простежується зміна різних картин чумацької долі – прощання з коханою, довга дорога валки, хвороба й смерть молодого чумака, горе та розпач дівчини-сиротини. Л. Ревуцький свідомо відібрав національно вияскравлений музичний матеріал, як сам зазначав – «поширену українізацію» мелодичного тематизму, базуючись на творчих засадах свого першого вчителя М. Лисенка. Громадськість одразу визнала кантату етапним твором для розвитку національного мистецтва, який яскраво позначив тенденцію продовження Лисенко-



Старосвітські господарі із с. Іржавець Олександра Дмитрівна та Микола Гаврилович Ревуцькі. 1905. Світлина Л. Ревуцького

вих традицій в українській музиці, що простежується й донині (зокрема в кантаті «Гамалія» М. Скорика за Т. Шевченком).

Уперше «Хустина» прозвучала у виконанні аматорського хору з м. Прилук під проводом О. Фарби. За роялем був автор (зі сцени його оголосили «наш рояліст Левко Ревуцький») – він на той час очолював Прилуцький осередок Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. За рік по тому відбулася й прем'єра хору «На ріках, круг Вавилона», який був замислений автором з розмахом на велике симфонічно-хорове полотно, на зразок монументальних частин Генделевських ораторій. Багато хто з хористів та й сам диригент О. Фарба в сумнозвісних 1930-х роках зазнали репресій, загинули у таборах ГУЛАГу, а їхні імена було вилучено радянськими цензорами з історичного контексту. Однак уже в повоєнні часи – 1944 року – Л. Ревуцький зробив оркестрову версію кантати, і від того часу вона увійшла до репертуару всіх провідних капел України, студентських та аматорських хорів, зазвучала в радіоефірі та

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Дмитро Миколайович Ревуцький –
учений-етнограф, музикознавець,
засновник лисенкознавства, педагог,
культурно-громадський діяч

по телебаченню. З масштабним хором «На
ріках, круг Вавилоня» справа була склад-
ніша: його виконали хор та оркестр Націо-
нальної радіокомпанії України лише напри-
кінці 1990-х років (інструментовку здійснив
сучасний видатний майстер оркестру, ком-
позитор Левко Миколайович Колодуб).

Як не дивно, Левко Миколайович не пи-
сав солоспівів на Шевченкові поезії. Чи то
зі скромності він не наважувався змагати-
ся в цьому зі своїм вчителем М. Лисенком,
який створив своїми солоспівами на вірші
«Кобзаря» величний духовний пам'ятник
поетові, чи то з намагання віднайти влас-
не композиційно-стильове вирішення, від-
повідне новій добі модерну початку ХХ ст.
В усякому разі такі пошуки помітно в дра-
матичних хорах із супроводом: «Гімн чер-
нечий» (1924), вочевидь написаному для
Прилуцької капели, та «Ой чого ти почор-
ніло» (1927), який взяла до репертуару
Республіканська капела «Думка». У їхній

музиці відчутно новаторське звуковеден-
ня, сміливі гармонії загостреного звучання.
Твір «Ой одна я одна» для мецо-сопрано
соло та хору із супроводом (1938) більш
наближено до традиційного вирішення, що
можливо пояснити тисненням на художнє
мислення митця догмами ідеології соцреа-
лізму, які «обрізали крила» не тільки мо-
лодим авторам, але й маститим метрам.
Прикметний факт: 1942 року, коли компо-
зитор переживав тяжку пору свого жит-
тя – був у Ташкенті в евакуації, дізнався
про жахливе вбивство в окупованому Києві
свого старшого брата Дмитра та про тяжке,
майже смертельне поранення сина Євгена
при обороні Москви, – Л. Ревуцький зробив
обробку для хору «Заповіту» Т. Шевченка
на широко знану мелодію Г. Гладкого. Мож-
ливо то, як і обробка солоспіву «Чуєш, бра-
те мій», – своєрідний Реквієм по любому
брату та по тисячам тих, чиє життя згасло в
роки кривавого лихоліття?..

В архіві композитора зберігається ма-
шинопис статті «Шевченко і музика», у якій
митець тонко позначив ті риси творчого об-
дарування поета, які було найбільш йому
суголосні: «Шевченко – музикант по приро-
ді. Крім того, що він, за свідченням сучас-
ників, був надзвичайно талановитим ви-
конавцем-співачом, що він був, очевидно,
першим автором музики до своїх творів,
крім цього всього, його літературній твор-
чості властива органічна музикальність.
Співучість його мови, спільність драматур-
гії його поезії з принципами музичної дра-
матургії була причиною появи сотень тво-
рів музичних на шевченківські тексти від
пісні до опери, кантати, симфонії.

Шевченко виріс, змужнів і сформувався
під великим впливом української пісні. Рит-
міка українських пісенних і танцювальних
жанрів лежить в основі поетичної ритміки.
Разом з ритмікою від народної пісні вли-
лась у Шевченкову поезію закладена в них
динамічність, емоційність та епічність. По
«Кобзареві» можна вивчати ритміку україн-
ської пісні в її досконалому художньому
втіленні.

Це було можливим тому, що Шевченко
знав дуже багато сучасних йому і давніх
пісень, записував на Україні невідомі для

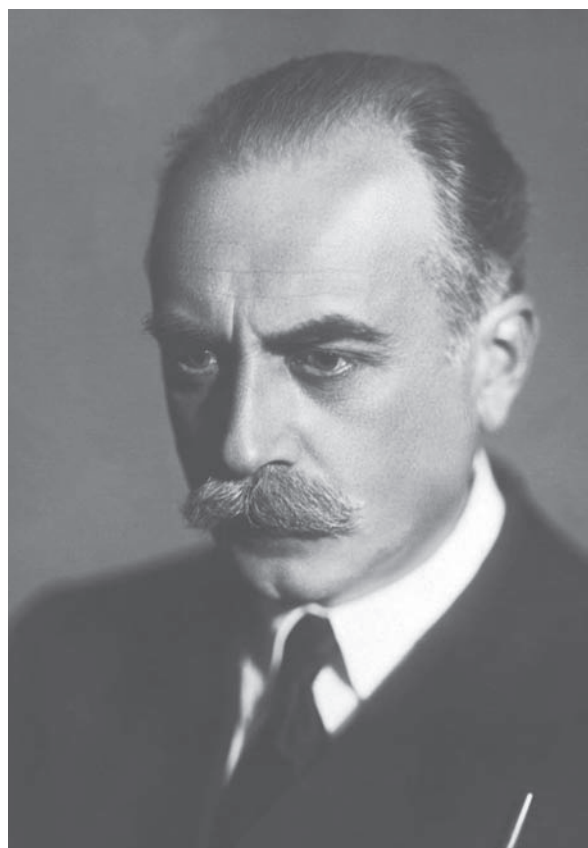
ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

себе тексти. Під час арешту у Шевченка було забрано два зошити з записами народних пісень, які були прийняті за його власні. Таку помилку допустив колись і великий знавець як народної української пісні, так і творчості Шевченка І. Франко, вмістивши в «Кобзарі» кілька народних пісень» [9, с. 3].

Глибокому розумінню месіанської ролі Шевченкової поезії для усвідомлення національної самоідентифікації сприяла й мистецтвознавчо-фольклористична праця Дмитра Ревуцького. Його аналіз вокальних творів М. Лисенка з музикою до «Кобзаря» Т. Шевченка й сьогодні не втратив значення як одного з найбільш ґрунтовних досліджень даної тематики. І це при тому, що публікація відбулася 1932 року, і вчений змушений був орієнтуватися на тогочасну пролеткультівську ідеологію. Однак після процесу Спілки визволення України М. Лисенка оголосили представником «буржуазного націоналізму» й взагалі припинили видання його композиторського доробку (Д. Ревуцький був літературним редактором видання, а Л. Ревуцький – музичним).

Лише через 7 років учений зміг подати до публікації свою нову працю – «Т. Шевченко і народна пісня» [9]. Дмитро Миколайович, якого на той час запросили на роботу в Інститут фольклору УАН (попередника нинішнього ІМФЕ ім. М. Рильського), ретельно опрацював альбоми поета (що й нині зберігаються в архіві Інституту літератури НАН України). Там були записані Тарасом Григоровичем пісенні зразки з Київської, Кам'янець-Подільської, Волинської губерній – переважно у 1840-ві роки. Водночас Дмитро Миколайович визначив і цитовані у поезіях фольклорно-пісенні зразки. Весь матеріал було систематизовано, розподілено за групами: а) *соціальні*: кріпацькі (3), бурлацькі й батрацькі (3), козацька голота (2), рекрутські (3), чумацькі (10); б) *родинне життя*: вдова (2), коліскова (1); в) *балади* (4); г) *псалми* (2); д) *обрядові* пісні (3); е) *історичні* (20); є) *думи* (6); ж) *любовні* (19); з) *сатиричні, жартівливі* (17); і) пісні *мішаних жанрів* (25).

Зрозуміло, на праці позначився відбиток доби кінця 1930-х років – панівної ідеології соцреалізму (інакше просто нічого не вда-



Левко Миколайович Ревуцький – композитор-класик, педагог, академік

лося б надрукувати!), однак фольклорист знайшов відповідну «нуту» для свого аналізу. «Які ж народні пісні любив Шевченко, чого він шукав у народній творчості? – писав Дмитро Миколайович. – <...> Шевченко любив народну пісню, сповнену могутнього обурення і ненависті проти гнобительського ладу, сповнену палкого гніву і бажання помсти. Він шукав пісень з загостреним соціальним змістом, які відображають класову боротьбу.

Поета цікавили пісні про кріпаччину, про сільську й козацьку голоту, батрацько-бурлацькі, побутові і т. п., особливо пісні про селянські повстання, гайдамаччину і Коліївщину, про Булавина, Разіна і Кармелюка. Саме в них Шевченко бачив правильне відображення народного минулого...» [9, с. 13].

Поет цікавився також фольклором інших народів, зокрема росіян, серед яких йому довелося довго жити і в Санкт-Петербурзі, і на засланні. Маючи дзвінкий чистого тембру тенор, Тарас Григорович дуже любив

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

співати, особливо ж свої українські пісні, які, мов крила, несли його думки в рідну Україну. Ретельно зібравши дрібні зауваги-інкрустації з усіляких спогадів Шевченкових друзів, щоденника та автобіографії поета, Дмитро Ревуцький у своїй книзі написав такі щирі, як на мій погляд, рядки: «Шевченко не міг жити без того, щоб не співати своїх улюблених пісень. Так, він співає в панській прихожій (“По врожденной мне продерзост-ти характера, я нарушал барский наказ, напевая чуть слышным голосом гайдамацкие унылые песни”); співає, живучи в Седневі у Лизогубів, під супровід Іллі Івановича Лизогуба; співає, коли його везуть до фортеці; співає, сидячи у фортеці (“Шевченко був одягнений в білий костюм, стояв сумний і стиха наспівував якусь сумну українську пісню”); співає, граючись з дітьми коменданта Ново-Петровського форту (Наталочці Усковій Шевченко “співав пісні, то сумні, що змушували стискуватись її дитяче серденько і проливати сльози, то веселі...”); співає в Ново-Петровському форті в хорі, який “дуже й дуже непогано співав пісень і російських і українських...”; “любить іноді вдома, або на просьбу в товаристві співати “Віють вітри””; співає, блукаючи вночі в засланні; співає навіть у снах своїх...» [9, с. 32].

Книжка «Т. Шевченко і народна пісня» 1939 року була останньою окремою публікацією вченого. Наступну, присвячену 100-річчю М. Лисенка, він не встиг дописати. Дмитра Миколайовича було вбито за його робочим столом ранком 29 грудня 1941 року, а рукопис майбутньої монографії зник... [5].

Сьогодні розвідка «Т. Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького стала раритетним виданням. Збереглося кілька примірників. Вочевидь, годилося б здійснити її перевидання до 200-річного ювілею Тараса Григоровича Шевченка.

Підсумовуючи викладений матеріал, сподіваюся, що до корпусу мистецтвознавчих знань із шевченкіани, зокрема літопису життя Т. Шевченка, буде введено факт його відвідин с. Іржавець 27 травня 1843 року та 21 серпня 1859 року (тобто в дні перебування в Качанівці). При опрацюванні му-

зичної шевченкіани, яка, без сумніву, повинна достойно репрезентувати українську культуру в світі, доцільно виконати хоро-ві твори Л. Ревуцького, написані на вірші Т. Шевченка:

1. Кантата «Хустина» («У неділю не гуляла») (1922);
2. «На ріках, круг Вавилона» («Псалми Давидові. СХХХVI») (1923);
3. «Гімн чернечий» (1924);
4. «Ой чого ти почорніло» (1927);
5. «Ой одна я одна» для мецо-сопрано соло та хору із супроводом (1938);
6. «Заповіт» – обробка для хору із супроводом (1942).

Доцільно перевидати невеличку книжечку «Т. Шевченко і народна пісня» (1938) Д. Ревуцького, що стала би при нагоді в навчальних програмах шкіл та вузів України.

Настав час і в с. Іржавець Ічнянського району Чернігівської області біля пам'ятника великому Кобзареві встановити пам'ятну дошку на знак перебування там генія української культури Тараса Григоровича Шевченка.

Примітки

¹ «Більша книжка» автографів поета, де було вміщено й цю поему, не потрапила до магазинів, а пролежала на складах. Лише кілька її примірників 1972 року було продано як «уцінений» товар [14].

² Перше концертне виконання поеми «Іржавець» здійснив народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, видатний читець поезій Кобзаря Павло Громовенко 28 лютого 1994 року в Будинку композиторів Спілки композиторів України на вечорі, присвяченому 105-річчю від дня народження Л. Ревуцького.

³ Від 1954 року – Ічнянського р-ну Чернігівської обл.

⁴ «Навесні 1843 в селі зупинявся Т. Г. Шевченко. Тут він бачив легендарну козацьку “чудотворну” ікону Іржавської Богоматері» [11, с. 281].

⁵ Більш детально див. у статті В. Кузик «Заплакала Матір Божа сльозами святими...» [7, с. 170–189].

⁶ Т. Шевченко приїздив до Качанівки на запрошення А. Стороженка, а вже звідти навідався до Іржавця.

⁷ Цей мотив Т. Шевченко в 1855 році втілює у рядках повісті «Музикант», коли описував поїздку в с. Дігтярі, що біля Сокиринців і маєтку Ґалаґанів (прилуцького полковника), де побачив в дуплі старого дуба ікону Іржавецької Богоматері: «Виргилий мой подвел меня к высокому раскидистому огромному дубу и показал мне на стволе его небольшое

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

отверстие вроде маленького окошечка, сказавши: “Посмотрите-ка в это оконце”. Я посмотрел и, разумеется, ничего не увидел. “Посмотрите пристальнее”. Я посмотрел пристальнее и увидел что-то вроде иконы Божией Матери. И действительно, это была икона Иржавецкой Божией Матери, как мне пояснил мой Виргилий, врезанная в этот дуб знаменитым прилуцким полковником год спустя после Полтавской битвы» [16, с. 187].

⁸ Той самий о. Іоанн Смирницький 26 квітня 1844 року хрестив новонароджену Олександру Каневську – у майбутньому матір братів Ревуцьких [див.: Государственный исторический архив Санкт-Петербурга, документация Полтавської губернии, № 9042]. Імовірно, що він же 1843 року хрестив і Миколу Ревуцького, сина другого священика Свято-Троїцької церкви в Іржавці.

⁹ Пізніше, через 20 років, із цієї церковної книги взяв відомості для своєї статті про чудотворну ікону К. Радзівський [8].

¹⁰ На той час Чернігівщина відійшла до Польщі, тож звання «маршал» відповідало українському «предводитель дворянства».

¹¹ У травні 2013 року до Меморіального музею-садиби Л. Ревуцького було передано зшитки – поголосники хорових партій, які вдалося зберегти після руйнації Свято-Троїцької церкви с. Іржавець у 1932 році. Список занотованих партій налічує 173 твори, останні записи зроблено 1906 року.

¹² Збереглися світлини храму, зроблені гімназістом Л. Ревуцьким у 1904–1905 роках.

¹³ Їхні імена ввійшли до списку 100 найвідоміших українців [1, с. 446–453].

¹⁴ До цього аматорського українського хору входив і знаменитий соліст Маріїнської опери Федір Стравинський (бас), батько видатного композитора ХХ ст. Ігоря Стравинського.

Джерела та література

1. 100 найвідоміших українців. – М. : Вече ; К. : Орфей, 2002. – 592 с.
2. Гальченко С. Альбом малюнків Тараса Шевченка 1841–1843 рр. – К., 2013. – 36 с.
3. Жур П. Труді і дні кобзаря. – К., 2003. – 523 с.
4. Качанівка. Альбом автографів. – К., 2009. – 326 с.
5. Кузик В. Дмитро Ревуцький: 1881–1941 (біографічно-культурологічний нарис) // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». – Л. : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2002. – Вип. 2. – С. 212–235.
6. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – Ніжин, 2011. – 84 с.
7. Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2009. – Вип. 4. – 266 с.
8. Радзівський К. Сказание о местной иконе Божией Матери села Ржавца Полтавской губернии Прилуцкого уезда // Полтавские епархиальные ведомости. – 1864. – Т. 1. – Часть неофициальная. – С. 270–284.
9. Ревуцький Д. Т. Шевченко і народна пісня. – К., 1939. – 62 с.
10. Ревуцький Л. Повне зібрання творів : в 11 т. – К., 1988. – Т. 11 : Літературна спадщина. – 319 с.
11. Ревуцький Н. Село Ржавець (Прилуцкого уезда) // Полтавские епархиальные ведомости. – 1867. – № 5. – С. 179–191.
12. Стороженко М. Стороженки. Фамильный архив : в 8 т. [на правах рукописи]. – К., 1902–1912.
13. Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / за ред. А. Кудрицького. – К., 1990. – 1006 с.
14. Шевченко Т. Більша книжка. – К., 1963. – 329 с.
15. Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К., 1984. – Т. 2. – 301 с.
16. Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К., 1985. – Т. 3. – 379 с.

SUMMARY

Irzhavets poem of T. Shevchenko wasn't consciously taken into consideration by publishers and artists for long years. The motives connected with its emergence look like *white spots*. Compiled Chronicle of poet's life does not give information about Shevchenko's residence in Irzhavets village in spring (1843) and summer (1859). Encyclopedic reference book Chernihiv region affirms this fact. The narrations and data from the history of the village, family archives of Storozhenko and Revutskyi, the researches in the field of genealogy and regional ethnography help to clear up this gap.

It is known that the poet came to Kachanivka – the estate of Tarnovskyi family – twice: at the end of May 1843 and in August 1859. Irzhavets village, where by ancient tradition in May, 24 (June, 6 new style) the wake in honor of the miraculous icon of Irzhavets Mother of God took place, is situated not far from Kachanivka. The history of the village itself was closely connected with Storozhenko family participated in the construction of the Cossack temple of Holy Trinity, steeple (8 bells of different sizes, the largest of them weighs almost 3 tons), decorated iconostases. A. Ya. Storozhenko (1790–1858), the continuator of Bohdan Khmelnytskyi genealogical tree, one of the most notable representatives of the family in the nineteenth century (his mother was from Tarnovskyi home) was there in 1843, simultaneously

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ІРЖАВЕЦЬКІ МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

with T. Shevchenko. His kinswoman Hanna Pavlivna Storozhenko (Kanevska in marriage), future grandmother of Dmytro and Levko Revutskyi, lived in Irzhavets itself.

Just A. Storozhenko acquainted T. Shevchenko with the history of Irzhavets icon, as he knew it at first hand as the head of the family. He told as Mother of God cried predicting the defeat in the battle, it cried also before the Poltava Battle, when Zaporozhian Cossacks led by Hordienko came to the side of Mazepa. On the 28th sheet of his travel album (approximately the second decade of June 1843) T. Shevchenko wrote down: «1716, Storozhenky, a.[taman?] H.[ryhoriy], sotnik Ichenskyi», and then «father Ivan Smyrnytsky». The entry concerns the history of the icon – the date of its emergence in the village, the surname of the representative of the Cossack sergeant major, name of the priest.

The oldest written memory about Irzhavets belongs to the seventeenth century and is connected with the name of Ivan Storozhenko who settled there with his wife Mariya Bohdanivna who was the daughter of hetman Khmelnytskyi – in 1690. He started the dynasty of sotniks and colonels Storozhenko. In the nineteenth century with the emergence of miraculous icon in the village, the structure of the church of Holy Trinity Irzhavets gained the importance of local ethnic, social and cultural, sacred centre, peculiar *sociolocus* connected with the history of Ukraine. *The phenomenon of Irzhavets* surprised T. Shevchenko. *Irzhavets* poem written in the autumn of 1847 in the Orenburg exile became the reference to it.

The history of the village is connected with the names of prominent figures of Ukrainian culture, like the folklore studier and art critic Dmytro Revutskyi and his younger brother classic composer Levko Revutskyi. The works of Shevchenko were the guiding one in the determination of their own spiritual and artistic landmarks for both of them. L. Revutskyi created a number of choral works based on poet's poems – *On the Rivers, Round Babylon, Monastic Anthem, Oh Why have You Become Black, Oh, I am Alone, the adaptation of Testament*, including *Hustyna* (Shawl) cantata recognized the summit phenomenon. Art studying and folklore work of Dmytro Revutskyi assisted the understanding of Messianic role of Shevchenko poetry. His analysis of vocal works of M. Lysenko with music to Kobzar of Shevchenko is one of the most solid researches even today. The last book of the art historian *T. Shevchenko and Folk Song* (1939) is devoted to a deep analysis of the whole masterpiece of the poet, folklore inclusions are distinguished and their genre groups are systematized.

Keywords: T. Shevchenko, poetry, *Irzhavets* poem, sociolocus, geogenetic area, miraculous icon, L. Revutskyi, D. Revutskyi, Ukrainian musical art, Shawl cantata, Ukrainian study of folklore, folk song, genres of folk song.

УДК 82-1Шев:78(477)

ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Богдана Фільц

У статті проаналізовано багатство індивідуального осмислення українськими композиторами Шевченкової поезії, її втілення в розмаїтих формах, жанрах і галузях музики. У ній висвітлено особливості розкриття поетичних образів у монументальних вокально-симфонічних творах, хоровій і камерно-вокальній музиці другої половини XIX – початку XXI ст.

Ключові слова: поезія, музичний стиль, інтерпретація, народна інтонація, образний зміст.

В статье анализируется богатство индивидуального осмысления украинскими композиторами поэзии Т. Шевченко, ее воплощение в разнообразных формах, жанрах и областях музыки. В ней показаны особенности раскрытия поэтических образов в монументальных вокально-симфонических произведениях, хоровой и камерно-вокальной музыке второй половины XIX – начала XXI в.

Ключевые слова: поэзия, музыкальный стиль, интерпретация, народная интонация, образное содержание.

The wealth of individual interpretation of Shevchenko's poetry by Ukrainian composers is analyzed in the article. Its embodiment in various forms, genres and branches of music is depicted. The peculiarities of the representation of poetic images in large vocal symphonic works, choral and chamber vocal music of the second half of the XIXth – the beginning of the XXIst centuries are cleared up.

Keywords: poetry, music style, interpretation, folk intonation, image content.

Багатогранна творчість Т. Шевченка – геніального поета, художника і мислителя, сповнена щирої любові до свого народу й рідної землі, величезної сили духу, волелюбних ідей та пристрасних закликів до боротьби за справедливість і звільнення від поневолювачів, передусім царського самодержавства, стала дорогоцінним надбанням світової культури. Адже глибока змістовність, яскрава образність, висока художня одухотвореність та неповторність мистецького вислову в різних галузях і жанрах його творчості, особливо драматичне й водночас героїчне життя Т. Шевченка, є прикладом національної гідності, свідомої відданості не тільки своєму народу, але й гуманістичним ідеалам усього людства. Тому не дивно, що вже в другій половині XIX ст., ще за життя поета, почали з'являтися музичні твори на його слова. У 1847 році одним з перших вийшов друком романс М. Маркевича «Сирота» («Нащо мені чорні брови»), а згодом, упродовж різних історичних періодів композитори і любителі музики створили і створюють безліч творів різних жанрів на його вірші, серед яких є справжні шедеври високого художнього рівня.

В Україні виникло також багато народних пісень на слова Т. Шевченка, які зібрав і видав колишній науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського фольклорист О. Правдюк (на жаль, уже покійний) у збірці під назвою «Плавай, плавай лебедонько» [10]. Вони значною мірою розкривають характер народного мислення й творчого осмислення різноманітних за емоційною наснагою і специфічних за конкретним художнім утіленням образів шевченківського слова. На те, що композиторам слід вивчати й намагатися різнобічно опановувати стилістичні особливості українського пісенного фольклору, неодноразово звертав увагу професор С. Людкевич. Він слушно зауважував, що поезія Т. Шевченка змістом і формою кориниться якнайглибше в народній українській пісні, тож без знання й глибокого почуття народної мелодики та ритміки неможливе повне розуміння й відчуття форми та створення гарної музики до шевченківської поезії. Цих засад він дотримувався у своїй творчості, а також у педагогічній діяльності. Наймонументальнішим і художньо довершеним серед багатьох вокально-симфонічних творів української музики є кантата С. Людкевича «Кавказ», де центральним

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

образом є Прометей – символ вічно живого людського духу, непоборної сили народу. Тут – у монументальному, високохудожньому грандіозному циклі для хору й симфонічного оркестру, що складається із чотирьох частин, авторові вдалося втілити цілу гаму яскравих і різноманітних образів та настроїв: від тонких ліричних до саркастичних, напружених, героїчних. Співзвучність, гармонічне злиття з поезією Т. Шевченка є наслідком близького творчого почерку композитора до стилю Великого поета. Як і творцеві неповторної поезії, йому властиві сміливий розмах, різкі контрасти у втіленні переживань [16]. Музика «Кавказу» захоплює суворую красою, ніжною ліричністю, героїчним пафосом.

Проблему музичної інтерпретації поезії Т. Шевченка одним із перших широко досліджував С. Людкевич. Він неодноразово звертався до неї ще на початку ХХ ст., розглядаючи її з різного погляду, – як філолог, професійний композитор, музикознавець. Його цікаві аналітичні праці вміщено у збірнику, упорядкованому З. Штундер під назвою «С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії» [4], перевиданому в 1976-му (у скороченому вигляді) [5] та (з певним доповненням) в 1999 роках. Серед них: «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка» (1901), «Про композиції до поезії Т. Шевченка» (1902), «Вокальна музика на тексти поезії “Кобзаря”» (1932), «Форма солоспіву в М. Лисенка (спроба аналізу)». Остання стаття написана в 1937 році, з деякими переробками її було передруковано в 1956 році. А ще в 1934 році С. Людкевич написав працю «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка», у якій стверджував, що «вся наша вокально-музична література за останніх 70–80 літ (від 1860 р.) – поза церковною та протонародними піснями – це, мабуть, у добрій половині твори на слова Шевченка» [6]. Автор безсмертного вокально-симфонічного полотна «Кавказ» відзначав, що «поезії Шевченка є творами індивідуально-артистичної творчості і саме тому, як твори індивідуального артистизму, вимагають артистичної музики, що подібно ілюструвала б та давала б тонкий вираз нюансам змісту поезії».

У своїх працях професор досить вичерпно й водночас критично розглянув вокальний доробок багатьох митців на вірші Т. Шевченка майже за столітній період, особливо виокремлюючи вагомий внесок у цю галузь Миколи Лисенка, якому належить найбільша кількість створених романсів, і відзначаючи передусім високу художню цінність його солоспівів із циклу «Музики до “Кобзаря”» та органічну єдність слова і музики. Він уважав, що мелодійна лінія музики М. Лисенка взорована на вокально-виразовий бік головної мелодії, на співну декламацію тексту. Мелодику М. Лисенка він поділив на три групи. 1-а група – майже копіювання народних пісень, 2-а – відгуки народних зразків і перетоплені в оригінальній мистецькій інвенції (творчій фантазії) композитора романси («Гетьмани», «Чого мені тяжко»), а також – переважна частина великих кантат, хорів з «Гамалії» тощо. 3-я група – переосмислені європейські впливи окремих романтиків.

Хронологічно одним з перших, головним і найкращим інтерпретатором поезії Т. Шевченка вважається М. Лисенко, який намагався створити відповідний для нього спеціальний музичний стиль. І це композиторові вдалося зробити завдяки його великому талантові й пильному студіюванню та розумінню народних українських пісень – їхньої самобутньої мелодики, а також багатотимбрі. Крім створення об'ємного циклу «Музики до “Кобзаря”», куди ввійшло близько 90 творів, М. Лисенко заклав початок виникненню в українській музиці великих вокально-симфонічних творів своїми кантатами «Б'ють пороги» та «Радуйся, ниво непополитая» (усі п'ять частин останньої ввійшли до репрезентаційного видання аудіокасет і відеодисків під назвою «Митці України – Тарасу Шевченку» [2]). Кульмінацією цієї кантати з переконливо стверджувальним пафосом є її п'ята частина – «Оживуть степи й озера», вирішена в поліфонічній формі фугато, що створює оптимістичний фінал цілості.

Найцікавішими й найоригінальнішими творами С. Людкевич називає хорові композиції Г. Топольницького «Три шляхи» (зі своєю степово-тужливою мелодією, народ-

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ною, водночас шляхетно-стилізованою мелодикою та гармонією) та ще більше – його баладу «Хустина», що стали помітним явищем хорової літератури 1890-х років на теренах Галичини. На цю саму тему у 20-х роках ХХ ст. на землях колишньої Радянської України з'явився також високомистецький твір – кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького (1922 р., оркестрована 1944 р.), яка стала окрасою не лише його творчого доробку, але й усієї української музики. Вона написана на вірш з ліричного збірника Т. Шевченка «Три літа» про трагічну долю дівчини-сироти, милий якої загинув на заробітках. Народність поетичних рядків виявляється в органічній близькості змісту і структури до українських фольклорних зразків. Створивши яскраву наспівну тему на слова «У неділю не гуляла», що наскрізно проходить упродовж усієї хорової партії кантати, композитор посилив драматичні колізії за допомогою властивих його індивідуальному авторському почерку складних ладогармонічних комплексів з наявністю хроматики, напружених повнозвучних «повзучих» акордів, застосуванням лінійної поліфонії.

А ще раніше, у 1918 році, К. Стеценко створив кантату «У неділеньку святу» для чоловічого хору, солістів та оркестру на вірш Т. Шевченка, наближений до епічних зразків народної творчості. З народними думами його споріднюють мужня образність, а також поетичні й лексичні прийоми. Ф. Колесса відзначив деяку схожість кантати з народною думою про Хмельниччину. Суровий епічний колорит визначили розміреність музичного викладу, стриманий характер емоційного тону твору в цілому.

У ХХ ст. шевченківська муза продовжує надихати композиторів на написання нових творів і в хоровій музиці (як із супроводом, так і *a cappella*), а також у камерно-вокальних жанрах. На вірші поета час від часу виникали й окремі солоспіви, і вокальні цикли. З-поміж авторів солоспівів на слова Т. Шевченка слід назвати В. Барвінського, Ф. Надененка, Г. і П. Майбород, М. Жербіна, Ю. Рожавську, Ю. Мейтуса, В. Борисова, Т. Сидоренко-Малюкову, Б. Фільц, П. Глушкова, І. Шамо та ін. Значна частина

творів названих композиторів надрукована в 1961 році в Києві, у ювілейному збірнику «Вокальні твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка», де, крім творів перелічених авторів, розміщено дев'ять романсів М. Лисенка, а також «У гаю гаю» Д. Січинського, «Три шляхи» та «Утоптала стежечку» Я. Степового, «Плавай, плавай, лебедонько» та «Сонце заходить, гори чорніють» К. Стеценка. Привертає увагу драматичний солоспів-балада С. Людкевича «За байраком байрак», що був написаний у 1920 році. Інтонаційна основа твору щедро насичена оригінальними думними поспівками, що, безперечно, продиктовано його розумінням специфіки конкретного змісту поезії Т. Шевченка і її спільністю з характерними особливостями народної епіки.

Серед цікавих солоспівів довоєнного часу особливо вирізняється романс А. Штогаренка «Якби мені черевики» (1939). Трикратне повторення танцювальної теми на словах «Якби мені черевики, то пішла б я на музики» і зіставлення її з побічними драматичними епізодами, що змальовують безталання дівчини-наймички, свідчать про творчий підхід і нестандартне використання композитором елементів традиційної форми рондо, у якій знайшли втілення життєрадісні народно-танцювальні або веселі жартівливо-гумористичні образи. У солоспіві відтворено цілу низку почуттів дівчини: її жагуче бажання потанцювати, невеселі роздуми про свою долю, злидні і нужденний стан наймички. І саме зовнішня невідповідність змісту і форми в цьому разі допомогли композиторові розкрити складний психологічний підтекст вірша.

У 60-х роках минулого століття до 150-х роковин від дня народження та 100-річчя від дня смерті Кобзаря з'явився цілий ряд вокальних циклів. Серед них цикл із чотирьох солоспівів («Давно це минуло», «Ой тумане, тумане», «Є на світі доля», «Сонце заходить») А. Кос-Анатольського (частково надруковані в авторському збірнику автора «Молодість моя») і такі вокальні цикли, як «Песни на стихи Т. Шевченко» Д. Клебанова (видано в Москві); «10 романсів на слова Т. Г. Шевченка» І. Шамо; «Три

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

романси на слова Т. Шевченка» Л. Колодуба або «Кобзареві» Ю. Мейтуса (на слова А. Малишка). Якщо в першому випадку величний образ Кобзаря, його незламна мужність та щедра багатство душі постають перед нами з рядків його невмирущої поезії, то в другому він вимальовується крізь призму шани, уявлення й оцінки нашого сучасника, відомого українського поета.

Усі цикли відзначаються образністю, яскравою музичною мовою, що базується на інтонаційній основі української народної пісенності, соковитою барвистою гармонічною палітрою та високим рівнем професіоналізму. Водночас у кожному циклі наявні особливості музичної драматургії, що впливають з ідейно-художнього змісту інтерпретованих і об'єднаних в одне ціле віршів. Так, наприклад, романси А. Кос-Анатольського відзначаються особливою щирістю почуттів у передачі людських переживань і насамперед наспівністю мелодики, притаманною індивідуальному стилю митця. Композитора Д. Клебанова привабила поезія гостро викривального змісту. У циклі «Песни на стихи Т. Шевченко» [1] відтворено цілий ряд картин важкого життя українського народу в умовах царського самодержавства. Музичний розвиток підкорений ідеї боротьби проти поневолення. Тут відчувається активний протест, а не пасивне констатування фактів та «кволе схлипування» над відсутністю долі. Найпоказовішими щодо цього є солоспіви – «Ой три шляхи широкії», «Гімн чернечий», «Над Дніпровую сагою» та «Неначе степом чумаки», де вольова наснага музики граничить з глибоким драматизмом або їдка сатира – з палким закликком до «сокири» («Гімн чернечий») тощо.

Приміром, візьмімо романс «Над Дніпровую сагою», у якому відносно спокійна лірична мелодія пісенного типу (у початковому тематичному зерні відчувається певна інтонаційна спільність з народними плачами) поєднується з гостро драматичною фортепіанною партією, яка особливо в інтерлюдіях досягає великого ступеня напруженості. І якщо загалом форма солоспіву куплетно-варіаційна, де частково змінюється вокальна лінія й більше акомпанемент,

то перегри (інтерлюдії) фортепіано набирають значення самостійних драматичних лейтмотивів за кожним разом у деталях дещо змінених. У фортепіанних інтерлюдіях упроваджено сміливі гармонічні послідовності функціонально далеких акордів, що надають музиці ладової об'ємності і значно посилюють драматично-вольовий настрій твору.

До творів драматичного змісту можна зарахувати солоспів «Гімн чернечий» Д. Клебанова на гостро викривальні й бунтарські слова Т. Шевченка (1959). Він відзначається надзвичайно свіжою й образною музичною мовою, розвиненою куплетно-варіаційною формою. У кожному куплеті дещо змінюється гармонічна основа, що надає музиці різних відтінків; акордово-токатна фактура фортепіанної партії з широким використанням прийому *martelato* (неначе удари грому) посилює бунтівний характер художньо-образного змісту твору в цілому.

«10 романсів на слова Т. Г. Шевченка» [18] І. Шамо, побудовані на інтонаціях українського пісенного фольклору, відтворюють певний фольклорний жанр. Наприклад, романс «Така доля моя» написано в стилі думи, «У гаю, гаю» – веснянки, «Ой одна я, одна» – ліричної протяжної пісні, «Зацвіла в долині» – хороводу, «Закувала зозуленька» – коліскової пісні, «У перетику ходила», «Якби мені черевики», «Ой гоп-гопака» – танцювально-жартівливих пісень тощо. Цикл побудований за принципом контрастності. Настроєво-ліричні або драматичні номери чергуються з танцювальними. Завершується цикл колоритним солоспівом «Ой гоп-гопака», який характеризується гармонічною мовою, що базується на використанні народних діатонічних ладів, паралелізмів, органних пунктів, гострою акцентуацією гопакової ритміки.

Жанровою характерністю відзначається вокальний цикл Л. Колодуба на слова Т. Шевченка [3], що об'єднує три різні за настроєм і емоційним наснаженням романси, – психологічно заглиблений, пісенного плану солоспів «Закувала зозуленька», звукозображальний романс «Доленько моя». Завершує цикл колоритна, у танцювальному ритмі, картинка «Утоптала стежечку».

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Солоспів Л. Колодуба особливо цікаві своєю структурою, де взаємозв'язок між вокальною та інструментальною партіями трактується в оперному плані, скажімо, перегуки речитативних фраз у голосі з головною мелодією, що проходить в акомпанементі («Закувала зозуленька»). Речитативно-аріозний розвиток у романсі «Доленько моя» має багато спільного з оперою М. Мусоргського «Борис Годунов». Цикл, до речі, має другий варіант у супроводі симфонічного оркестру.

Лірико-психологічний цикл Ю. Мейтуса [7] дає портретні характеристики різних емоційно-психологічних станів поета і водночас низки героїв шевченківської поезії. Поет А. Малишко і композитор Ю. Мейтус відтворили декілька картин з тяжкого життя Кобзаря на засланні, які за своєю силою і об'ємністю змісту переросли в справжні драматичні поеми. Тут і безмежна туга народного співця за вісткою з України («В хвилину суму»), його муки – спогади про знедолених селян («Причалили під берег»), і загострено психологічна сцена зустрічі Тараса із сестрою Яриною, яка неначе символізує поневолену Україну («Зустріч з Яриною»). Контрастом до попередніх творів звучать два взаємодоповняльні солоспіві – «Про Перебендю» та «Сонце стеле пурпурові пасики». У першому з них змальовується образ незрячого старого на тлі жанрової картини народного весільного гуляння – бравурної, танцювальної музики в запальному темпі *Allegro vivo*, що близька за принципом викладу і образним строєм до відомого «Гопака» М. Мусоргського. Вона наснажена гострими гармонічними сполученнями, різким контрастом динаміки, частою акцентуацією акордів і окремих звуків. Усе це створює враження рівночасної гри на багатьох народних інструментах, зокрема троїстої музики. Цикл «Кобзареві» має також другий варіант – у супроводі оркестру.

Романс «Сонце стеле пурпурові пасики» написано в помірному темпі *Andantino teneramente*. Ніжна, психологічно поглиблена музика розкриває нам сирітську долю малого Івасика, поводиря Перебенді. Спільність їхньої долі композитор підкрес-

лює введенням у два різні романси однієї спільної теми.

Про невмирущість поезії і живучість перед народом ідей Т. Шевченка співається у трьох останніх романсах циклу («Лісів і трав ласкаві багреці», «Хмарина в небі голубім», «Є слово, наче мед»), які є узагальненням усього циклу.

Плідно працював у галузі сольної вокальної музики на вірші Т. Г. Шевченка й композитор В. Рибальченко. Його цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» [11] об'єднує твори лірико-побутового змісту і побудований за принципом контрастності. Відчувається намагання автора різнобічно розкрити художньо-образний зміст поезії Т. Шевченка. Це позначилося на характері музики, що відзначається близькістю до інтонаційної сфери народної пісенності. Найзмістовнішим романсом із цього циклу є «Із-за гаю сонце сходить». Гостро викривальний зміст вірша, що таврує сваволю і знуцання пана над почуттями своїх кріпаків, збудив творчу фантазію композитора і підказав йому вдалу музичну інтерпретацію. Досить влучно використано засоби музичної виразності. Надмірні гостроти гармонії в драматичних ситуаціях оправдані змістом.

Широке визнання здобули також три романси на вірші Т. Шевченка М. Скорика, створені в 1960-х роках, позначені новаторськими пошуками. Два з них опубліковано в 1963 році [13]. Композитор по-новому прочитав широковідомі й неодноразово інтерпретовані вірші Т. Шевченка «Якби мені черевики» та «Зацвіла в долині». Особливість солоспівів полягає в інтонаційно-ладовій свіжості музики, самобутній ритміці, що походить з використання стильових особливостей гуцульського музичного фольклору. Однак використання багатства народної творчості, безперечно, не було однобоким і прямолінійним. Тут виявилось вміння молодого митця поєднувати стильові ознаки народної пісенності з новітніми засобами композиційної техніки – тонально-ладовими нашаруваннями, модуляційним розвитком, мінливістю ладової структури тощо. Наприклад, вірш «Зацвіла в долині» до цього часу трактувався композиторами

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

як лірично-наспівна пісня (у Я. Степового, І. Шамо), а в М. Скорика, завдяки застосуванню коломийкового ритму, солоспів набрав свіжого звучання, тим більше, що поряд зі своєрідною метричною структурою композитор використовує ладову змінність мелодики та дещо терпку барвисту гармонію.

Періодичні ювілейні святкування знаменних дат життя і творчої діяльності Т. Шевченка в наступні десятиліття спонукали композиторів до інтенсивнішої праці над озвученням поезії Кобзаря. У результаті їхньої праці, наприклад, у 1989 році у видавництві «Музична Україна» було надруковано збірник романсів (упорядник В. Варицький) та збірник хорів (упорядник Н. Любченко).

У 2004 році у видавництві «Астон» (у Тернополі) було надруковано збірник «Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка)» автора цієї статті – Богдани Фільц [15]. Основою низки творів стали змальовані Шевченком образи жінки, матері та знедоленої дитини («Сон», «Маленькій Мар'яні», «Сирітка»), волелюбні романси («Ой по горі роман цвіте», «Як маю я журитися», «Вітер в гаї»), пройняті бунтарським духом козацтва, ліричні солоспівні («Тече вода з-під явора», «Вітре буйний», «Зацвіла в долині червона калина»). Завершальний романс, назва якого стала назвою збірника, написано у 2003 році, і вперше він був виконаний у 2004-му на авторському концерті композитори в Нью-Йорку в її присутності.

Сольна вокальна музика українських композиторів посідає значне місце в загальному доробку митців України. Велику роль у цьому відіграє національний характер поезії і музики, який простежується в усьому комплексі виражальних засобів. Саме національна характерність надає творам самобутності й неповторності. Глибока змістовність, щирість емоційного вислову, людяність та яскрава образність кращих українських солоспівів ставлять їх у ряд високомистецьких творів європейського значення.

У наш час композитори також створюють хорову музику (стимулом до написан-

ня якої стала багатожанрова шевченківська поезія) різноманітних настроїв і образних сфер, хоча, мабуть, значно менше в порівнянні з попередніми десятиліттями. Насамперед це стосується молодшої генерації членів Національної спілки композиторів, котрі, на жаль, стоять осторонь цієї тематики. Ґрунтовний аналіз із констатацією конкретних виконань хорових творів українських митців під час музичних фестивалів, організованих Національною спілкою композиторів України, за минулі роки зробила музикознавець І. Сікорська у своїй статті «Тарас Шевченко на музичних фестивалях Києва 1990-х – початку 2000-х років» [12]. Київмюзікфест (2013) презентував нові яскраві вокально-симфонічні полотна на слова Т. Шевченка, що належать нашим досвідченим композиторам-«метрам», героям України М. Скорику – кантата «Гамалія» та Є. Станковичу – ораторія «Страсті по Тарасу» (обидві – у виконанні «Думки» і Національного симфонічного оркестру п/к В. Сіренка). Крім того, на цьому ж фестивалі пролунав великий цикл хорових акапельних творів, у тому числі псалми на слова Т. Шевченка В. Сильвестрова, що прозвучали у храмі Св. Василя у виконанні муніципального хору «Київ» п/к М. Гобдича. Спробу цілісного осмислення представників різних видів мистецтва невичерпного естетико-художнього потенціалу доробку Кобзаря в контексті сучасних культурознавчих процесів здійснила творча група цікавого проекту «Митці України – Тарасові Шевченку» [2], що був реалізований 2007 року Міністерством культури і туризму України із залученням митців і науковців різних профілів, які підготували й видали чудовий альбом із п'яти аудіокасет і відеодисків. Це презентаційний альбом дисків, кожен з яких розкриває певну галузь мистецтва, що виникла на основі розкриття жанрового багатства художньої спадщини Т. Шевченка; він також є певним узагальненням кращих зразків мистецького доробку діячів культури України, чия творчість безпосередньо пов'язана з геніальною поезією всесвітнього відомого поета.

Тут представлено різні види і жанри художньої шевченкіани, а саме:

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

1) Поетична спадщина Т. Шевченка у творчості майстрів художнього слова; 2) Образотворча шевченкіана; 3) Митці кіно – Тарасові Шевченку; 4) Поезія Т. Шевченка в музиці (опери, симфонічна та фортепіанна музика, балет); 5) Поезія Т. Шевченка в музиці (хори, вокальні ансамблі, романси, народні пісні).

Серед вибраних музичних творів великої форми, успішно поставлених на різних театральних сценах і які ввійшли до диска № 4, уміщено фрагменти опер М. Аркаса «Катерина», М. Вериківського «Наймичка», К. Данькевича «Назар Стодоля», Г. Майбороди «Тарас Шевченко», Л. Колодуба «Поет», О. Білаша «Гайдамаки», опери-балету В. Губаренка «Згадайте, братія моя», а також П. Ніщинського «Вечорниці» (вставна сцена до другої дії драми «Назар Стодоля» та балету В. Кирейка «Відьма». Усі названі зразки належать до еталонних здобутків українських композиторів у царині музично-театрального мистецтва.

Не менш показовими з погляду вагомості ідейного змісту й оригінального індивідуального розкриття багатогранної за образністю та емоційною наснагою поезії Т. Шевченка є значний масив вокально-симфонічних жанрів, таких як неповторна життєствердна класична кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», його ж «Б'ють пороги»; лірично проникливий і водночас сповнений драматичної напруги «Заповіт» С. Людкевича; «Моліться, братія» К. Стеценка з музики до вистави «Гайдамаки», що вражає своєю глибокою духовністю; національно характерна, пронизана народнопісенними інтонаціями в хорі й промовистою гармонією, наснаженою складними ладогармонічними комплексами та лінеарними поліфонічними сплетіннями в партитурі симфонічного оркестру «Хустина» Л. Ревуцького; саркастичний «Чернець» М. Вериківського; лірико-філософські «Давидові псалми» М. Кузана і «Симфонічний диптих» Є. Станковича з елементами архаїки, до якої спонукали композитора зміст, розкритий у назвах частин твору (1 ч. – «Битва на ріці Каялі», 2 ч. – «Плач Ярославни»). Вони також прикрасили названий вище диск, адже кожен

твір віддзеркалив індивідуальну манеру композиторського висловлювання та особисте світобачення й переконливе творче осмислення глибин віршованих рядків поетичної творчості Т. Шевченка, здійснених на найвищому художньому рівні.

Симфонічну музику, написану під впливом шевченківського слова, гідно представляють симфонічні поеми – «Заповіт» Р. Глієра, «Лілея» Г. Майбороди, Симфонія-дума «Шевченківські образи» (4 ч. – «Борітеся-поборите») Л. Колодуба, а фортепіанну музику – п'ять новел І. Шамо «Тарасові думи». У підрозділ «Народні пісні» включено шість зразків, а число композиторських Присвят Т. Шевченку досягло десяти. Серед них є твори різних жанрів і для різних виконавських складів: для фортепіано, для голосу і фортепіано (солоспіви), фортепіанне тріо, хорові кантати, ораторія, симфонічні сюїти і поеми.

У диску № 5 під назвою «Поезія Т. Шевченка в музиці» охоплено такі жанри:

1. Хори із супроводом, куди ввійшли твори М. Лисенка, Д. Січинського, Ф. Колесси, Л. Ревуцького, М. Вериківського і А. Кос-Анатольського; 2. Хори *a cappella*: твори І. Воробкевича, М. Лисенка, Г. Гладкого, Д. Роздольського, С. Людкевича, А. Вахнянина, П. Козицького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, В. Степурка; 3. Вокальні ансамблі: дуети П. Чайковського, М. Лисенка, Г. Гладкого, К. Стеценка, Г. Верьовки, два тріо Б. Фільц «Тече вода з під явора» і «Вітре буйний»; 4. Романси: твори 21 композитора, починаючи від М. Маркевича, який опублікував свій перший романс «Сирота» 1847 року. Продовжують список: Д. Бонковський, «Нащо мені чорні брови»; В. Заремба «Думи мої»; С. Воробкевич «Огні горять»; О. Рубець «Думи мої»; М. Мусоргський «Гопак» («Ой, гоп-гоп, гопака»); М. Лисенко «Огні горять», «Доля», «Минають дні», «Мені однаково», «Свято в Чигирині», «Ой одна я одна»; В. Сокальський «Ой маю я оченята»; Д. Січинський «У гаю, гаю»; Г. Алчевський «Чого мені тяжко»; С. Рахманінов «Дума», «Полюбила я на печаль свою» (виконує С. Степан і симфон. оркестр Львів. філармонії п/к І. Лацанича); С. Людкевич «За байраком байрак»; К. Стеценко «Пла-

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

вай, плавай, лебедонько»; Я. Степовий «Ой три шляхи широкі», «Сонце заходить», «Утоптала стежечку», «Зацвіла в долині»; А. Кос-Анатольський «Давно це минуло» (співає А. Шкурган і симф. оркестр Нац. радіокомпанії України п/к В. Білінова); І. Шамо «Закувала зозуленька»; В. Кирейко «Єсть на світі доля»; Л. Колодуб «Мрії» («Доленько моя»), «Закувала зозуленька»; Б. Фільц «Сирітка» (співає М. Байко), «Тече вода з під явора» (виконують сестри Даниїла, Марія і Ніна Байко); В. Сильвестров «Прощай, світе»; М. Скорик «Зацвіла в долині».

Коли готувалися до відзначення славетної дати – 200-річчя від дня народження нашого великого Пророка, – посилювався спалах творчого піднесення українських митців щодо осмислення творчості Т. Шевченка та інтерпретації її багатопланових образів у різних галузях. Ще у 2012 році в Донецьку вийшло друком подарункове літературно-художнє видання «Кобзаря» [19] (укладач О. Зав'язкін) в чудовому мистецькому оформленні, із залученням цілої низки картин відомих художників – М. Пимоненка, І. Рєпіна, І. Айвазовського, С. Васильківського та інших, включно до Т. Шевченка, а також поетичних рядків Олександра Олеся, О. Гончара, М. Сингаївського та глибоких сентенцій про Т. Шевченка як особистість і творця – І. Франка, П. Мирного, І. Огієнка, І. Дзюби та ін. Композитори створили чимало нових творів різних жанрів, з'явилася низка вокальних збірників, опублікованих у 2013 і 2014 роках не лише в столиці, але й у регіональних видавництвах. Поміж них об'ємна збірка «Пісенна Шевченкіана», надрукована в Чернівцях 2013 року, що ввібрала в себе кращі вокальні твори українських композиторів XIX і XX ст., причому не так пісні, як відомі й перевірені часом романси, хори та кантати визнаних в Україні й поза її межами авторів. Упорядником збірки стала сестра Володимира Івасюка Оксана, вступне слово «Шевченко і музика» блискуче написала відома поетеса Софія Майданська, яка слушно відзначила, що «Т. Шевченко – це згусток, квінтесенція українського національного характеру, що впродовж віків вироблявся духовною енергією нашого народу. Оцей, як часто говорять, співочий

характер українця став сутністю Шевченкового єства, своєрідною, надзвичайно тонкою субстанцією. Пісня з раннього сирітського дитинства стає тим внутрішнім балансом, що в найскладніших ситуаціях урівноважує стан його зболілої, чутливої до кожного дотику, душі» [8, с. 6]. А в Дрогобичі (також у 2013 р.) вийшов друком доволі великий хоровий збірник (навчально-методичний посібник) «Поезія Тараса Шевченка в сучасній хоровій музиці» (обсягом понад 17 др. арк.) [9]. У Передньому слові упорядників Д. Василик і А. Славича подано інформацію про композиторів і твори, які ввійшли до збірника, а також довідку про поезію, інтерпретовані митцями переважно з Галичини, а також з Києва та італійських міст. З-поміж авторів – О. Албул, Я. Білецька, О. Городиський, В. Грицишин, В. Гуцак, Л. Дума, М. Ластовецький, І. Майчик, М. Романова, Б. Фільц, Б. Фроляк, Б. Шептур, Б. Шкільник, А. Школьнікова та інші, які створили 25 хорів різних жанрів і для різних складів.

Вагомим внеском з-поміж низки опублікованих збірників до 200-річчя нашого геніального поета є ошатне видання «У гаю, гаю. Музика Миколи Лисенка до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка» [14], де вміщено 18 перлин романсової лірики М. Лисенка, значну частину яких автор присвятив своїм близьким друзям, славетним діячам української культури: М. Кулішеві, О. Лисенку, М. Кропивницькому, О. Мишузі (з цікавою для нас старою назвою січня – «студень»), М. Заньковецькій, М. і Л. Драгомановим та ін. Важливо наголосити на тому, що збірник також приурочений 145-й річниці початку роботи Миколи Лисенка над музикою до «Кобзаря» Тараса Шевченка. В оформленні книжки використано титульний розворот «Кобзаря» 1867 року, репродукції з картин Т. Г. Шевченка та обкладинок нот М. В. Лисенка на поезії Т. Г. Шевченка. Вступна стаття Р. Скорульської «Прозорий звук сурми і струни золоті...» відзначається глибоким науковим рівнем інформативності, вичерпно та аргументовано розкриває цікаві факти, пов'язані з написанням творів і виконанням солоспівів від часу їх створення славетними українськими співаками.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Крім того, у Дрогобичі в 2014 році побачив світ авторський збірник Богдани Фільц – «Хорові твори на слова Тараса Шевченка» до 200-річчя від дня народження Великого Кобзаря [16]. У ньому вміщено чотирнадцять творів для хорів різного складу на вірші Т. Шевченка і один для жіночого або дитячого хору «На роковини Шевченка» на вірші Лесі Українки. Причому деякі з творів було написано під час трагічних подій Революції гідності 2014 року.

Наведені твори засвідчують створення в різний час і виконання різними співаками значної кількості вокальних творів на вірші Т. Шевченка, які багатогранно розкривають багатство й розмаїття образної сфери шевченківської поезії, її близькість до народно-пісенних джерел і водночас рельєфно вияскравлюють індивідуальність та самобутність стильової специфіки, сповненої національної неповторності і глибокої людяності.

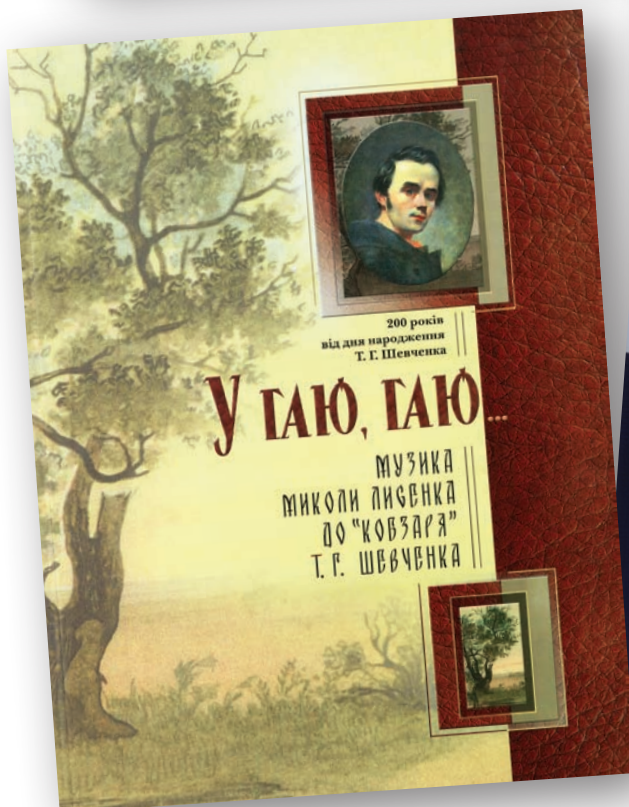
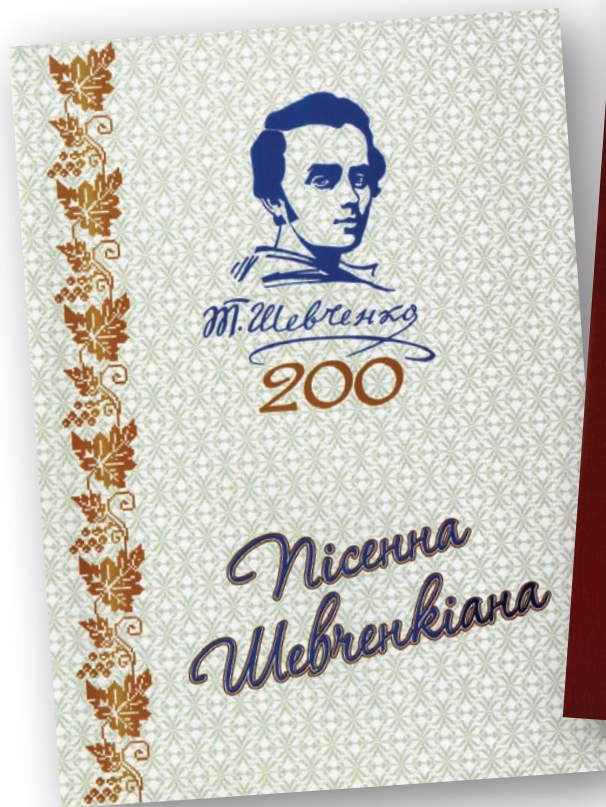
Джерела та література

1. *Клебанов Д.* Песни на стихи Т. Шевченко. – М. : Советский композитор, 1959.
2. *Кохан Т., Іваненкова С. та ін.* Митці України – Тарасові Шевченку. – К. : Міністерство культури і туризму ; Інфодиск. – 2007.
3. *Колодуб Л.* Романси для високого голосу на слова Т. Шевченка. – К. : Мистецтво, 1966.
4. *Людкевич С.* Дослідження. Статті. Рецензії / упорядкув., вступ. ст., пер. та прим. З. Штундер. – К. : Музична Україна, 1973. – 515 с.
5. *Людкевич С.* Дослідження і статті / відп. ред. д-р мистецтвознав. М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1976. – 213 с.
6. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. Т. 1 / упорядкув., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. – Л. : Дивосвіт, 1999. – С. 246–254.
7. *Мейтус Ю.* Кобзареві. Вокальний цикл на слова А. Малишка. – К. : Мистецтво, 1963.
8. Пісенна Шевченкіана до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка / упоряд. О. Івасюк, вступ. ст. С. Майданської. – Чернівці : Видавничий дім «Бу-крек», 2013. – 320 с.
9. Поезія Тараса Шевченка в сучасній хоровій музиці / ред.-упоряд., вступ. ст. Д. Василик, А. Славич. До 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 158 с.
10. *Правдюк О.* Плавай, плавай, лебедонько. – Народні пісні на слова Т. Шевченка / упоряд., вступ. ст. та прим. О. А. Правдюка. – К. : Музична Україна, 1984. – 152 с.
11. *Рыбальченко В.* Шість романсов. Слова Тараса Шевченка. – К. : Мистецтво, 1966.
12. *Сікорська І.* Тарас Шевченко на музичних фестивалях Києва 1990-х – початку 2000 років // *Музика в просторі сучасності. Друга половина XX – початок XXI ст.* Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 68.
13. *Скорик М.* Два романси. – К. : Мистецтво, 1963.
14. У гаю, гаю. Музика Миколи Лисенка до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Вокальні твори для голосу з фортепіано / упоряд. та передм. Р. Скорульської. – К. : Пульсари, 2014. – 72 с. : іл.
15. *Фільц Б.* Наша дума, наша пісня. – Тернопіль : Астон, 2004. – 61 с.
16. *Фільц Б.* Полум'яні кантати Станіслава Людкевича // *Радянська Україна.* – 1963. – 17 лют. – С. 3.
17. *Фільц Б.* Хорові твори на слова Тараса Шевченка / ред.-упоряд., вступ. ст., метод. рекомендації Д. Василик. Навчальний посібник. До 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – 80 с.
18. *Шамо І.* 10 романсів для середнього голосу в супроводі фортепіано на слова Т. Г. Шевченка. – К. : Советский композитор, 1961.
19. *Шевченко Т.* Кобзар / уклад. О. Зав'язкін. – Донецьк : ТОВ «ВКФ» «БАО», 2012. – 192 с.

SUMMARY

The wealth of individual interpretation of Shevchenko's poetry by Ukrainian composers is analyzed in the article. Its embodiment in various forms, genres and branches of music is depicted. The peculiarities of the representation of poetic images in large vocal symphonic works, choral and chamber vocal music of the second half of the XIXth – the beginning of the XXth centuries are cleared up. M. Lysenko has started the creation of great vocal symphonic musical works in Ukrainian music with his five parts cantatas on Shevchenko's poems *The Rapids are Springing* and *Be Glad, the Unwatered Field*. The ballad *Shawl* by H. Topolnytskyi (1895, Galicia) and also a cantata-poem under the same title by prominent representative of Ukrainian composers of the XXth century L. Revytskyi with his distinctly outlined individual

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ



ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

innovative style (the 20s of the XXth century) are characterized by the originality of musical interpretation. The peculiarity of the cantata *On Saint Sunday* by K. Stetsenko (1918) consists in the approaching of its image sphere to the epic genres of the ballad. Cantata and symphony *The Caucasus* by S. Liudkevych is the most considerable, monumental and artistically perfect work in this branch. The author succeeded to embody the whole gamut of bright and various images and moods: from thin lyric to sarcastic, tense dramatic and heroic ones. The central figure in this work is Prometheus as a symbol of always living human spirit, irresistible strength of people.

Considerable attention is paid to multigenre chamber vocal creation of Ukrainian artists, written on the basis of great Shevchenko's poetry, full of the dreams, hopes and expectations of Ukrainian people. It is first of all a creation by M. Lysenko of great vocal cycle of *Music for Kobzar* that contains about 90 works. Among the other authors of bright solo songs to Shevchenko's poems the names of K. Stetsenko, S. Liudkevych, V. Barvynskyi, A. Kos-Anatolskyi, H. Maiboroda, F. Nadenenko, T. Sydorenko-Maliukova, A. Shtoharenko should be mentioned. A number of composers created and published the cycles of Shevchenko's romances or separate works to poet's verses that are characterized by a bright musical language and reproduce various human characters and emotions, lyric moods and dramatic collisions, regional features of folklore song intonation sphere. Among them there are the following authors: D. Klebanov, L. Kolodub, Yu. Meitus, V. Rubalchenko, M. Skoryk, B. Filts, I. Shamo.

The weighty contribution to choral Shevchenko studies was done by the composers B. Lyatoshynskyi, L. Revutskyi, M. Kuzan, Ye. Stankovych, M. Skoryk, V. Stepurko, V. Sylvestrov, B. Filts, A. Jacobchuk and many others. Ukrainian composers have done a lot of work in the branch of opera, ballet and solely symphonic music (O. Bilash, M. Verykivskyi, V. Hubarenko, R. Gliere, K. Dankevych etc.) connected with Shevchenko's subjects and imagery. Besides, to commemorate the 200th anniversary of Shevchenko's birthday many large scale collections of works are published by Ukrainian artists of different branches and genres, who exposed their deep honor to our Genius and Prophet.

The considered facts and concrete works affirm the creation of plenty of works to Shevchenko's poems in a different time and their performance by different singers and collectives. These works reveal the richness and diversity of image sphere of Shevchenko poetry, its propinquity to folk-song sources and at the same time expose the individuality and originality of its stylish specific, full of national uniqueness and deep humanity.

Keywords: poetry, music style, interpretation, folk intonation, image content.

Теорія та методологія Theory and Methodology

УДК 78.071.1(477)“19”

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

Майя Ржевська

У статті йдеться про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х років, про принамі цьому часовому відтинку тенденції: викриття «буржуазного націоналізму», боротьбу з «формалізмом» у музиці, зміну ставлення до спадщини класиків української музики, регламентацію композиторської творчості тощо. Проаналізовано особливості становища композиторів, умови їхньої діяльності в тоталітарній державі.

Ключові слова: композиторська творчість, традиція, «формалізм» у музиці, модернізм, соцреалізм.

В статті речь идет о характере музыкально-культурного процесса в советской Украине 1930-х годов, о свойственных этому временному отрезку тенденциях: разоблачении «буржуазного национализма», борьбе с «формализмом» в музыке, изменении отношения к наследию классиков украинской музыки, регламентации композиторского творчества и т. д. Проанализированы особенности положения композиторов, условия их деятельности в тоталитарном государстве.

Ключевые слова: композиторское творчество, традиция, «формализм» в музыке, модернизм, соцреализм.

The article is devoted to the nature of musical-cultural process in Soviet Ukraine of 1930s and trends inherent to this time period: *bourgeois nationalism* disclosure, fight with *formalism* in music, change of attitude to heritage of Ukrainian music classics, regulation of composers' creative works etc. Peculiarities of composers' status, conditions of their work in totalitarian state are analyzed.

Keywords: composers' works, tradition, formalism in music, modernism, socialist realism.

«Рік великого перелому» – так називалася стаття за підписом Сталіна, що з'явилася в газеті «Правда» з нагоди дванадцятої річниці Жовтневої революції 1929 року. Присвячена, на перший погляд, суто економічним проблемам, стаття насправді мала значно глибші смислові пласти, відбиваючи фактично ті доленосні процеси, що розгорталися в тодішньому СРСР. І справді, міркування щодо рішучого перелому у сферах продуктивності праці, розбудови промисловості та сільського господарства ґрунтувалися на чіткій ідеологічній програмі з її безумовним запереченням «старого буржуазно-ліберального мотлоху» і твердженням про наступне загострення боротьби класів. Подальші події ознаменували остаточне закріплення в Радянському Союзі тоталітарної моделі суспільства.

Як це позначилося на музиці? Справжнє мистецтво – це щось потаємне, що не за-

лежить навіть, як інколи здається, від самого митця і продиктоване вищими силами. «*Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосуточно и нераздельно*», – говорив у своїй промові на урочистостях з нагоди річниці смерті О. Пушкіна О. Блок [4]. Мистецтво, хоч і тісно пов'язане з іншими сторонами людського життя, існує як особлива, автономна сфера духовності.

Зрозуміти, наскільки це відповідало реаліям життя Радянської України 1930-х років, допоможе звернення до публікацій 1937 року, коли нові тенденції соціокультурного руху остаточно сформувалися й утвердилися. Редакційна стаття січневого числа журналу «Радянська музика», що мала назву «Знаменний рік», порушила питання про необхідність «провести найближчим же часом українську творчу на-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

раду з самозвітами композиторів у зв'язку з підготовкою до ХХ роковин Жовтня» [10, с. 14]. Перебіг цієї роботи було відображено через кілька місяців у статті з характерною назвою заклично-наказового характеру – «До творчості!»: «...майже весь колектив композиторів посилено працює над творами, що мають у тій чи іншій мірі відобразити здобутки і велич соціалістичного будівництва у нашій країні» [7, с. 4]. «Колектив композиторів» (тодішня Спілка радянських композиторів України) діяв у цілком визначеному алгоритмі: хтось індивідуально або цілою бригадою писав оперу на замовлення радянського Управління мистецтв, а хтось переробляв уже написаний твір «за вказівками» Управління. У статті, поміж інших, фігурували прізвища композиторів «першого ряду» – Б. Лятошинського, В. Косенка, Ю. Мейтуса, П. Козицького.

Така «колективізація» композиторського загалу, а також свідоме приземлення музики, надання їй утилітарного значення були цілком природними для типу соціуму з притаманною йому жорстко регламентованою системою управління мистецтвом, що функціонував у Радянському Союзі 1930-х років.

Відомо, що механізми й міра інтегрованості музики як виду мистецтва до суспільного організму в цілому реалізуються в певні часи й у різних країнах не однаково. Звичайно, зміни (у тому числі й у мистецтві) визрівають поступово і так само поступово запроваджуються. У 1930-х роках вони були зумовлені багатьма тенденціями, що послідовно формувалися в попереднє десятиліття і відбилися як на творчості, тобто роботі, композиторів над продукуванням музичних текстів, так і на суспільному функціонуванні композиторського добробку (виданні нот, концертних презентаціях музики, постановках музично-сценічних творів тощо). Окреслимо ті соціокультурні обставини, у яких доводилося існувати українським композиторам після остаточного встановлення координат «великого перелому».

Перша третина ХХ ст. в Україні минула під знаком *формулювання національної ідеї і пошуків шляхів її втілення в різних*

сферах людського самовираження. У музиці це зумовило пріоритетність завдання побудови національної музичної культури в усій повноті її виявів. У 1920-х роках музиканти Наддніпрянської України намагалися гармонійно вписати цю модель до нового суспільного ладу [див.: 20]. Однак подібні спроби були приречені на невдачу: унаслідок різних причин гармонізувати ідеологію *націоналізму* (нехай навіть культурницького) і пролетарського *інтернаціоналізму* не вдалося. Це призвело до змін головних векторів музично-культурного процесу і знайшло багато проявів. Зокрема, це торкнулося ставлення до фольклору як основи композиторської творчості: уже наприкінці 1920-х років серед народних пісень дедалі наполегливіше почали виокремлювати такі, що нібито втілювали чужу пролетаріату ідеологію куркульства або, як писав свого часу П. Козицький, «коло образів, типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для українського просвітянина, для українського *фашиста*» [13, с. 14]. Доволі виразно це проявилось в кампанії з «боротьби з давидовщиною», коли спроби Г. Давидовського створити легкожанрову по суті музику на базі національної інтонаційності сприймалися ледь не як ідеологічна диверсія.

Не було простим збігом і те, що саме наприкінці 1920-х років наростає хвиля зречення українськими культурними діячами (М. Хвильовий, О. Шумський та ін.) своїх «націоналістичних» позицій, яка пізніше докотиться до українських музикантів. До вороже налаштованих до соціалістичного суспільства націоналістів зарахують неокласиків М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського та інших діячів – письменників, поетів, критиків, літературознавців. Може видатися дивним, але політичні настанови й міра відданості режиму при цьому особливої ролі не відігравали. У засиллі націоналістичних настанов в історичній науці звинуватять не лише М. Грушевського, але й відданого більшовикам М. Яворського. Щирий послідовник ідей революції В. Костенко змушений буде виступити із заявою, у якій він визнає свої «грубі політичні помилки» і те, що він «далеко <...> зайшов у

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

глухий кут націоналізму» [16, с. 28]. Автор підручника «Начерки з питань вокальної педагогіки» (здавалося б, що може бути більш далеким від державної ідеології і політики, ніж вокальна педагогіка!) М. Михайлов (М. Міхайлов) кається в тому, що в названій праці він, «спираючись на буржуазну по суті методологію Сабанєєва та Грінченка, <...> тим самим об'єктивно стикався з націоналістичним ухилом, очолюваним Скрипником» [17]. За належність до так званого «оточення Скрипника», відданого більшовицькій ідеології, а проте звинуваченого в націоналізмі, у 1933 році було звільнено з роботи професора, колишнього ректора Харківського музично-драматичного інституту, одного з найстаріших українських композиторів і шанованих музичних діячів С. Дрімцова. І цим подібні приклади, на жаль, не вичерпуються.

Загалом викриття і каяття в 1930-х роках набули чи не перманентного характеру. У 1934 році М. Грінченка, Я. Полфьорова, К. Квітку, В. Костенка і навіть П. Козицького як утілювачів націоналістичних концепцій у музикознавстві патетично викрили діячі колишньої Асоціації пролетарських музик України (далі – АПМУ) О. Арнаутов і О. Білокопитов (останній, до того ж, уважав запеклим борцем «за ідеали української буржуазії» К. Стеценка [1, с. 33]). АПМУ на той час перебувала на гребені хвилі «боротьби з ворожою музикою», декларуючи це чи не як найголовнішим своїм завданням «за доби загострення класової боротьби, коли рештки капіталістичних елементів чинять шалений опір непереможному соціалістичному наступові» (саме таке формулювання знаходимо в одному з пропагандистських видань початку 1930-х років) [3, с. 4].

У 1937 році самих О. Арнаутова й О. Білокопитова оголосили ворогами народу у «Справі українського радіокомітету» і стратили. І ось уже їхній соратник – композитор В. Борисов – був змушений писати покайного листа-зречення [5].

Останній з наведених фактів переводить нас у площину діяльності музично-громадських організацій 1920–1930-х років. Найвідоміша з них – Всеукраїнське музичне

товариство імені М. Леонтовича (Музичне товариство ім. Леонтовича), створене 1921 року на засадах природного й добровільного об'єднання музичних діячів, згуртованих навколо певного комплексу художніх і громадських ідей. Згодом необхідність існувати в умовах побудови нового суспільства призвела до численних компромісів, різних конфліктів усередині Товариства та з іншими угрупованнями, на кшталт Асоціації революційних композиторів України і АПМУ, реорганізації Всеукраїнського товариства революційних музик тощо. Однак усі ці процеси відбувалися в умовах можливості для композитора певного, хоча й дуже відносного, вибору (якій організації чи формі діяльності в ній надати перевагу). Прийняття 1932 року Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» означало скасування такого вибору: спочатку функції «єдино правильної» радянської музичної організації взяла на себе АПМУ, згодом було утворено Спілку радянських композиторів України, членство у якій стало головною та єдиною умовою професійної самореалізації для будь-кого з композиторів. Спілка перетворилася на механізм трансляції обов'язкових ідеологічних настанов для композиторів і контролю за їхньою діяльністю, до того ж залежність цих механізмів від державної ідеології не підлягає сумніву. Наведемо характерний приклад: при констатації 1937 року поганой роботи Спілки радянських композиторів України основною причиною такого стану речей було оголошено те, що «останні роки на чолі композиторської організації стояв ворог народу – троцькіст Карпов, який свідомо гальмував усю роботу оргкомітету спілки» [10, с. 12], а відсутність «правильного» впливу оргкомітету, за уявленнями більшовицьких керівників, унеможливила будь-яку успішну композиторську діяльність.

На початку 1930-х років інтенсивно розгорталися процеси переосмислення національної музичної спадщини. Ініціатива тут належала діячам колишньої АПМУ, які в екзальтовано-агресивній манері закликали до «негайного перегляду, аналізу музичної ділянки», вважаючи підставою для цього

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

«останні події в галузі національно-культурного будівництва на Україні, що являли собою розгром націоналістичних, петлюрівських недобитків» [1, с. 23]. З позицій «класового підходу» розглядалася «націоналістична» творчість М. Лисенка і К. Стеценка, яких оцінювали винятково з огляду на їх належність до «української буржуазної інтелігенції» [1, с. 31] (до речі, так само оцінювали й творчість П. Чайковського). Примітно, що згодом доробок названих композиторів знову буде піддано переоцінці у зв'язку з актуалізацією, починаючи з 1936 року, «боротьби з формалізмом у музиці» [2].

Невідповідність класовим критеріям послужила головною причиною ліквідації національних вокально-хорових колективів на зразок Польського ансамблю пісні і танцю або «Євокансу». (Зі схожих мотивів, як «очаги буржуазно-націоналістичного, антирадянського впливу на дітей» [18, с. 357], було «реорганізовано», а насправді ліквідовано, більшість із трьох з половиною тисяч національних шкіл – російських, єврейських, молдавських, білоруських, болгарських, греко-татарських тощо, – а також понад вісімсот так званих «змішаних» шкіл, що працювали в радянській Україні станом на початок 1938 р.)

Суттєві зміни торкнулися і самої стилістики музичних творів. Досить поширені прояви модерністських художніх тенденцій, характерні для української музики кінця 1910-х – першої половини 1920-х років, що знайшли найпоспідовніше вираження, зокрема, у романсовій ліриці М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського, або пошуки молодих композиторів (Ю. Мейтус, І. Белза та ін.) у галузі апробування нових засобів виразності, нових можливостей музичної мови помалу сходили нанівець уже ближче до кінця 1920-х років. Показовою в цьому сенсі і навіть трагічною є доля модерніста Б. Яновського, і навіть його смерть у 1933 році виглядає символічною.

1930-ті роки просто унеможливили такі інтенції. Модернізм із його зосередженістю на внутрішньому світі людини й зверненістю до *особистості* природним чином асоціювався з індивідуалізмом, а отже, не міг бути вписаний до нової системи колек-

тивістських за своєю сутністю суспільних вартостей як позитивна величина, що стало очевидним уже наприкінці попереднього десятиліття. Деякі композитори воліли вже ніколи не згадувати про свої надзвичайно яскраві твори (як це сталося з «Гімнами св. Терезі» М. Вериківського).

Ситуація вкрай загострилася після сумнозвісної публікації в «Правді» від 28 січня 1936 року статті «Сумбур замість музики», яку передрукували багато засобів масової інформації, у тому числі й українська «Радянська музика» (квітень 1936 р.). У контексті обговорення головних ідей статті було піддано критиці діяльність молодих композиторів – І. Белзи, Ю. Мейтуса, М. Тіца, О. Зноско-Боровського. Головний удар, однак, прийшовся на Б. Лятошинського. Митцеві дорікали тим, що до 1926 року (очевидно, до створення «Увертюри на чотири українські теми») у його, мовляв, аполітичних творах переважали «страшенні гармонічні нагромадження», твори характеризувалися «гіпертрофованими вертикалями, заумною музичною мовою» [19, с. 37], і лише пізніше він, буцімто, зрозумів хибність своїх тогочасних настанов.

У боротьбі з «формалістичним трюкацтвом», що стала домінуючою тенденцією музичного процесу, проголошувалося, що від композиторів треба вимагати «неподільного служіння інтересам широких трудящих мас» [6, с. 4]. Тон звернення до митців, від яких вимагали слідування нещодавно сформульованим засадам соціалістичного реалізму, був достатньо жорстким: «Деяка незначна частина наших композиторів ще не зрозуміла, що завдання перебудови творчого методу стосуються всіх композиторів без винятку, незалежно від їх обдарованості. Бути здатним, бути талановитим – це ще занадто мало для того, щоб зватися радянським композитором» [6, с. 3–4]. Одним з важелів впливу на митців була практика запровадження планів творчих замовлень, виконання яких забезпечувало їм засоби до існування.

У межах таких замовлень (на противагу музичному «формалізму») у другій половині 1930-х років було повернено на сцену «дореволюційні» українські опери. Так

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

з'явилися нові редакції «Запорожця за Дунаєм» (В. Йориш) С. Гулака-Артемівського, «Наталки-Полтавки» (В. Йориш, В. Костенко) і «Тараса Бульби» (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський) М. Лисенка. Подолання «формалістичного трюкацтва» й «аполітичності», готовність композиторів виконувати «творчі зобов'язання» мали продемонструвати написані за планом творчих замовлень опуси, як наприклад, створена бригадою композиторів у складі Ю. Мейтуса, В. Рибальченка та М. Тица опера «Перекоп». Оперу про долю М. Щорса на різні лібрето було замовлено одразу трьом композиторам: В. Йоришу, С. Жданову та Б. Лятошинському.

Притаманні канону соцреалізму вимоги партійності й народності цілком вписувалися до контексту надання мистецтву прикладного значення (у сенсі обслуговування верств, необхідності створювати музику доступну й зрозумілу). Таким чином, тенденція до граничної регламентації композиторської творчості, у тому числі на рівні стилю – образності, виражальних засобів і музичної драматургії, – набувала сили.

Зазначимо, проте, що технологію реалізації цих вимог було відпрацьовано ще в другій половині 1920-х років, коли запровадили практику закупівлі спеціальною державною установою, Вищим музичним комітетом (далі – ВМК), так званої «музичної продукції», тобто творів у композиторів на конкурсній основі. Водночас уже тоді визначалися не лише загальні настанови (вимога «ідеологічно витриманої продукції», «революційного репертуару»), але й конкретніші. Так, романс, створення якого заохочувалося в 1925–1926 роках, за вказівками ВМК, мав бути: «а) агітаційно-освітнім, відповідаючи датам червоного календаря, або б) гумористичного, сатиричного характеру (сучасний побут, антирелігійні і інші кампанії) чи в) робітничче-селянського побуту (лірика)» * [12]. Висловлювалася вимога обов'язкового використання народної пісні в інструментальних (симфонічних та камерних) творах. Ще конкретніші побажання (а насправ-

ді, – обмеження) визначали щодо опери. Історична опера мала відтворювати, як було зауважено у відповідному документі, події «Жовтневої революції та соціальної боротьби у масштабі світовому так і Українському» [12]. Допускалися також опери, що відображали український побут, а також комічні (сатиричні й гумористичні, але з вимогою яскраво визначеного соціального тла) і казкові («теж з яскраво позначеними соціальними тенденціями») [12].

Ближче до кінця 1920-х років почали визначати і стильові параметри творів: з них виключали всі засоби, які могли викликати асоціації з небажаними жанрами, що маркували як ідеологічно чужі. Характерною в цьому сенсі є кампанія з боротьби із церковщиною, розгорнута 1931 року. У процесі кампанії не тільки було заборонено твори українських композиторів, у яких знайшли прояви «церковного стилю», але й визнано хибними деякі твори Д. Обера, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, низки російських композиторів. У запалі боротьби висловлювали досить радикальні пропозиції – приміром, переглянути засади навчального курсу гармонії, бо він, мовляв, несе в собі «велику соціальну небезпеку», подаючи чотириголосні гармонічні вправи. Висували навіть думку про необхідність «композиторам на деякий час одмовитися од суцільного чотириголосного гармонічного складу в хорошій музичній творчості», що вже, як стверджувалося, «свідомо чи несвідомо» (а насправді, через відсутність майстерності) робили «пролетарські композитори <...> переходячи на принцип двоголосного складу» [9, № 3–4, с. 12].

Упродовж 1930-х років подібна регламентація набувала сили. Стверджувалося, що композитори ідеологічно безпорадні, схильні до «занепадництва», а також «еротоманії», потребують допомоги в їхній творчій роботі; для подолання «сумбуру <...> в спантеличеній свідомості композиторських мас» [9, с. 26] їм треба вказати відповідні правильні шляхи. Як стверджувалося в статті, опублікованій на відзначення п'ятиріччя згаданої вище постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», «музика радянсько-

* Тут і далі збережено орфографію першоджерела.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

го художника мусить хвилювати почуття мільйонних мас трудящих, вона мусить апелювати до всього народу, <...> це така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів з нездоровими рафінованими смаками» [11, с. 3–4]. Змінилися жанрові домінанти: дедалі більшого поширення набували твори з літературним компонентом – від пісні і до кантати й ораторії.

Водночас провідні композитори були звичайними, хоча й дуже обдарованими, громадянами країни, і проблеми цілого суспільства проектувалися на життя кожного з них. Наведемо приклад В. Косенка, якого завжди супроводжували складні життєві обставини, однак 1930-ті роки були особливо важкими для митця. Процитуємо його листи мовою оригіналу. «Галичка, мне нечего кушать, – пише композитор дружині з Києва в лютому 1932 року. – ...Пришли мне что-нибудь, а то я погибну» [15, с. 16]. Ще в одному листі, датованому тим самим місяцем, знаходимо такі пронизливі рядки: «...мне очень обидно, что без моей помощи ты голодаешь в Житомире и я не в состоянии Тебе помочь ибо сам уже несколько дней не обедаю и сижу абсолютно без копейки. <...> Одолжить не у кого, и завтра вероятно продам хлеб, т. к. третий день уже мне не вмогут сидеть без обеда» [15, с. 17]. Пригадаймо також ситуацію 1935 року, коли було вилучено всі твори композитора, знищено щомісячні радіопрोगрами, де подано його мистецький портрет і твори, а сам В. Косенко добровільно пішов до НКВС, аби з'ясувати, що відбувається. Так само нищівним ударом для колишнього «улюбленця і пестуна» великої інтелігентної родини став арешт брата в 1937 році. Знаючи ці обставини, ми сприймаємо як блюзнірство фразу в матеріалах з нагоди першої роковини смерті митця: «Останніми словами Вікт. Степ. перед смертю були слова любові і подяки великому Сталіну» [21, с. 47].

Не менш страшним було моральне насилля, якого зазнавали митці. Показовий приклад – періодичні загальні збори українських композиторів з виступами В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і

прийняттям відповідних резолюцій, у яких вони нібито висловлювали всіляку підтримку репресіям, що чинилися, і дякували органам НКВС за «викриття гадючих гнізд» (приміром, один із журнальних матеріалів 1936 року вийшов під гаслом «Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів» [14]).

Соціокультурні умови, у яких доводилося існувати українським композиторам у 1930-х роках, робили появу музичних шедеврів справжнім дивом. Однак, усупереч усьому, і Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, і Друга симфонія Б. Лятошинського були створені саме в той час і, безсумнівно, збагатили світову музичну скарбницю. Ці досягнення лише підтверджують, що справжнє мистецтво долає всі перепони і, подібно до паростка, здатне пробити асфальт людського невігластва й агресивності, подолати невблаганний тиск зовнішніх обставин, які чиняться на творчий процес справжнього митця.

Таким чином, 1930-ті роки стали періодом докорінних змін соціокультурного простору, переоцінки цінностей (у тому числі й мистецьких) попереднього десятиліття – часів, коли творчі поривання (бодай частково) успішно реалізовувалися, а композиторське натхнення знаходило яскраве втілення. У 1930-х роках природне для національної культури на цій стадії нарощування композиторської майстерності, збільшення кількості професіоналів у цій галузі діяльності (включаючи виконавство й музичну освіту) поєднувалися з унеможливленням незаангажованої композиторської творчості, вільного польоту думки, реалізації новаторських пошуків.

Поступальний розвиток української композиторської школи, що здійснювався протягом першої третини ХХ ст. і набув особливої інтенсивності в 1920-х роках, було призупинено несприятливим розгортанням соціокультурних подій. Характер реакції композиторів на тиск із боку держави був відмінним – від свідомого й послідовного конформізму до намагання не втратити обличчя за будь-яких обставин, – але очевидно, що покоління в цілому зазнало настільки

МАЙЯ РЖЕВСЬКА. УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ
«ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

руйнівної трансформації сформульованих ним для себе сутнісних орієнтирів музично-культурного руху, що це, зрештою, призвело до граничного ускладнення скільки-небудь повної творчої самореалізації багатьох його представників. Звідси стає зрозумілим, що до культурного застою в другій третині ХХ ст. призвела не абсолютизація традиції на шкоду новаторським пошукам, а розрив традиції, поява штучних конструкцій, які лише зовнішньо відтворювали її ознаки. Парадоксально, але відновити зв'язок часів вдалося тільки через новаторство останніх десятиліть ХХ ст.

Джерела та література

1. Білокопитов О. Кирило Стеценко / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1934. – № 2/3. – С. 23–33.
2. Білокопитов О. Микола Віталійович Лисенко (95 років з дня народження) / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 11–18.
3. Білокопитов О. Музикознавство на боротьбу з ворожою музикою. Вип. 2 : Проти «циганщини» / О. Білокопитов, Л. Носов. – [Х.] : ДВОУ. ЛІМ, 1932. – 46 с.
4. Блок А. О назначении поэта / Александр Блок. – М. : Советская Россия, 1971. – 160 с.
5. Борисов В. Лист до редакції / В. Борисов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 59–60.
6. Виконати творчі зобов'язання [передовиця] // Радянська музика. – 1936. – № 4. – С. 3–4.
7. До творчості! [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 5. – С. 3–6.

8. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві // Музика мас. – 1931. – № 5. – С. 4–17; № 6. – С. 15–18; № 7/8. – С. 5–11.
9. Ємельянов [?]. Опери та балети українських радянських композиторів / [?] Ємельянов // Радянська музика. – 1938. – № 1. – С. 22–26.
10. Знаменний рік [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 1. – С. 10–14.
11. Історична постановка [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–5.
12. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. – 1925. – 5 лип.
13. Козицький П. Що таке «давидовщина» і чому ми з нею боремося / Пилип Козицький // Музика масам. – 1930. – № 1/2. – С. 10–16.
14. Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 9–13.
15. Косенко В. Листи / В. С. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. – К., 1997. – С. 8–17.
16. Костенко В. Націоналістичні концепції у моїх музично-критичних працях / В. Костенко // Радянська музика. – 1933. – № 10. – С. 26–28.
17. Михайлов М. До редакції журналу «Радянська музика» / М. Михайлов // Радянська музика. – 1934. – № 4. – [С. 3 обкладинки].
18. Постанова ЦК КП(б)У про реорганізацію національних шкіл в Україні (10 квітня 1938 р.) // Історія української культури : зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – С. 357–358.
19. Проти формалістичного трюкацтва // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 36–38.
20. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 356 с.
21. Скороход В. Спогади про В. С. Косенка / В. Г. Скороход // Радянська музика. – 1939. – № 5. – С. 44–47.

SUMMARY

The conditions of composers' activities in the realities of life of Soviet Ukraine of 1930s, in the society with strictly regulated system of art management are cleared up in the article. Mechanisms and the degree of music integration as a kind of art to social organism, which also has been reflected both on composers' work with musical texts production and social functioning of composers' masterpiece (note publication, music concert presentations, musical-dramatic works staging, etc.) are studied.

At the beginning of 1930s the main vectors of music-cultural process has happened in Ukraine – from the understanding of priority of national as one of art versions of common to mankind to the fight with imaginary *bourgeois nationalism*, including music. On the peak of this wave there were the figures of the former Association of Proletarian Musicians of Ukraine (APMU) who consistently exposed a number of composers and musicologists of that time as the impersonators of nationalist conceptions.

The processes of national musical heritage reinterpretation (for example, the masterpieces of M. Lysenko and K. Stetsenko were estimated exceptionally taking into consideration

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

their belonging to Ukrainian bourgeois intelligentsia) were actively expanded in the race of lined tend. Later the masterpiece of said composers had been reexamined once more and announced almost etalon in the connection with the actualization of *fight with formalism in music* from 1936. Instead of the manifestation of modernist art tends typical for Ukrainian music at the end of 1910s – first half of 1920s were made impossible and contradicted new social and political, aesthetical instructions. In the struggle with *formalistic stunting* which has become the dominant trend of music process the necessity to charge the composers to serve indivisibly to the interests of working masses at large was proclaimed. The demands of party spirit and nationality inherent for the socialist realism canon entirely harmonized with the context of concession of applied meaning to art – attendance of masses, the necessity to create intelligible and understandable music. Then the tendency to limit reglamentation of composers' creative work acquired strength, including the level of style – imagery, expressive means and music dramaturgy.

One of the strangleholds for artists was the practice of the plans of creative orders introduction, the completion of which provided them with means of existence. Means of realization of the pressure on artists were periodic general meetings of Ukrainian composers and adoption of appropriate resolutions in which they said they expressed all kinds of supporting of administered repressions and thanked the People's Commissariat of Home Affairs for *the disclosure of adders' nidi*.

Ideas set forth in the article made it possible to draw conclusions as for the nature of music and cultural process within the whereabouts of the *Great turn*. 1930s have become a period of radical changes in social and cultural fields, reevaluation of values (including artistic) of previous decade – time when creative passions (though partly) were successfully implemented and composer's inspiration found bright embodiment. In 1930s the increase of a number of professionals in this branch of activity (including performing and music education) natural for national culture at this stage of the accumulation of composer's skill, was combined with impossibility of impartial composer's creative work, free flight of thinking, the realization of innovatory search.

Forward motion of Ukrainian composers' school during the first third of the XXth century had acquired particular intensity in 1920s and was suspended with unfavorable development of social and cultural events. Nature of response of different composers on state pressure was multiform – from conscious and successive conformism to the attempts to save face under any circumstances. But it is evident that the whole generation has suffered such a destructive transformation of self-formulated reference points of music and cultural movement that at last it led to the limiting complication of absolute creative self-realization of its many representatives. Hence it becomes clear that cultural stagnation in the second third of the XXth century has been caused not with the absolutization of tradition to the damage of innovatory search but the rupture of tradition, emergence of artificial constructions which reproduced its features only outwardly. It is a paradox, but the link of times was resumed only through the innovations of last decades of the XXth century.

Keywords: composers' works, tradition, formalism in music, modernism, socialist realism.

УДК 791.31:316.347

ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ (за матеріалами творчої спадщини Олександра Довженка)

Сергій Тримбач

У статті розглянуто особливості еволюції Олександра Довженка – від передвоєнних отождень себе і свого погляду на світ з державою та державним утопічним міфом до суттєвої індивідуалізації себе і народного тіла, народної душі, відсторонення від державницької міфології.

Ключові слова: ідентифікація, криза ідентифікацій, автор, творча поведінка.

В статье рассматриваются особенности эволюции Александра Довженко – от предвоенных отождествлений себя и своего взгляда на мир с государством и государственным утопическим мифом к существенной индивидуализации себя и народного тела, народной души, отстранения от государственнической мифологии.

Ключевые слова: идентификация, кризис идентификаций, автор, творческое поведение.

The peculiarities of the evolution of Oleksandr Dovzhenko – from pre-war identification of himself and his conception of the world with power and state utopian myth to substantial individualization of himself and the national body, the national soul, removal from state mythology are considered in the article.

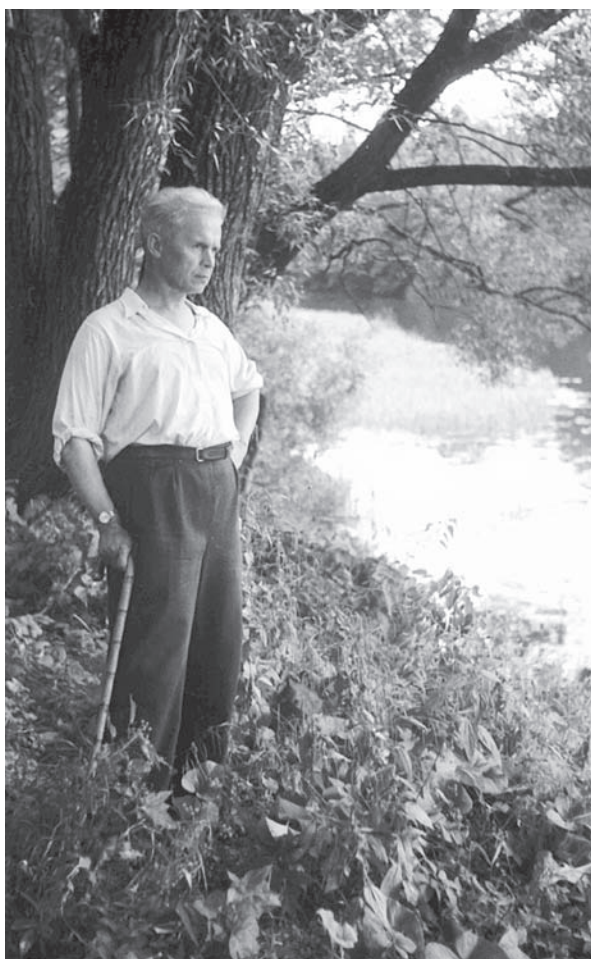
Keywords: identification, crisis of identities, author, creative behaviour.

Доволі тернистий, а часом просто драматичний шлях Олександра Довженка-митця і громадянина багато в чому пояснюється через поняття «творчої поведінки», колись запропоноване російським письменником Михайлом Пришвіним. Ідеться про певний спосіб програмування своєї життєвої, світоглядної позиції, вироблення конкретних стратегій – через діалогічний контакт з актуальними культурними дискурсами. У 1920–1930-х роках, коли йшлося про створення, а чи то пак Відродження (ключовий мислеобраз тієї епохи) України як грандіозного національного проекту (суголосного Шевченковому), Довженко й ідентифікував своє авторське «Я» зі стратегією реалізації того проекту. Завданням було створити візію українського майбутнього, зокрема й через прозирання епічного минулого. Автор виступає як посередник – через залучення особистого, інтимно прогрітого матеріалу, і відтак мало не у кожному персонажеві пізнається силует родинного життя. Таким був механізм ідентифікації з матеріалом, який подавався в русі до майбутнього, нехай і з виразними рисами утопії: недосконалість сучасного життя потребувала радикального втручання носіїв істини щодо історичних трансформацій (майже неодмінно – месіанського стибу). Для того,

аби краще зрозуміти походження і особливості діалогу з різними дискурсами, належить залучити й інші, особистісні супутні стратегії, які витворювали контекст доби.

У 1930-ті роки, опісля «благовісного» порятунку Довженка Сталіним (митця мали заарештувати, і його подальша доля навряд чи відрізнялася би від того, що сталося з Миколою Кулішем та Лесем Курбасом; втручання Сталіна справді залишило Довженкові життя) проект «Сонячної України» (одне з Довженкових визначень, в якому позначилися, зокрема, сліди концепції Ренесансу, що гряде зі Сходу, Освальда Шпенглера) дістає своєрідного «підсвічення» іншим «сонцем», язичницьким за походженням Вождем і Навчителем. Події Другої світової, Великої вітчизняної воєни призвели до доволі радикальної зміни авторської стратегії. Довженко ідентифікує себе з народом і, по суті справи, заперечує позитивну роль Держави і її Отця. Це виявилось і в намірі залишити кінематограф (про це свідчать листи Довженка 1941–1942 рр.), сферу індустріального продукування мистецьких текстів і розпочати роботу письменника, продукувача Слова, що розуміється як органічний чинник народного життя. Звернення до жанру щоденника стало засобом ідентифікації себе з народ-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



О. Довженко під час зйомок кінофільму «Мічурін». 1948 р.

ним тілом і народним словом, а після конфлікту зі Сталіним і його критики кіноповісті «Україна в огні» 1944 року – ще й формою приватного протистояння, доволі жорсткого внутрішнього діалогу з владою (попри реверанси вбік вождя).

Однак у повоєнний період Довженко змушений іти шляхом компромісів з державою та вищими державотворцями. Він прагне долучитися, ідентифікувати себе з носіями стратегій розвитку країни, відтак з'являються задуми й тексти, в яких подано доволі ідилічний образ єднання «партії влади і народу». Водночас у кіноповістях «Земля» і «Зачарована Десна» (1950-ті рр.) знову відчутно опору на особистісний, родинний світ – Україна постає в образі сім'ї, де в кожному персонажеві прозирається історія роду й відтак народу. Майбутнє дістає форму фантасмагорії (на-

черк сценарію «В глибинах космосу»), майже очищеної від «земного» й «тілесного».

Довженко лишається втіленням українського митця, якому вдалося здолати тяжіння національного ґрунту й водночас запропонувати привабливі та художньо потужні проекти розвитку народного життя. У ті моменти свого творчого і громадянського життя, коли він втрачав ідентифікацію й віддавався чужим для нього, надто одержавленим (чи «оцерковленим» новим партійним «храмом») стратегіям, він втрачав самість і відтак самого себе як особистість. Однак ж, у підсумку, встояв – і тим запропонував нащадкам своє життя як життє: для наслідування й заперечення, для хвали й хули. Магнетизм його особистості ніяк не слабшає з часом – по недавній з'яві «Щоденникових записів» це виявилось знову, вже на новому рівні осмислень і почувань.

Трансформація авторської ідентифікації О. Довженка в роки війни

Окреслимо еволюцію. Початок війни означив кризу ідентифікації. Вона виявилася в Довженковій відмові (хоч і тимчасовій) від кіно, прагненні стати літератором, бути з народом. Це, вочевидь, маргінальна позиція, яка дозволяла митцеві отримати свободу від усучіль цензурованого індустріального виробництва. Заявлений намір – бути з народом, а не з державою, яка повністю відривається від народу. У хвилини державного свята, роковин так званої Великої Жовтневої соціалістичної революції і пишного державницького параду на Красній площі Довженко (у щоденниковому записі від 7 листопада 1946 р.) вилітає зі своєї московської квартири (парафраз Шевченкового «Сну») і – «Я лину на Вкраїну, заглядаю у вікна убогих хатин, де вдови сумують і діти, де пухне од голоду народ». А на Красній площі «почався врочистий марш! Чіткий крок. Бездоганна стройова виправка... Скільки людей помре в сьому році?»¹.

Отже, красномовне відсторонення від державницької пропагандистської машини, до якої й сам був причетний, і демонстративна ідентифікація себе з народом, що

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

бідую, що у черговий раз балансує над прірвою (знову голод, уже повоєнний). Та й спосіб визволительства народу з-під ярма гітлерівської неволі описується Довженком (у тих самих «Щоденникових записах») більш ніж виразно. Радянські вояки нерідко поводять себе так, наче вони не визволителі, а новоявлені тюремщики, які прийшли за тим, аби уярмити злочинців, що перебували на окупованій території і тим самим виявили свою «гнилу сутність».

Не щадить Довженко й інтелігенцію, передусім письменників – вони втрапили в повну залежність від держави і більшовицького царя-батюшки. У Довженка чимало іронічних записів щодо вітчизняної інтелігенції – війна таки показала, хто є хто. До прикладу, 6 жовтня 1943 року він записує: «Мав бесіду з сентиментальним Іудою Іскаріотом Л. Він уже влаштувався у Москві і розіграє перед дурноголовим Большаковим вірного сина українського народу, ображеного Довженком. А йому, собаці, хочеться жити в Москві, їсти обіди в українському (в їдальні) Раднаркомі і розігравати роль Довженкової жертви. Яка мерзота!».

Інтелектуали, а власне письменники, які традиційно уявлялися невід'ємним складником народу («плоть від плоті»), насправді виявляють себе нічим іншим, як «гвинтиком» державної машини. Такою є прикра Довженкова констатація, яку він не раз викладає в «Щоденникових записах».

У записі від 3 листопада 1943 року перераховується розмова з одним з керівників держави. «Говорили про “Україну в огні”. Я розповів йому, як її бояться друкувати через те, що в ній є критичні місця. Як блюстителі партійних чеснот, чистоплюї і перевиконавці завдань бояться, щоб не збаламутив я народ своїми критичними висловлюваннями.

Він дав мені згоду на те, аби видрукувати “Україну в огні” всю цілком і негайно».

Про рівень довіри до Довженка говорить і те, що, судячи з того самого щоденникового запису, він говорив «про війну, про “стиль” визволення. Я розповів йому про наших армійських дурнів, у яких немає любові і співчуття до народу, про тупих районщиків, про підозру, арешти та інше не-

потрібне і шкідливе». А ще про те, як треба реформувати життя на селі у повоєнний період. Дати кожній селянській родині по гектару землі, «щоб було де працювати підліткам, дітям чи дідам з бабами, чи й собі у вільний від колгоспу час». Відповідь можновладця, зафіксована митцем, була такою: «Те, що ви пропонуєте, т. Довженко, зовсім не єресь. Признаюсь, ми справді мало займалися продумуванням цього питання <...> Але я думаю, що можна вашу ідею здійснити, можна дати й гектар. Це не суперечить ні принципу влади, ні принципу колективізації».

Підбадьорений режисер вирішує: «Займуся цим питанням детально і напишу т. Сталіну доповідну записку. І Хрущову». Власне, Хрущову він не раз викладав ідеї подібного стибу і не раз був ним підтриманий. Утім, керівник республіки найбільше полюбляв розмови про дурнів. Зрозуміло, чому: бо так найлегше пояснити причину недоробок в організації життя і праці. «Дурень голова колгоспу, – записує Довженко зміст однієї з розмов, – і є основною причиною бідності. Микита С. [Хрущов. – С. Т.] любить цю тему. Він говорить про неї часто і завжди цікаво. Він оживає, коли торкається питань землі» (5 листопада 1943 р.). Наступний запис такий: «Ми в'їжджали в Київ з М. С. Хрущовим удень 6 листопада 1943 року. Се було в день визволення». Чим далі вглиб України просувалися радянські війська, тим натхненніше вів розмови про грядущу реформу політичної та державної машини Довженко. По суті справи йшлося про роздержавлення, звільнення народу від надмірної його ідентифікації з державою, її машинерією (не випадковим був культ машини, що сягнув свого апогею у 1930-х рр.). І, судячи з усього, тим настоженіше ставилися до цього «батьки нації». Народ, якому в роки війни дозволили деякі вольності, знову почали заганяти в державні рамки, у державну уніформу.

Україна визволялася, кінець війни ви-мальовувався все реальніше, ліберальним поглядам треба було класти край. Грім прогрімів невдовзі після визволення Києва. Довженко знаходить свою матір і дізнається про смерть батька в часи окупації.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Повертається до столиці. 26 листопада у щоденнику з'являється запис: «Сьогодні я знову в Москві. Привіз з Києва стареньку свою матір. Сьогодні ж узнав од Большакова [тодішній керівник кінематографічної галузі. – С. Т.] і тяжку новину: моя повість “Україна в огні” не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки».

Новина, що там казати, була надважкою – Довженко вже звично покладався на підтримку Сталіна, розраховував на неї. Значить, будуть бити і бити навідліг. «Тяжко, – цитую той самий щоденниковий запис, – і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” – це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо не потрібно, крім панегірика». «Прикрита і замкнена!» Та навіть така не є потрібною, ба навіть шкідливою.

Того самого дня, 26 листопада 1943 року, записи в щоденнику продовжуються – вочевидь, Довженкові треба було розрядитися від надто вже енергоємної новини. Він думає про батька, який, «умираючи в Києві од голоду, од голодної водянки <...> не вірив у нашу перемогу і в наше повернення. Він вважав, дивлячись на колосальну німецьку силу, що Україна загинула навіки разом з українським народом».

Не випадковим є той запис. Бо це формулювання не стільки батькових, скільки власних почуттів. Це йому, Олександрові Довженку, так видавалося, що Україна зависла на краю страшної прірви, в яку вже валяться безповоротно мільйони людей. І розмовляючи з матір'ю про останні стражденні дні батька, він ще раз поринав у власні переживання. Бо ж батько «думав, що ми житимемо усе своє життя по чужих країнах», він «проклинав Сталіна за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу».

Записуючи ці рядки, Довженко не міг не розуміти, що лишень одне таке слово, про-

читане чужими очима, могло стати для нього смертельним. Однак ж записував, не знаходячи жодного виправдання для вождя «всіх народів». По суті справи документував звинувачення, до змісту якого приєднувався беззастережно. Батькові прокльони – цитую той самий щоденниковий запис – «на голову Сталіна були безупинні і повні страждань і розпачу. Він бачив у ньому одну причину загибелі свого народу, бачив крах своїх старечих надій на добро, крах сподівань на добробут народу після великих понесених жертв і трудів, і, безумовно, цілком вірно відчував, якщо не знав по-науковому, гниль нашого виховання і всю мерзоту моральної невідповідності до війни».

Ні, не батькові це розмисли, а синові. Це постійні думки його, це той суд над системою, витвореною Сталіним і більшовицькою партією, яка й призвела до національної катастрофи українців. Бо ж Довженко справді мислив здебільшого в масштабах своєї нації. Він, хто й сам приклав руку до творення тієї системи, тепер жахнувся того, що сталося. Гине Україна, і смерть батька від голоду і холоду – тільки один із трагічних моментів того, що відбувалося. «Шість днів він лежав непохованим, поки мати не зробила йому гроб, продавши рештки своєї одежі, і не одвезла його, стара, самотня, кинута всіма, на кладовище <...> Його вигнали з моєї і сестриної квартири німці і навіть сильно побили, так сильно, що він довгий час ходив увесь синій од побоїв. Його було пограбовано, обкрадено і вигнано на вулицю. Батькове життя – це цілий роман, повний історичного смутку і жалю».

Образ батька – це ідентифікатор національної катастрофи. І не випадково рідний, природний батько таврував батька державного, який багато в чому й спровокував катастрофи, що мають неприродне походження. Сама держава не є частиною природи й відтак ворожа останній: такою, по суті, є Довженкова констатація, явлена в протиставленні образів двох батьків – рідних і політичної нації.

Власне, кіноповість «Україна в огні» й вибудовано на протиставленні народного й державного життя. Біда народна є наслідком надмірного одержавлення життя,

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

вторгнення держави в найінтимніші моменти особистісного. Це не могло пройти непоміченим, хоча спершу деякі можливо-владці, передусім керівник української партійної організації М. Хрущов, сприймали текст кіноповіді як певну програму перебування країни і саме в напрямку зменшення тиску держави, у чому справедливо бачилася одна з причин корінного перелому у війні з Німеччиною. Однак ж так тривало недовго. «Заборона "України в огні", – записав Довженко 28 листопада 1943 року, – сильно пригнобила мене. Ходжу засмучений і місця собі не знаходжу. І все ж таки думаю: хай вона забороняється, бог із ними, вона все одно написана. Промову виголошено. Я знаю, наскільки похитнеться добре до мене ставлення зверху. Може, я ще й поплачуся якось за це. Але я вірю, що, не дивлячись ні на що, не дивлячись на громадянську смерть, "Україна в огні" прочитана, і буде на Україні через оце саме десь якось недозагублено не одну сотню людей. Я вірю в це, і ніщо не зіб'є мене з цієї віри».

Як бачимо, майже цілковита упевненість у близькій смерті межує із затаєною надією, що, може, якось обійдеться. Та головне, вибудовується лінія самооборони. Згідно зі своєю філософією щодо ролі мистецтва Довженко переконаний: його витвір є жестом рятівним для нації, народу. А те, що доведеться постраждати... Так він же пророк, страждання є чимось абсолютно необхідним, аби ще раз ствердитися в цій іпостасі.

Ні, звісно, щось подібне прямо не формулюється... Більше того, Довженко сам відмітає думку про якусь штучність власної поведінки. «У цьому оповіданні, – пише він того самого 28 листопада, – я якось напівсвідомо, себто цілковито органічно, заступився за народ свій, що несе тяжкі втрати на війні. Кому ж, як не мені [такі проговорюється щодо відчуття власного месіанства! – нагадує Шевченкове "я на сторожі коло них поставлю слово". – С. Т.], сказати було слово на захист, коли отака велика загроза нависла над нещасною моєю землею». А далі уже прозаїчніше мотивування: «Україну знає лише той, хто був на ній, на її пожарищах сьогодні, а не по газетах чи салютах обчислює її перемоги, втикаю-

чи паперові прапорці у мертву географічну карту. Смутно мені».

Довженко надто добре знає ідеологічний ландшафт, а відтак доволі чітко визначає майбутні звинувачення: «Мене обвинувачуватимуть в націоналізмі, в християнстві і всепрощенстві, будуть судити за нехтування класової боротьби і ревізію виховання молоді, яка зараз героїчно б'ється на всіх грізних історичних фронтах. Але не це лежить в основі твору, не в цьому річ. А річ у жалю, що погано здали ми Гітлерюзі проклятому свою Україну і звільняємо її людей погано. Ми, визволителі, всі до одного давно вже забули, що ми трохи винуваті перед звільненими, а ми вважаємо уже їх другорядними, нечистими, винуватими перед нами дезертиро-оточено-притосовуванцями. Ми славні воїни, але у нас не вистачило звичайної людської доброти до своїх рідних людей».

Колізія, яка триває досі. Ті, хто почуватиметься носієм державних цінностей, чеснот загалом, ставляться до усіх інших як до своєрідних «нелюдей». Воював в УПА? А проти кого, пам'ятаєш? Отож-бо й воно – проти Держави, проти нас, вояків Червоної армії. Отже, злочинець... Був на окупованій території? Значить, поза сферою держав-



О. Довженко на коні . 1920-ті рр.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ного впливу, все одно, що на Марсі. Чому за радянсько-комуністичних часів такою подією був мало не кожен виїзд громадянина Країни Рад за кордон (або «бугор»)? Та тому, що людина одривалася від державного ґрунту і летіла в незвідані світи. А там, поза зоною державного тяжіння, хто знає, що може з нею трапитися. Відтак громадян, що виїздили бодай на тиждень, інструктували, як космонавтів, попереджували про всілякі страшні небезпеки для їхнього духовного здоров'я. Та й у поїзді не полишали без контролю – обов'язково приставлялися спецслужбовці, вкупі зі сексотами. Не доведи Господь щось сказати не те, чи зробити – вікно в іноземні світи закривалося назавжди.

Довженко – і в «Україні в огні», і в своїх висловлюваннях, що ретельно фіксували спецслужби, – відтворив ситуацію повної безправності громадянина перед державним монстром та його носіями. Просто війна випрозорила сенс того, що витворилося впродовж 1920–1930-х років – замість країни, де забезпечено права і свободи людей, дістали державний устрій, з яким важко конкурувати навіть кріпосницькому ладу. Людське життя перестало являти взагалі яку-небудь цінність – мільйони кидалися у жахливу воєнну піч, ніби дрова. Драматичного 28 листопада 1943 року Довженко переповів у щоденнику розповідь Віктора Шкловського про так званих «чорносвітків». Ішлося про те, «що в боях загиває велике множество мобілізованих на Україні звільнених громадян <...> Вони воюють у домашній одежі, без жодної підготовки, як штрафні. На них дивляться, як на винуватих». Що це, коли не фашизм? Людей просто нищили, женучи у бій без зброї, без найменшої виучки. І ті, хто гнав «чорносвітків» на смерть, є героями війни, а воїни УПА, скажімо, – це «покидьки», «вороги народу» і т. п.? Бо – недержавні люди, бо сталося так, що випали із зони тотального державницького контролю і перестали викликати довіру. А відтак – смерть їм... Фашисти до чогось подібного не додумувалися – щоби так зі своїми.

Останній запис того дня: «Сьогодні майже цілу ніч не спав. Почуваю себе душевно

пораненим. Не хочеться жити. Очевидно, амплітуда коливань од “геніального злету в “Битві” [фільмі “Битва за нашу Радянську Україну”. – С. Т.] до “контрреволюційного болота” [можливо, фраза Хрущова. – С. Т.] в “Огні” на протязі одного місяця – очевидно, ці гострі одночасові страви міцних кухарів не на мій шлунок і не по серцю. Так не можна. Та гріх керувати митцями».

Остання фраза також належить художникові, який вочевидь багато що переосмислює опісля безупинного вісімнадцятилітнього творіння «радянського комуністичного мистецтва». І який так часто прагнув, аби мистецтво було засобом власне творення політичної та ідеологічної системи. Відомі висловлювання Довженка щодо того, аби партійне політбюро збиралося, аби обговорити і прийняти рішення по фільму. Утім, ця ідея цілком у руслі лівих (навіть лівацьких) уявлень про «життєбудівну» роль мистецтва. Колись цар Микола I призначив себе кимось на кшталт «художнього керівника» творчості Олександра Пушкіна. Одначе то швидше виняток, аніж повсякденна практика. А от у радянські, есесерівські часи... Життєпис Довженка в 1930-х – на початку 1940-х років перевантажений фактами зустрічей, контактів з найвищими посадовцями країни. Навряд чи можна сумніватися: режисера це тішило. Та й властивий йому месіанський комплекс провідця у кращі світи себе, тим самим, виправдовував... І от тепер, на прикладі історії з «Україною в огні», він побачив усю згубність керування мистецтвом. Не індустрією кіно як такою, а контроль за найінтимнішими сторонами творчого процесу – щоби митець навіть у думках не дозволяв собі чогось такого, що виходило би за межі обраної державної стратегії.

У наступні дні й місяці Довженко продовжує осмислювати і те, що трапилось з ним, і те, що відбулося із цілим народом. Один з висновків: у всьому є «якийсь дефект виховання і стилю нашого життя. Холод формалізму». Бо ж сама «ідея визволення Батьківщини од ярма гітлеризму» позбавлена «змісту самої ідеї». Бійці, командири проливають кров, а «визволивши той чи інший окривавлений, сплюндрова-

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

ний її шматок, поводяться зі звільненими людьми грубо, недобре, а часом і жорстко, як із чимось винуватим, ворожим, підозрілим, забуваючи, що Батьківщина – це не тільки земля, а рідні люди, плоть од плоті яких вони є. У них ідея гола і мертва» (29 листопада 1943 р.).

Цього самого дня у щоденнику з'являються й оповідки, що ілюструють цю тезу. Про директора кінохроніки, «молодого товстопикого чоловіка, що приїхав до звільненого Києва» і побачивши обідраних, жовтих співробітників студії, негайно й начальствено висловився: «Треба всіх перевірити. Я знаю, тут сидять, нічого не роблять для Батьківщини, понаїдали собі товсті морди». А Віктор Іванов (майбутній кінорежисер, постановник усім відомого нині фільму «За двома зайцями») розповів Довженкові про якогось майора К-ка, який «ненавидить українців смертельною ненавистю, особливо мобілізованих у звільнених районах. “Слов'яни-запроданці” – це його лайка». Оповідаючи про «отаке падло», «Віктор плакав. Віктор – російський залізничник, що виріс на Україні і вважає себе чесно і чисто її сином». Інший росіянин, Всеволод Попов, розповів, що бачив, як під Мелітополем «наші визволителі нищили дівчат, що мали чи й не мали нещастя побути під німцями».

І ще одна історія. «У Харкові в перший день визволення одна комсомолка, що півроку не вилазила з льоху, нарешті вилізла, мов з могили. Надівши святкову сукню, а що могло бути більшим святом, вона вибігла на вулицю і кинулася з радісним привітанням до лейтенанта.

– Забирайся геть, німецька б...дь! – гукнув на дівчатко визволитель, гордо простуючи по тротуару і шукаючи, очевидно, очима трупи забитих німцями наших громадян, щоб висловити своє обурення проклятим фашистським катом».

Що ж це за стиль такий «нашого життя»? Довженко, за свідченням одного із сексотів (докладніше ці матеріали відтворено нижче), визначав сутність системи як «кріпосний соціалізм». Опорою такої системи є не громадяни, а цареві холопи, себто ті, для кого існує лише ідея держави патріархаль-

ного штибу. Завданням ідеології за таких умов є придушення найменших проявів громадянської, незалежної від держави, свідомості. Довженко, по суті, наважився на нечувану – і для самого себе – справу: будити в людях громадянина, покликувати свідомість власної гідності. Оце й становило найбільшу небезпеку. Холоп, лакей – для нього немає людей, бо ж він усвідомлює себе лише як функцію, «гвинтик», «коліщатко» системи. От це й вдалося виховати в передвоєнне десятиліття – чи не в першу чергу завдяки «найважливішому з мистецтв». Складається враження, що Довженко не надто переймався почуттям власної провини в тому, що «стиль життя» є таким собі фашизоїдним. Головне, він добре відчув, побачив корінну особливість системи і кинув їй виклик. Виклик було прийнято, і митця рішуче відтіснили на периферію життя.

Подальші щоденникові записи можна умовно поділити на дві групи: одна суто особистісного, друга – громадського та державного штибу. «Мене скрутило горе. Од хрущовського телефону, од заборони, од звинувачення <...> я захворів. Мені не хочеться ні жити, ні думати» (3 грудня 1943 р.). Часом оцінки власного стану викликають суперечливі відчуття. «Трагедія мого особистого життя, – записує митець, – полягає в тому, що я виріс з своєї кінематографії. Велика громадська робота, де б я дійсно міг жити і творити народу добро, мені не судилася <...> Я не живу в атмосфері державного горіння, в атмосфері авангарду державного штату. Мене туди не пущено. Тому, ізольований і самотній, я мучуся в критицизмі і в боязні за долю народу, може, часом втрачаючи вірні пропорції в балансі добра і зла» (запис не датовано). От тобі й маєш! Спілкувався з першими особами держави, а тепер пояснює свої «помилки» випадінням з «державного авангарду». Однак не ж напевно проговорюються тези ймовірної бесіди зі Сталінім.

І – випишує з Евріпіда: «Ти будеш змінювати життя і нічому не порадуєшся. Те, що перед тобою, не подобається тобі, і ти оддаватимеш перевагу тому, чого нема. Все життя людське – скорботне» (9 груд-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ня 1943 р.). Перевага тому, чого немає в цьому житті, але що неодмінно має відбутися – це і справді формула самого Довженка.

А поки він шукає розради у товаристві матері. Записує від неї колядки, старі пісні. Тут виникає образ материного батька, про якого митець чомусь рідко згадував – родинний іконостас у нього мало не увесь займали Довженки. Мати «потонула у спогадах дитинства і проспівала мені п'ять пісень улюблених свого батька, а мого діда ткача Ярмоли, що дуже любив співати було за своїм верстатом». А далі відтворюється материн спогад про різдвяну ніч посеред воєнного лихоліття, коли вони з батьком зимували десь на Бесарабському ринку в Києві. Батько попросив заспівати йому колядки. «Згадав батько, слухаючи старечий голос матері, молоді свої літа, Різдво дома, кутю, пісні, гостей, колядки – увесь згинувший у небуття наївний і прекрасний світ, почав тихо плакати» (11 грудня 1943 р.).

Цей епізод майже у такому вигляді увійшов до сценарію «Повісті полум'яних літ». А головне – він позначає очевидну перемену в Довженковому ставленні до того «наївного і прекрасного» старого архаїчного світу, якому він так часто протиставляв необхідність докорінних змін. Утім, вже за кілька днів картина минувшини корегується. «Сьогодні, – записує митець 15 грудня, – мати довго розповідала про батька, діда, прадіда і прабабу. Із довгих складів старечих виникла із забуття сумна і тяжка картина минулого. Рід мій, мої дорогі батьки й діди, що од них лишився легкий, дорогий і милий спогад ранніх-ранніх літ, виникли у материних спогадах у всій своїй неприглядній прозі пияцтва, лайки і всього найтяжчого, що тільки можна примислити до цих страшних для хлібороба хвороб. Безумовно, життя материне теж було вельми і вельми тяжке. Дід був ледачий, прости йому господи, і багато лиха вніс він у нашу родину своїм ледарством і безглуздим пияцтвом». Про котрого з дідів йдеться – не зовсім зрозуміло, однак важливим є інше: на матеріалі життя свого роду Довженко осмислює необхідність культурного та мо-

рального вдосконалення. У старих формах життя було чимало поезії, однак його убогість постає без найменшого романтичного підсвічування.

Та ба, змінюватимеш життя і нічому не порадуєшся. Предки нічого не змінювали – погано. Почали реформувати – виходить ще гірше. «Багато, як подумаю, було в житті моєї родини важкого і страшного. Багато смертей, плачу, прокльонів, багато бійки, пияцтва, темноти і зла. Багато нездійснених, темних, напівусвідомлених надій і бажань нездійснених находило собі могилу в горілці і сварках. Всі були нещасливі кожен по-своєму – і прадід, і дід, і батько, й мати, і брати. Життя людське скорботне. І моє життя скорботне» (16 грудня 1943 р.).

Колізія, що буде однією із центральних у творчості українських «шістдесятників». Людина, що живе у Природі й видається її органічною часточкою («Природна людина»), насправді не така вже проста і не така природна, у глибинах її душі ворухаться темні й злі сили. Дивовижно, однак Довженко відкриває темінь у власній матері. «Мені розповідала не раз моя сестра Паша, як до війни у Києві, коли в неї жили батьки, батько, нині небіжчик, не раз кидався майже в нестямі на матір з сокирою чи ножом. Останній раз насилу відняли ножа. Він був уже, сімдесятидев'ятилітній дід, на волосинку од жахливого злочину. Коли у нього одняли ножа, він довго сидів, знесилений і блідий, а мати потім днів зо три була тиха і обережна.

– А потім? – питав я, не вірячи вухам своїм.

– А потім починалося все знову, поки не доходило до своєї кульмінації».

І далі в запису від 11 січня 1944 року читаємо рядки, які багато що промовляють і про саме сімейне життя Довженка, про взаємини, що склалися між окремими членами його родини. «Мати – у мене. Вона живе в моїй кімнаті вже два місяці. І з кожним днем я все більше переконуюсь, що батько був одним з найбільших мучеників, яких я знав. Світе мій, скільки недоброго каламутить стару материнську душу, в якій прірві темряви і зла плавала вона так довго і незмінно, що так сповнилась ущерть безоглядного криводушного егоїзму і фальші».

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Нечасто доводилося читати щось подібне. Довженко у дні, коли Україна продовжувала жити в огні й провисати над безоднею, сам стояв на порозі лиховісних перемін, готовий подивитися на все, навіть на власну матір, з тверезою безпощадністю. Аби прибрати полуду з очей, аби дістати внутрішнє моральне право судити навколишній світ за найвищими мірками. Вже потім, пишучи «Зачаровану Десну», митець переплавить все це у проникливе й іронічне знання про патріархальний спосіб життя.

Пасаж про матір дістає своє продовження. «Далекі літа дитячі виринають з тьми часу, і багато дечого з'ясовується в справжній своїй суті – і батьківські запої, і лайки, і бійки, і тяжкий увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притаврвані були мої батьки і дід».

Отут знову прозирає чоловічий шовінізм, який помічаєш в Довженкових епічних фільмах кінця 1920-х та 1930-х років. І від якого, здавалося б, у воєнні літа не лишилося й сліду. Та от родинні драми, трагедії навіть пояснюються жіночим відьомством, темною зоологічною силою, що пригнула сім'ю до самого долу. Довженко робить навіть доволі радикальне узагальнення: чоловіки у старості робляться м'якшими і шляхетнішими, чого не помітно в більшості жінок. «Коли вже перестає бути жінкою і стає бабою, уся обмеженість її, мерзотне скопидомство і огидний претензійний бабський егоїзм, за винятком рідких, виключно щасливих натур, пустячкова дріб'язковість і дурість та ще хіба прожерливість – ось які "перли" уквітчують старість великої кількості бабів». Це не тільки про матір, а й про тещу, матір Солнцевої, яка жила з ними. І це за відсутності дітей особливо дається взнаки. Тож саме тут і виринають із самих Довженкових грудей уже цитовані рядки: «У мене нещасливий дім. У молодості в ньому не лунали дитячі крики, плач, і сміх, і зойк. Зараз стіни мого дому лунають крягтінням старушок».

Щоденник повниться свідченнями про слабкість власного здоров'я. «Кожний день



О. Довженко. Кінець 1920-х рр.

несе мені сором і сум. У мене ослабло серце, і я буквально падаю без тями щовечора. Я потребую сну не менш 14 годин на добу. У мене такий стан, ніби я вмираю» (19 січня 1944 р.). І – того самого дня: «Мені щось здається, що я довго не проживу і кращої частини людського віку, від п'ятдесяти до шістдесяти років, як каже Анатоль Франс, мені, певно не пережити. Я думав по дорозі: єдине, чого б я хотів під отсей кінець свого життя – написати одну справді хорошу і потрібну народу книгу. Я вже не знаю, чи буду я фізично спроможний скрутити хоч один фільм. Боюсь, що ні. Повечорів мій день. Темніє».

Посеред війни Довженко побажав – собі й цілому народу – визволитися від державного полону, захотів стати ледь не приватною особою, одначе з цього мало що вийшло. Його скарали найтяжчим для нього присудом – відтрутили від контакту з можновладцями, передусім із самим Сталіним, Хрущовим. У підсумку митець справді страждав від недостатнього діалогу з владою – бо ж звик до стабільності такого контакту. Оскільки роздержавлення своє особисте він не пов'язував з вигнанням з «державницького дому», позбавленням уваги «батьків нації». Одначе щоденник як документ виказує прагнення Довженка до виокремлення себе як приватної особи. Це й зумовило гнів Сталіна – він же мав режисера за придворного холопа. Із щоденника й витікають усі наступні твори, на його сторінках формується світ, в якому митець прагне свою авторську екзистенцію не спів-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

відносити з державними, владними інституціями. Батько, Петро Довженко, зрікся Сталіна, бо влада здала народ, зрадила його, поставила на грань нищення. Чого сам митець точно не зрікся – це ідеї месіанства, художника як іконописця, який вдосконалює світ людський.

Ідентифікаційні трансформації О. Довженка повоєнного періоду

Отже, Олександр Довженко впродовж воєнних літ (1941–1945) еволюціонує у напрямку більшої ідентифікації з народом, народним тілом. Кажучи дещо умовно, для нього біологічний батько стає важливішим за батька державного, утопія грядущого комунізму змінюється картинами народу як сім'ї, інтимно прогрітої і об'єднаної корпусом традиційних знаків і символів.

Баланс реального й ірреального, властивий Довженковим фільмам 1930-х років, було порушено в «Україні в огні» – на користь земного й тілесно-людського. Земна біологічна основа народного життя українців нищилася, а боги й потойбічні сили безсило мовчали. У тому числі й ті, які сиділи в Кремлівських високостях – тож не дивно, що в кіноповіді їхні іконографічні лики знімають зі стін: боги не пройшли випробування реальністю, не підтвердили своєї богоносної сутності. Сталіна це й розгнівило найбільше – що Довженко поклав поруч реальність та її ідеальні образи, до творення яких і сам мав причетність. А ще – фактично задекларував розрив державного і народного життя. Прості люди виявили, що залишилися сам на сам зі вселенською бідою й надалі відмовляються зважати на історичний контекст і «високу» політичну доцільність своїх страждань. А митець наважився солідаризуватися з такою точкою зору.

Почасти цей мотив присутній і в «Повісті полум'яних літ», робота над якою почалася в роки війни, а закінчилася вже в 1950-х. Досить пригадати відповідь одного з персонажів кіноповіді про те, що він не хоче брати до уваги людство: нехай воно зараз про нього подумає. Пересічна людина відмовляється брати на себе тягар історії, її

творення, відмовляється приносити себе і свій рід в жертву майбутнім історичним фантомам.

У «Поемі про море» (робота над сценарієм тривала, по суті справи, до самої смерті) позитивні персонажі (тобто власне герої) не чують ніякої відділеності від природи, Космосу, самої історії – вони знаходяться в центрі Всесвіту. Відтак не дивно, що один з героїв, генерал Федорченко, думає про себе як про безсмертну людину, а дивлячись з літака вниз, на Дніпровські береги, одразу пригадує, що це ж там вони «Врангеля громили в двадцятім році. А батько мій батрачив тут <...> Давно... давно, в дев'яностих роках у Фальцфейна [і в цьому, і в ряді інших випадків майже буквально відтворюються щоденникові автобіографічні нотатки. – С. Т.]. Це про нього Ленін, пам'ятаєте, писав: "В Таврійській губернії особливо відзначався ринок робочої сили у містечку Каховці, де раніш збиралось до сорока тисяч робітників"». А далі читаємо (і так воно й у фільмі): «І, наче підкоряючись спогадам потомка, виникають у степу батраки». Потому зринають з глибин історії чумаки – «їдуть з Криму в темних, просмолених сорочках. Худі воли круторогі, голий степ».

Отже, генерала розташовано в самому центрі історії – він і справді безсмертний, як Дід у «Звенигорі». Тільки куди свідоміший, навіть Леніна навпрошки цитує – історія під контролем розуму планетарної потуги. Тепер от збудують ГЕС, і сама природа буде генеральські команди виконувати. У «Звенигорі» ще панував хаос, який тільки-но починають гармонізувати, упорядковувати. У «Поемі про море» – уже при фініші, на порозі упорядкованого Космосу.

У «Поемі...» зникає старий історичний ґрунт, сама земля, на якій і з якої виріс, заливається водою – нібито цілющою, благословенною. Водна стихія – улюблена в Довженка, бо в ній еротична потуга, обіцянка нових народжень, нових життів. А він і любив найбільше оте майбутнє дитя-життя, яке так часто нагадувало йому гармонії життя минулого. Чи не тому так весело описується весняний потоп у «Зачарованій Десні», потоп, який, можливо, і уявлявся предтечею рукотворного моря?

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Загалом ідеться про звичну, традиційну навіть для Довженка ситуацію, коли народ стоїть на порозі нового часу. Поріг завалено уламками від руїн дотеперішньої епохи – від них належить очиститися і прошкувати в завтрашній день. Так само традиційно йдеться про породження майбутнього – не просто як певного часопростору, а місця, в якому народиться-відродиться цілий народ (за формулою, що нагадує Маяковського: «Я славлю Отчизну, которая есть, но трижды – которая будет»). Мілітарна доба, коли Україна була в огні й народ гинув, згорав, стирався в табірний пил, минула. З вогню, води, смерчу випробувань народжується нова субстанція земного буття. «Повість полум'яних літ» (її екранізовано вже по смерті О. Довженка Юлією Солнцевою) саме про це. Орлюк не раз стояв на межі смерті і щоразу якась невидима рука (у випадку самого Довженка та рука належала «вождеві всіх народів») зупиняла його рух у потойбіччя.

Власне тут і діють дві субстанції. Одна природна, біологічна навіть – криниця, вода, сад, город, батько-матір, дружина і все, що з цим пов'язано. Друга – захмарна, та, що управляє цим світом. Експресіоністський вишкіл дається взнаки – погляд митця незмінно спрямовується за межі видимого, в «за-» чи «надкадрову» реальність. Подвійна оптика, знов-таки, є звичним і стабільним для Довженкового бачення світу. У «Землі», скажімо, так само. З одного боку – фізіологічно документоване буття, блискуче виоформлене камерою Данила Демуцького. З другого ж, той світ керується далеко не тільки біологічними, а й потойбічно-містичними законами. Із джерела, яке знаходиться далеко за межами земного буття. Відтак головний персонаж «Землі» Василь Трубенко (прізвище тут ясно промовляє: він сурмач нової доби) являється народу в образі більшовицького месії – він є сином людей, з от цього селянського, хліборобського кореня, й водночас посланцем інших світів. В Орлюкові з «Повісті...» так само спостережено подібну двоєдиність...

Ще 23 травня 1942 року Довженко накреслив план і теми оповідань та сценаріїв. Серед них було й оповідання «Зачарова-

на Десна». Так, оповідання. Бо ж сам собі дав обіцянку: «Я не буду писати великих романів. Людям ніколи буде їх прочитати. Одні лежатимуть в землі, другі посліпнуть од плачу, а треті довгі роки не розгинатимуть спин, працюючи на кривавих ланах своїх серед кладовищ і руїн. Коли ж народяться четверті, байстрюки німецькі чи наші небораки, оті вже, мабуть, прочитають мої оповідання невеликі хоч, мо', в перекладі. Коли і далі йтиме так, як було до трагедії [себто до війни. – С. Т.], прочитають немов сльозинки, чи зітхання, чи вибухи стогону з моїх сторозтерзаних грудей» (20 травня 1942 р.).

За три дні потому описує картину бою: «Рвуться міні навколо! Пікірюють “месери”. Пекло». У тому пеклі Довженко пише про рай патріархального життя-буття, рай дитинства. Про діда й бабу. Про музику, яку любив понад усе на світі, – музику клепання коси. «Я любив її так і так жадав, як хіба ангели жадають церковного дзвону на Паску, прости Господи за порівняння». Про сінокіс, про «найкращі у світі озера й річки». Про небо, хмарний світ якого «був переповнений велетнями і пророками». Усе «жило в моїх очах двоїстим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно вже бачене, уявлене й пережите».

У кіноповісті відтворено світ дитячого міфологізування. Це світ, де усе пов'язано з усім, де кожна річ гучить, наче струна, покликуючись на порух душі, політ фантазії. Заплющиш очі – і в мандри по всесвіту. «Заплющуючи очі, й по цей день я ще не маю темряви в душі. Ще світить мозок мій невпинно і ясно, освітлюючи видиме і невидиме без всякого числа і часом без порядку в безмежній череді картин». Знайомий образ – з давніх листів 1928 року до актриси Олени Чернової. «Мозок, що світиться» – тут він у ролі свічі духовного світу.

А власне «Зачарована Десна» – це повість про народження душі художника. Про процес її ототожнення, ідентифікації зі світом краси, бодай і архаїчної. Значно пізніше, уже в 1960-х роках, подібний сюжет стане розповсюдженим. Досить назвати «Страсті за Андрієм» («Андрій Рубльов») Андрія Тарковського. Чи знаменитий «Амаркорд»

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

(що значить «я пригадую») Федеріко Фелліні (1973). «Зачарована Десна» була твором, що випередив свій час. Тож і не дивно, що світ побачила, в уже доопрацьованому варіанті, тільки 1956 року в журналі «Дніпро» (березневе число).

Чарівність і абсолютна природність оповіді тут пояснюється не тільки очевидним літературним талантом автора. Розхристана, побита, багато в чому не тотожна собі Довженкова душа прагла опертя, ідентифікації з тим, що уявляється і відчувається особистісною сутністю. Усе, практично все «вже розтануло в далекому мареві часу, як сон, і потонуло. Одна лиш Десна зосталася нетлінною у стомленій уяві. Свята, чиста ріка моїх незабутніх літ і мрій»². Усе решта – сплюндроване, те, що втратило свою самість і природність. А тільки це поцінувалося митцем по-справжньому.

Зачарована Десна, світ далекого дитинства – ось де жила по-справжньому душа митця. Ось із чим він ототожнював себе, та точка, з якої він споглядав світ.

Примітки

¹ Тут і далі цитати зі Щоденникових записів подано за виданням «Україна в огні» [2].

² Цитати із «Зачарованої Десни» подано за виданням «Вибрані твори» О. Довженка [1, с. 156–199].

Джерела та література

1. Довженко О. П. Вибрані твори / О. П. Довженко. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 509 с.

2. Довженко О. П. Україна в огні : кіноповість, щоденник / упоряд. О. М. Підсуха. – К. : Радянський письменник, 1990. – 416 с.

SUMMARY

The article is devoted to a specific way of programming of life, worldview of Oleksandr Dovzhenko, forming specific strategies through dialogic contact with the actual cultural discourses. In 1920s–30s, when the thing was in the creation and even the Revival of Ukraine as a Grand national project (consonant with Shevchenko), Dovzhenko has identified his author's I with the strategy of the project implementation. The task was to create a vision of the future of Ukraine, in particular through the epic past. In 1930s the project *Sunny Ukraine* (one of Dovzhenko's definitions, which reflected, in particular, the traces of the concept of the Renaissance by Oswald Spengler and the Asian Renaissance by Mykola Khvylovyi) got the support of Joseph Stalin.

The events of the Second World War resulted into quite radical changes in the author's strategy. Dovzhenko identified himself with the people, denied the positive role of the State and its Father. It was also revealed in the intention to leave cinema, the field of industrial production of literary texts. The artist started to work as a writer, the creator of the Word. The word is interpreted as an organic factor of national life. The appeal to the genre of the diary became a means of identification of him with the national body and folk word. After the conflict with Stalin and his criticism of cinema tale *Ukraine in Fire* in 1944, this conflict has become a form of private confrontation, rather cruel internal dialogue with the authorities.

In the post-war period Dovzhenko was forced to seek the compromises with the state and the highest state officials. He aspired to join and identify himself with the carriers of the strategies of the country development that caused the appearance of the projects and texts with sufficiently idyllic image of the unity of commanding party and people. At the same time in film tales *Earth* and *Enchanted Desna* (1950s) the reliance on personal, family world is appreciable again. Ukraine arouse in the similitude of a family, where each character personifies the history of the kin and then people. Future takes the form of phantasmagoria (a sketch of the scenario *In the Depths of Space*), almost purified from *earthly* and *bodily*.

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Dovzhenko remains the embodiment of Ukrainian artist, who managed to overcome the gravity of national ground and at the same time offer attractive and artistically powerful projects of national life development. In those moments of his creative and civic life, when he was losing his identification and devoted himself to foreign, too transferred into state strategies, he was deprived of himself and personality. However finally he had resisted and proposed his life as biography which the descendants may take and object, praise or abuse. The magnetism of his personality does not weaken in length of time.

Oleksandr Dovzhenko during the war years (1941–1945) was evolving towards greater identification with the nation, people's body. Biological father becomes more important for him than the state father, the utopia of the future communism is replaced with the pictures of people as family, intimately heated and united with the complex of traditional signs and symbols.

The balance of real and unreal, peculiar to Dovzhenko's films of 1930s was broken in *Ukraine in Fire* (1943) in favour of earthly and bodily, human. Terrestrial biological basis of national life of Ukrainians was destroying and the gods and the beyond feebly kept silence. Just this fact had enraged Stalin most of all – that Dovzhenko laid reality and its ideal images, also created by him, side by side. And in fact declared the gap between state and national life.

Enchanted Desna (1940s–1950s) is the story about the birth of the soul of the artist, the process of its identification, correlation with the world of beauty, though archaic one. Unbuttoned, beaten, largely not identical to itself, the soul of Dovzhenko sought to support, identity with that was imagined and felt as a personality nature. The soul of the artist truly lived in Enchanted Desna, the world of distant childhood. It was also the thing he identified himself with and the point from which he was contemplating the world.

Keywords: identification, crisis of identities, author, creative behaviour.

Історія History

УДК 784.036.5(477)Рев

«ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: У КОЛІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Алла Терещенко

У статті на матеріалі першої частини («Зима») незавершеного вокально-симфонічного циклу Левка Ревуцького – Олександра Олеса «Щороку» досліджено прояви в українському мистецтві 20-х років ХХ ст. інноваційної семантики модерністського спрямування.

Ключові слова: стиль, модернізм, пантеїзм, вокально-симфонічний жанр, семантика, гармонія.

В статье на материале первой части («Зима») незавершенного вокально-симфонического цикла Л. Ревуцкого – Александра Олеса «Щороку» («Ежегодно») исследуется проявление в украинском искусстве 20-х годов ХХ в. инновационной семантики модернистского направления.

Ключевые слова: стиль, модернизм, пантеизм, вокально-симфонический жанр, семантика, гармония.

According to the first part (*Winter*) of the incomplete vocal and symphonic cycle *Annually* by Levko Revutskyi – Oleksandr Oles the manifestations of the innovative semantics of modernist trend in Ukrainian art of the 20s of the XXth century are investigated in the article.

Keywords: style, modernism, pantheism, vocal and symphonic genre, semantics, harmony.

Українська ідея, що визрівала на зламі епох, на початку 20-х років ХХ ст. ще не втратила динаміки. Інспіровані нею імпульси продовжували живити культурні запити суспільства. І хоча таке поняття, як народність, офіційно вже скеровувалося до соціальної, демографічної площини, засадничим у його розумінні залишалися національні константи. Саме в цій царині Л. Ревуцький пише кантату «Хустина», підкреслюючи в музичній інтерпретації поезії Т. Шевченка найприкметніші її ознаки: народність, соціальне спрямування, а на семантичному рівні – особливу музикальність поетики, її зв'язок з українською піснею.

Реалізація досвіду інтеграції професійної музики з фольклором має вельми широкий спектр – від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. Саме в річищі пошуків синтезу національної традиції та ознак модерної неостилістики Л. Ревуцький задумує інспіровану поетичним циклом Олександра Олеса «Щороку» композицію, наближену за жан-

ровими ознаками до розгорнутої циклічної вокально-симфонічної форми. Орієнтири цього задуму визначив модерністський контекст молодого вітчизняного поезії, де поряд із неонародництвом увиразнювалися прикмети символізму, сецесії, експресіонізму, імпресіонізму тощо.

Літературно-мистецька творчість перших двох двадцятиліть минулого століття, адаптуючись до нових політичних умов, разом із прагненням до подальшого розвитку національних засад, демонструвала перманентні впливи естетичних пошуків тогочасної західноєвропейської культури. Взаємодія цих тенденцій, що вплинула на своєрідність української музики означеного періоду, особливо позначилася на розвитку іманентно вербальної вокально-хорової творчості.

У духовній ситуації літературного модернізму прикметним стає пантеїзм світосприйняття, властивий міфологічним уявленням ще наших предків. Відтворення гармонічної єдності людини з довкіллям знаходить утілення насамперед в українській

АЛЛА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

поезії П. Тичини, М. Вороного, Б.-І. Антонича, Олександра Олеся та ін., а невдовзі й у музичній творчості, передусім у різний спосіб пов'язаній із поетичним словом: камерно-вокальній, хоровій, оперній. Задуманий вокально-симфонічний цикл Л. Ревуцького, у якому органічне поєднання вербальності та вокально-інструментальної виражальності визначено особливостями жанру, мав би зайняти в цьому ряду помітне місце.

До написання чотиричастинного, масштабного твору, що його композитор, як і поет, назвав «Щороку», Л. Ревуцький у 1923 році приступив і невдовзі закінчив першу частину – «Зима»¹ – завершеному композицію для солістів, хору та великого симфонічного оркестру, концепцію якої визначила гармонійна співдія поетичної та музичної інтонаційності. Зміст і характер цієї частини у виразив художній задум усього циклу.

Для українського музичного мистецтва, що маніфестувало в ці роки модерністські художньо-естетичні засади національного стилеутворення, стає характерною дифузія форм та семантики як межових, так і попередніх стильових епох. У творах цього спрямування ознаки пізнього романтизму поєднуються з образно-семантичними засадами музично-поетичних першоджерел національної культури, зокрема архаїкою пісень дохристиянських обрядових дійств, поетикою культури княжої доби та героїкою середньовічного думного епосу, формальними прикметами та патетичною риторикою бароко-класицизму, досягненнями «золотої доби» вітчизняної хорової культури XVII – початку XIX ст., урешті, значного добробку українських композиторів доби романтизму. Суміщення ознак художньо відмінних парадигм привело до вирізнення в українській творчості цього періоду, зокрема, і в кантатному жанрі, так званих ретроспективних стильових течій.

Подібною ретроспекцією позначено новаторські твори Л. Ревуцького, до яких залучаємо й вокально-симфонічну композицію «Зима». У її контрастних частинах композитор прагнув утілити поетичну образність, у різний спосіб визначену характером змін природи, явищ, настроїв, пов'язаних із перебігом річного коловороту.

Досвід О. Кошиця, котрий у 1913–1918 роках організував зі студентським хором театралізовані «Різдвяні концерти», зорієнтував Л. Ревуцького на привнесення до вокально-симфонічної композиції ознак оперно-сценічної дії. «Левко Ревуцький замислив створити щось на кшталт хорової опери: перша частина “Снігу, ой снігу якого!” вийшла досить динамічною, друга – “Весна” – замріяна, третя – “В полі хуга” – у душі стрімкого скерцо-козачка», – зазначає В. Кузик [3, с. 34–35].

Перше слово в реалізації цього задуму належало поезії Олександра Олеся, до якої в ці роки було повернуто особливу увагу². Згодом видатний український поет М. Рильський, близький друг родини Ревуцьких, готуючи до видання збірку поезій Олександра Олеся, визначатиме їх «високу музичність, яка, при всій її простоті і відсутності фокусів а la Бальмонт, не могла не припасти до серця композиторам. У поєднанні з прозорістю малюнку музичність ця глибоко хвилює, скажімо, у поемі “Щороку”, особливо в її заспіві “Снігу, ой снігу якого!”» [4, с. 18].

Молодого Левка Ревуцького також схвилювали «прозорість малюнку» і «музичність» поеми Олександра Олеся, її романтично-символічна образність, що переконливо відтворена, як зауважує Т. Гундорова, «в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезій (“Щороку”), в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії» [1, с. 14].

Смислові комплекси «Зими» актуалізують симультанна взаємодія матеріального і духовного, а картинність зображувального ряду метафорично відтворює як природні явища та особистісні чуттєві прояви їх сприйняття, так і психологізм осмислення людського буття. Подібні ознаки наближують цей твір до романтизованої кантати-поєми.

Композиторський задум розгорнутого в часі твору лишився незавершеним. Олександр Олесь емігрував до Чехії, а його поезію надовго було вилучено з культурно-мистецького обігу, що в умовах тогочасної ідеологічної ситуації і стало на заваді продовження роботи над циклом.

ІСТОРИЯ

За кілька років композитор через свого старшого брата – ученого-лінгвіста й мистецтвознавця Дмитра Миколайовича Ревуцького, передав рукопис завершеного клавіру «Зими» для перегляду своєму консерваторському професорові Р. Глієру, який на той час уже жив і працював у Москві. Про свої відвідини Р. Глієра та його фахові зауваження щодо переглянутої композиції свого «улюбленого учня», Дм. Ревуцький розповів у листі до брата. Наводимо уривок із цього листа (мовою оригіналу): «...смотрели с Глиэром “Снігу, ой снігу якого...”. Он нашел что слишком густо в смысле регистра, в левой руке слишком полно. Следует обратить внимание при инструментовке и меньше пользоваться этим регистром. Некоторые места очень понравились, особенно конец. “Ишь ты, с хитрецей конец!”», – цитує Дм. Ревуцький слова Р. Глієра³.

Щодо «хитрощів» у фіналі «Зими», то, імовірно мова йде про внутрішній ладотональний контраст заключного акорду, у якому на тонічне завершення основної тональності (*Es*) накладено її субдомінантовий септакорд, до того ж, що особливо важливо, лідійського забарвлення (мажор, з підвищеним IV щаблем), властивий обрядовим веснянкам, семантику яких надалі композитор широко використовуватиме у своїй творчості. У цьому випадку «нестійке» завершення та лідійський нахил першої частини («Зима»), вірогідно, не лише провокує продовження циклічної форми, але й анонсує настроєвість наступної частини («Весна»), де життєдайна енергія первісної обрядовості, символізуючи пробудження сил природи, мала б увиразнити, як це простежується надалі в тематизмі Другої симфонії та інших творах композитора, радісні, світлі, весняні образи.

У річищі модерністських пошуків того часу особливий інтерес викликає ладогармонічна складова аналізованого твору. У контексті української музики початку 20-х років минулого століття гармонічна мова Л. Ревуцького в цьому творі є майже унікальною. Однак європейські, у поєднанні з національним забарвленням ранньої творчості композитора, мають свою гене-

зу. Так, О. Козаренко, аналізуючи музичну мову М. Лисенка останнього періоду його творчості, зазначає властиві їй «сміливі гармонічні плани пізньоромантичного походження, що відтіняють по-українському пластичний мелодичний контур... і резонують із подібними явищами у Стеценка, Ревуцького» [2, с. 75].

Залишаючись, як і його духовний наставник М. Лисенко, у тональній системі, композитор демонструє дивовижне різноманіття її основних ладових функцій. Поліладовість, постійне мерехтіння мажору-мінору, малотерцієві зіставлення дисонуючих співзвуч, ланцюги секвенцій, в основі яких хроматизовані обігрування звуків зменшених тризвуків або септакордів тощо. Композитор удається до одночасного поєднання в опорних акордових вертикалях кількох видів терцієвих або квінтових звуків. Приміром, на початку частини, у поліфонічному епізоді рефрену (друге проведення основної теми), квінтовий звук тонічної опори (*Es*) подано у всіх трьох варіантах (сі бемоль – сі дубль бемоль – у партіях сопрано *div.*, сі бекар – у басах).

Серед пізньоромантичних стильових орієнтирів твору зауважмо, зокрема, і вагнерівський «незавершений» тематизм (на зразок «трістанівських акордів» у Вступі до «Трістана та Ізольди»), що знаходить вираження в постійному використанні в кадансових закінченнях (речень, фраз, епізодів, частин) тонічного акорду з прихованою септимою (або секстою) і «розмиває», послаблює ладотональні устої.

На подібні нестійкі, ладотонально «розмиті» акордові завершення, притаманні ладогармонічному мисленню композитора, натрапляємо у творах різних жанрів: «Пісня» для фортепіано, сольні обробки народних пісень, урешті, виклад головної партії в Другій симфонії.

У композиції «Зима» широко вжито також зменшені септакорди, що нагадують «трістанівські» лейткомплекси, а також ладові зіставлення паралельних тональностей зі спільним терцієвим звуком (у Вступі до «Трістана» – *a-C*; на початку «Зими» Л. Ревуцького – *c-Es*), постійне мерехтіння мажорно-мінорного забарвлення одно-

АЛЛА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

йменних тональностей, хроматизованих пасажів висхідного чи низхідного спрямування тощо. Впливи вагнерівських оперних засад підкреслює і гранична насиченість оркестрової фактури, що проглядає навіть у фортепіанній партії клавірного викладу («слишком густо», – зазначає Р. Глієр у згаданому листі Дм. Ревуцького до брата). Ремінісценції стилю останнього німецького романтика в ранніх творах Л. Ревуцького мотивуються захопленням молодого музиканта творами композитора. Він достеменно знав його опери, а під час перебування в 1916–1918 роках на Ризькому фронті, маючи при собі кишенькове видання партитури опери «Трістана та Ізольди», у години затишшя робив її переклад для двох фортепіано в чотири руки.

Пізньоромантичні ознаки твору, зокрема ускладненість гармонічних засобів, надмірна хроматизація, властиві не лише оркестровій, але (хоча й меншою мірою) й хоровій та сольним партіям. Подібні виражальні засоби, що приховують внутрішній контраст, посилюють напругу, драматичну експресію тематизму, стимулюючи його подальший розвиток. А в ліричному контексті – привносять до музичного висловлювання модерний флер, розмитість чітких контурів, своєрідне музичне *сфумато* – сприйняття реалій ніби крізь покрите морозним інеєм віконне скло, що породжує аналогії з естетичними вимірами творчості французьких імпресіоністів.

Хоча за жанровими ознаками «Зима» наближується до кантати-поєми, її композиційна структура представляє форму рондо, де функції рефрену, тричі проведеного в основній тональності (третє проведення скорочене), виконує сповнена радісним подивом хорова заставка («Снігу, ой снігу якого!»). Натомість фрагменти із сольною звучністю (*so/lo* мецо-сопрано з хором та *so/lo* тенора) в загальній будові твору виконують функцію двох розгорнутих епізодів, у яких найпереконливіше увиразнюються театралізовані ознаки його драматургії.

Намічені в рефрені символічні асоціації зимової природи з реаліями сільського життя (укриті снігом «гори, степи і долини», що нагадують «свитку з найбільшої вовни»)

продовжуються в першому сольо-хоровому епізоді (*Meno mosso*), де зимові пейзажі сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Урешті, у цьому-таки символічному ряду вирізняється майже реалістичне, унаочнене відтворення образу-персонажа «свавільної й гордої богатирки», яка «всюди розкидала рядна й полотна» – випраний, вибілений шлюбний посаг. Сюжетний розвиток цього образу також пов'язаний із сутністю веснянкової обрядовості, що символізує як пробудження життєдайних сил землі, так і продовження людського роду, початок подружнього життя.

Секвенційний розвиток музичного матеріалу кожного зі згаданих образів-асоціацій, позначений півтоновим сповзанням ладотональних опор (*a-as-g*), стає ще одним доказом рясної хроматизації тематизму – і не лише по вертикалі, але й по горизонталі. Саме про подібні, часто вживані прийоми хроматизації згадує Р. Глієр у цитованому вище листі Дм. Ревуцького («ползучість, хроматичність»).

Серед моментів, що підсилюють театралізовану наочність композиції, особливо важливу роль відведено двом епізодам за участю солістів, у яких пантеїстичну образність відтворено на межі народно-побутового та модерно-символічного. Образ молоді сільської дівчини стає центром не тільки першого з них, а й усього твору. При цьому мецо-сопрановий сольний тембр, що ним розпочинається перший сольний епізод (*Tempo I*), не стає засадничим у відтворенні цього образу, а лише акцентує слухацьку увагу, ніби унаочнює появу нового персонажа. Пряму мову дівчини-богатирки відтворює хорова звучність: партія перших та других сопрано на тлі протяжних вигуків «Гей!» в інших хорових голосах (ланцюгове дихання в басів, альтів, тенорів на квінтовій опорі *Es*), а в подальшому розвитку – щільний акордовий виклад, поділені *div.* всіх хорових партій.

Поступове насичення хорової звучності увиразнює персоніфікацію багатогранного, експресивного образу гордої, сильної, працелюбної сільської дівчини-богатирки. У кульмінації розвитку цього образу, що

ІСТОРИЯ

водночас стає головною кульмінацією тематизму всього першого епізоду, проступають ще й певні ознаки еротики (дівчина мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки, хоча й побоюється можливої зради). Напруженість, екзальтацію почуттів героїні підкреслюють висока теситура хорового унісону сопрано і тенорів, експресивну звучність якого підсилює оркестр, – акцентовані, на посиленій динаміці (*ff*) септакорд малотерцієвої будови та наступні хроматизовані вертикалі оркестрового *tutti*.

У другому епізоді – *Più tranquillo* (со-ло тенора), що контрастує з попереднім, зимовий пейзаж як у поезії, так і в музиці змальовує не реальна картинність, властива естетиці пантеїзму, а трансформований образ природи, відтворений у її «зимових снах». Крихка грань реального та фантастичного єднає світ людини і природи. Людині сниться «прозоре море», «дно його ясно-зелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосяїні лампади», «крики пташечі», «шелест шовковий степів» тощо. Психологічний підтекст цих снів-спогадів символізує мрію, чекання, надію на радісні зміни не лише в часовому коловороті, але й у людському житті. Реальний час також визначає образ-алегорія: ірреальний мірошник засипає землю снігом – «сіє крізь хмари муку». Саме в епізоді тенорового соло відверто відчутні постімпресіоністичні рефлексії модерністських засад Л. Ревуцького: образи сну втілюють стишена звучність тенора-со-ло (у цьому епізоді відсутня хорова партія), тріольний баркарольний рух оркестрових фігурацій, насичені хроматикою вишукані гармонічні комплекси, складні політональні поєднання та хроматичні зсуви секвенцій у тематизмі як сольної, так і оркестрової партій.

Початкову фразу останнього проведення хорового рефрену повторює оркестр *tutti*, його акорди звучать могутньо, *marcatissimo*, на *ff* (головна кульмінація всього твору). Однак напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стише-

ні звуки хору на тлі прозорих оркестрових тремоло і поступово затухаючої динаміки (до *ppp*) завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглого зимового пейзажу («В білих снігах потонули гори, степи і долини»).

Авторська оркестрова партитура твору втрачена, у рукопису клавіру вказано лише окремі інструменти (приміром, в оркестровому вступі домінує світлий тембр валторн і труб). На сьогодні оркестровка твору існує у двох варіантах, здійснених учнем Л. Ревуцького – композитором Віталієм Кирейком та їх послідовником – композитором Віктором Степурком, що й посприяло включенню твору до концертного виконання.

Задум вокально-симфонічного циклу «Щороку» не зміг остаточно реалізуватися, однак пошуки композитора суголосної добі модернізму інноваційної семантики в кантаті-поемі «Зима» намітили не лише в його творчості, але й загалом в українській музиці вектор подальшого розвитку модерністського спрямування, що, на жаль, на кілька десятиліть перервали жорстокі реалії радянської дійсності.

Примітки

¹ Композитор не лише завершив твір у клавірному викладі, але й оркестрував його. На жаль, авторську партитуру втрачено.

² На слова Олександра Олеся в ці роки писали пісні, романси, хори композитори як східного, так західного регіонів України: Й. Кишакевич В. Барвінський С. Людкевич, Я. Степовий, К. Стеценко, Л. Ревуцький та ін.

³ Фрагмент листа Дм. Ревуцького до брата Левка (20.08.1925) наводиться за монографією В. Кузик [3, с. 41].

Література

1. Гундорова Т. Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури ХХ століття. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 9–69.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000.
3. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – К., 2009.
4. Рильський М. Вступне слово // Поезія Олександра Олеся. – К., 1964.

АЛІА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

SUMMARY

The searches of the synthesis of national tradition and the signs of neostylistics prominent in Ukrainian art of the 20s of the XXth century are investigated in the article. The first part *Winter* of the scale vocal and symphonic work by L. Revutskyi on the verses of poetic cycle of O. Oles *Annually* which is approached to the poem cantata with genre specificity and form is analyzed. The guidelines of the planned cycle have been defined with modernist context of young domestic poetry with neonarodnystvo and strong presence of the signs of symbolism, secession, expressionism and impressionism.

The combination of the specificity of artistically different paradigms in Ukrainian music works of the given period that led to the formation of so-called *retrospective* stylistic trends, including cantata genre is fixed. Such retrospection also presents in the work *Winter*, where the composer aimed to embody the poetic figurativeness determined with the character of nature changes, phenomena, moods connected with changes in the annual cycle.

The conception of the work is detected with a pantheistic universe of man and nature, while the semantic complexes are brought up to date with the poetic and musical intonation and reveal the simultaneous interaction of material and spiritual harmoniously. The picture of visual row metaphorically reproduces natural phenomena and their personal sensory perception, psychological analysis of the human existence.

Particular attention is paid to the aspects of stage adaptation, stage dramaturgy and symphonic principles of themes development at the same time. L. Revutskyi remaining in the tonal system demonstrates amazing diversity of its modal functions, refined harmonious complexes and tangible reminiscences of Wagner's style. Cantata-poem *Winter* has aimed the modernist vector interrupted with hard conditions of Soviet reality in the works of the composer and Ukrainian music in general.

Keywords: style, modernism, pantheism, vocal-symphonic genre, semantics, harmony.

УДК 783:2-726.1 Феоктист "1770/1818"

АРХІЄПИСКОП БЕЛГОРОДСЬКИЙ І КУРСЬКИЙ ФЕОКТИСТ (МОЧУЛЬСЬКИЙ): ДІЯЛЬНІСТЬ У СФЕРІ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВПРОДОВЖ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XVIII – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XIX СТОЛІТТЯ

Наталія Костюк

Архієпископ Белгородський і Курський Феоктист – постать, діяльність якої до цього часу фактично невідома поза вузьким колом фахівців у галузі історії Російської православної церкви останньої третини XVIII – перших десятиліть XIX ст. Проте цей письменник, учений і організатор освітньо-виховного процесу привніс і вплив у життя чимало важливих задумів у сферу богослужбової музичної культури, реалізація яких у той час створила важливі прецеденти, а на сьогодні дозволяє істотно переосмислити особливості тогочасних процесів. У його особі українська богослужбова культура набула визначного діяча, чия наполеглива праця сприяла збереженню принципів української освіти в надзвичайно складних для національної культури умовах. І хоча він, як і безліч його сучасників, прийняв і поділяв владу Російської православної церкви, привнісши неоціненний вклад в її історію, однак своїми здобутками також забезпечив неперервність плину генетично зумовлених українських духовно-освітніх і культурних тенденцій.

Ключові слова: богослужбова культура, національна культура, вихованець Києво-Могилянської академії, архієрейський хор, церковний спів.

Архиепископ Белгородский и Курский Феоктист – личность, деятельность которой до сих пор фактически неизвестна вне узкого круга специалистов в области истории Русской православной церкви последней трети XVIII – первых десятилетий XIX в. Но этот писатель, ученый и организатор образовательно-воспитательного процесса привнес и воплотил в жизнь немало важных замыслов в сферу богослужбной музыкальной культуры, реализация которых в то время создала важные прецеденты, а сегодня позволяет существенно переосмыслить особенности процессов того времени. В его лице украинская богослужбная культура приобрела выдающегося деятеля, чья упорная работа способствовала сохранению принципов украинского образования в чрезвычайно сложных для национальной культуры условиях. И хотя он, как и множество его современников, принял и разделял власть Русской православной церкви, привнес неоценимый вклад в ее историю, однако своими достижениями также обеспечил непрерывность течения генетически обусловленных украинских духовно-образовательных и культурных тенденций.

Ключевые слова: богослужбная культура, национальная культура, воспитанник Киево-Могилянской академии, архиерейский хор, церковное пение.

Archbishop of Belgorod and Kursk Feoktyst is a person whose activities are still practically unknown outside the narrow circle of specialists in the field of history of the Russian Orthodox Church of the last third of the eighteenth century – the first decades of the nineteenth century. But this writer, scientist and organizer of educational process has introduced and embodied a number of important intentions also in the field of liturgical music culture, the implementation of which at the time created important precedents, but today it allows to reinterpret the peculiarities of the processes of that time. In his person Ukrainian liturgical culture has gained an outstanding figure whose hard work assisted the preservation of the principles of Ukrainian education in extremely difficult conditions for the national culture. He, like a lot of his contemporaries, accepted and supported the authority of the Russian Orthodox Church, introduced an invaluable contribution to its history. But he also secured the continuity of the course of genetically stipulated Ukrainian spiritual, educational and cultural trends with his achievements.

Keywords: liturgical culture, national culture, alumnus of Kyiv-Mohyla Academy, Bishop Choir, church singing.

Архієпископ Белгородський і Курський Феоктист (у миру – Іван Мочульський; 1 березня 1729 – 29 чи 30 квітня 1818, м. Белгород¹, Росія) – постать, діяльність якої й досі фактично невідома поза вузьким колом фахівців у галузі історії Російської православної церкви останньої третини XVIII – перших десятиліть XIX ст. Проте цей письменник, учений і організатор освітньо-виховного процесу, котрого за заслуги в науковій та навчально-акаде-

мічній діяльності обрали почесним членом Харківського університету (1815) і Російської академії наук (того ж року), привніс і вплив у життя чимало важливих задумів й у сферу богослужбової музичної культури, реалізація яких у той час створила важливі прецеденти, а на сьогодні дозволяє суттєво переосмислити особливості тогочасних процесів.

Оприлюднені відомості про його життя і працю свідчать, що він навчався в Пере-

НАТАЛІЯ КОСТЮК. АРХІЄПІСКОП БЕЛГОРОДСЬКИЙ І КУРСЬКИЙ ФЕОКТИСТ (МОЧУЛЬСЬКИЙ)...

яславському колегіумі й Києво-Могилянській академії, коли ректором був Григорій Кониський (1752–1754). У різних джерелах зазначається, що Ф. Мочульський став на стезю чернецтва, навчаючись в Академії. Висвячений у сан ієромонаха 1761 року, тоді ж був призначений законовчителем Санкт-Петербурзького сухопутного шляхетського кадетського корпусу. Виходячи з конкретних потреб цього навчального закладу, він того ж року написав свій перший підручник «Краткая Логика и Риторика». У середині XVIII ст. було надруковано кілька його проповідей.

У 1767 році Феоктиста висвячено в сан архімандрита. Уважається, що відтак він повернувся в Україну, здійснюючи служіння в багатьох монастирях – Глухівському Петропавлівському (1767), Гамаліївському Різдвогородицькому Харлампіївському (1767–1776) і Полтавському Хрестовоздвиженському (1776–1779). Допомігав у керівництві єпархією Євгенію (Булгарісу), а також викладав у Полтавській слов'янській семінарії латинську мову, географію, арифметику та музику (1777). До 1884 року призначався настоятелем Михайлівського Золотоверхого (Київ), Яковлівського Зачатіївського (Ростов) і Калязинського Троїцького (Твер) монастирів. З 1784-го, уже будучи висвяченим у сан єпископа, керував Севською і Брянською² (1784–1787) (як вікарій Московської єпархії) та Белгородською і Курською (від 3 лютого 1787 р. й до кінця життя)³ єпархіями. 15 вересня 1799 року (за іншими даними – 15 вересня 1801 р.) був піднесений у сан архієпископа.

Саме ця посада сприяла активізації просвітницько-освітньої діяльності Феоктиста. Він активно долучився до процесу покращення викладання в Харківському колегіумі⁴ і Белгородській духовній семінарії⁵, що була створена на базі духовної школи для навчання дітей духовного стану при архієрейському домі. В останній на кшталт Києво-Могилянської академії Ф. Мочульський відкрив класи риторики (1787), філософії (1788) і богослов'я (1790). Прагнучи надати освіту якомога ширшим верствам населення, він організував школи для ді-

тей у Курську, Старому Осколі⁶, Рильську⁷ й Путивлі, а також Обоянську⁸ школу при Знаменському монастирі в Курську.

Його обдарування виявилось не тільки в адміністративній сфері, а й в укладанні підручників. Ф. Мочульському належать «Словеснословіе и песнопение» (1790 р.; розділи «Риторика и Логика», «Краткая грамматика и Поэзия»; готуючись до другого видання, здійсненого 1811 р. в Харкові, додав розділ про нотний спів); «Сокращение нравственной Дергамовой физики и астрономии, в Белгородской семинарии учрежденной» (1797); схвалений Києво-Могилянською академією «Опыт герменевтического объяснения о Пасхалии по неисходному индиктиону» (1799); «Краткие правила ирмологического пения» (1800 р.; у другому виданні – «Четверочастный дар юным Курской епархии священно-церковно-служительским детям» (1806), доповнений «Трактатом о внешнем богослужении»; класичний підручник для православних навчальних закладів Російської імперії – «Краткое объяснение церковного устава» (1800); «Краткая Логика и Риторика для учащихся в российских духовных училищах» (1803); «Драхма от сокровища Божественных писаний Ветхого и Нового Завета, т. е. сокращение правил при чтении Священного писания к знанию потребных» (1809).

Увага до проблем дитячого виховання виявилась і в укладанні навчальних програм, зокрема такої, як «Сокращение детской Энциклопедии и самократчайшии правила латинской грамматики» (1815), а також в одній з перших в Російській імперії методичній праці «Наставления для священно-церковно-служителей Курской епархии, как им обучать детей в домах своих» (1807).

Крім того, Ф. Мочульський стояв у витоків регіоналістики і краєзнавства, написавши історії Курського Знаменського монастиря та Белгородської духовної семінарії. Був одним із засновників у Курську відділення Всеросійського біблійного товариства (1813). Завдяки чималим зусиллям Ф. Мочульського, Курськ 1799 року отримав статус центру єпархії, а Белгородсько-Обоянську єпархію було перейменовано в Белгородсько-Курську⁹.

ІСТОРИЯ

За всієї обширності цих відомостей усе-таки вдалося розшукати дані, які вносять у них важливі корективи. Скажімо, поширені відомості про регіон народження (Право-бережна або Задніпровська Україна) і походження («дворянська» сім'я) є недостовірними. Насправді Іван Мочульський народився в с. Форосниця Перемишльського повіту Речі Посполитої (тепер – с. Хоросниця Мостиського р-ну Львівської обл.) в сім'ї священика місцевої Свято-Покровської церкви. До Києво-Могилянської академії вступив не 1752-го, а 1746 року, перед тим, за даними А. Лебедева і Ф. Титова, закінчивши Переяславську духовну семінарію (школу)¹⁰. В Академії навчався до 1760-го, а не до 1754 року. Уже після її закінчення (грудень 1760 р.) був прийнятий до братії Києво-Братського училищного монастиря і в січні 1761-го тут прийняв постриг. Відомості про викладання в сухопутному корпусі є неточними, хоча, найімовірніше, він перебував у Санкт-Петербурзі від середини 1761-го до 1763 року, оскільки тоді законовчителем цього військового навчального закладу був призначений Антоній (у миру – Олександр Іванович Румовський-Борисов, майбутній архієпископ Астраханський і Ставропольський). За даними М. Сергієва, посвячення в ієромонахи відбулося 1763 року (тобто після повернення із Санкт-Петербурга), а призначення настоятелем Києво-Михайлівського монастиря – 1769-го.

Час активної діяльності Ф. Мочульського припав на складний і руйнівний для української культури період правління Катерини II¹¹ та її наступників. Невідомо, наскільки щиро він прийняв монаршу позицію щодо українців, але його духовно-адміністративна кар'єра виказує вищу підтримку. А втім, деякі ракурси джерельних матеріалів засвідчують послідовність впровадження в життя монастирів і єпархій принципів, які мають виразно українські освітньо-виховні й церковно-культурні джерела.

Так, могилянська освіта й безпосередня причетність Феоктиста до її культурного побуту впродовж чотирнадцяти років мотивувала підтримку національних особливостей церковного служіння. Це засвідчило, зокрема, його розпорядження 1787 року щодо

проведення літургійних відправ у святкові й недільні дні грецькою мовою викладачем цієї мови Харківського колегіуму священиком Василем Слесаревичем. До них мали долучитися вихованці колегіуму разом із проживаючими в Харкові греками, які повинні були співати на клиросі грецькою мовою. Ще одним свідченням поширення Ф. Мочульським традицій Києво-Могилянської академії була підтримка ним звичаю проведення травневих рекреацій, що стимулювало семінаристів до написання промов і театралізованих сцен («священних комедій»).

Раніше, співпрацюючи з архієпископом Слов'янським і Херсонським Євгенієм (Булгарісом)¹² не тільки як помічник, а й перекладач, Ф. Мочульський отримав завдання організувати при Полтавському Хрестовоздвиженському монастирі, у якому перебував Булгаріс, школу півчих для монастирського хору. У ній передбачалося готувати вже вміючих читати і писати десять хлопчиків [4, с. 54]. Ця школа, з одного боку, мала прототипом Глухівську школу півчих, а з другого – створила прецедент професійного забезпечення кадрами одного духовно-адміністративного центру¹³.

Розуміння важливості осмисленості й правильності церковного співу виявилось у введенні музики як предмета викладання до програм Харківського колегіуму. 26 червня 1787 року в листі до ректора Харківського колегіуму Ф. Мочульський у вимогах до семінаристів говорить про компенсацію відсутності досконалості в співі й знанні уставу тільки в разі її наявності («по крайности должны быть исправны») в книгочитанні, катехізисі й церковних повчаннях. Досягнення необхідних навичок і вправності у співі він убачав у наполегливих вправах. У листі від 2 серпня до цього ж адресата архієпископ, прагнучи подолати невдоволення викладачів і учнів щодо підвищення вимог до їхньої професійної підготовки, наполягав на необхідності піднесення рівня викладання церковного співу та засвоєння необхідних знань семінарстами, які планували стати на стезю священичого служіння. Створивши 1787 року програму як план викладання для Белгородської семінарії, він забезпечив вивчення учнями I розряду богородичних до-

НАТАЛІЯ КОСТЮК. АРХІЄПІСКОП БЕЛГОРОДСЬКИЙ І КУРСЬКИЙ ФЕОКТИСТ (МОЧУЛЬСЬКИЙ)...

гматів 4 гласів, II розряду – ірмосів Різдва Христового, таким чином посиливши увагу до Уставу і значення змінних піснеспівів у богослужіннях. Цим планом передбачалося й проведення регулярних занять (тричі на тиждень у пообідній час) з вивчення нотного й партесного співу.

Подальша робота в цьому напрямі, як уже зазначалося, утілилася в «Кратком объяснении церковного устава для Белгородских семинаристов принятое» (Московская синодальная типография, 1800) і «Кратких правилах ирмологийного пения» (М., 1800; у перевиданні 1806 року вміщено розділи, присвячені церковному уставу, пасхальному колу, ірмологійному співу й зовнішньому богослужінню). У цій праці він обґрунтував переваги співу та співочого служіння без супроводу інструментів у церкві перед інструментальною музикою. Викладені основи теорії музики й особливості вокальних голосів були покликані полегшити засвоєння піснеспівів: «Цель настоящего трактата, с одной стороны, дать учителю руководство для обучения детей церковному пению, с другой стороны, облегчить обучающимся самый процесс усвоения церковного пения» [9, с. 95 зв.].

Архієпископ і в майбутньому надавав співу щонайважливішого значення поряд з проповіддю і церковним читанням; він багаторазово висловлював стурбованість рівнем фахової грамотності учнів і студентів: «Являются ко мне ставленники во священно-церковно-служительство в церковном пении и чтении неискусны: иной дрободит, иной заикивает, иной гугнявит... иной читает по оксиям и не по точкам; поют же почти все неискусно по одной только наслышке, и то рознячо, и в тон голосом не берут; а все сие происходит от того, что священно-служители за чтением и пением не смотрят и церковного причта детей от малых лет к этому не приучают» [9, с. 193 зв.]. А. Лебедев [7, с. 255–256]. Це розпорядження виявляє розуміння архієпископом джерела виниклої проблеми у відсутності зацікавлення у священнослужителів у необхідному рівні церковного читання і співу у своїх приходах та повному ігноруванні уваги до освіти дітей осіб, залучених до виконання

обов'язків церковного причту. Вирішення цієї проблеми, на думку Ф. Мочульського, полягало як у старанні самих священників і дияконів у засвоєнні необхідних навичок, так і в особливому плеканні їх представниками нижчих рангів – дячків і пономарів («а паче за дячками и пономарями любопытательное смотрение имели в искусном чтении и пении церковном»). І вирішена вона могла бути тільки за належної позиції й зацікавлення благочинних і службовців духовних правлінь («...не почтут за бесчестие иметь понятие о нотном ирмолойном пении, сказывая всяк с Давидом святым: "пою Богу моему, дондеже есмь"»).

Ф. Мочульський почав розповсюджувати навчальний матеріал у єпархії, незважаючи на обмежені ресурси. Так, він запропонував духовному правлінню розіслати тринадцять примірників «Правил...» для здібних до співу дияконів і дячків. Окрім цього, архієпископ висловив пропозицію (23 червня 1799 р.) священникам навчати дітей зі своїх приходів: «Достохвально священникам в праздные дни и часы упражняться во обучении искусному чтению и пению малолетних детей, да и самих церковно-служителей, для славы церкви святой и пользы прихожан» [7, с. 254–255].

Такі ініціативи Феоктиста були не тільки важливими, а й своєчасними. Підтвердження їх нагальності досить несподівано прийшло з найвищих адміністративних кіл імперії: 1 січня 1805 року він отримав Синодальний указ про необхідність покращення церковного співу: «Государь император во время приезда, бывши в церквах, имел неудовольствие слышать пение, большею частию разнообразное, несогласное и произносимое неприятно, и соизволил, абы пение простое, но благопристойное введено было во всех церквах, предназначив и способ к тому: забирать куда следует ближайших церковников, и научив их церковному пению, отпускать по своим местам, дабы могли научать тому же не только своих товарищей, но и людей подобных им, и чрез их распространять искусное пение далее» [10, с. 624]. Це посилювало позиції архієпископа, який одразу ж розіслав власний указ про необ-

ІСТОРІЯ

хідність точного виконання Синодального і звітність кожних чотири місяці та негайне повідомлення консисторії про введення «благосогласного пения» [9, с. 187]. 3 січня цього ж року в розпорядженні по консисторії Ф. Мочульський запропонував власний проект навчання нотного співу в єпархії, завдяки якому передбачалося докорінно змінити критичну ситуацію.

За проектом в экзаменаторну школу Белгорода до вчителя церковного співу протодиякона Козьми Чефранова мали направити псаломщиків із катедрального собору, міських і найближчих повітових дяків (наступний етап – навчання пономарів). За цим принципом належало діяти в усіх інших містах, називаючи конкретні імена вчителів [9, с. 187]. У межах виконання цього указу було відкрито курси церковного співу для Грайворонської і Спаської слобід в с. Лукашівка. У Курську викладачем призначили о. Романа Гладкого.

У жовтні 1805 року Синод розіслав повторний указ щодо введення простого придворного співу. Феоктист залучив до цього процесу настоятеля курського Знаменського монастиря Аполлоса, наполягаючи на участі монахів у богослужіннях приходських церков. Крім того, один священник повинен був служити на клиросі читання і писання, щоб монахи співали на лівому клиросі, а монахи з учнями, дякони і дячки – на правому простим придворним співом. В училищах спів мав набути статусу першорядного предмета й тільки після його вивчення можна було приступати до вивчення інших дисциплін [9, с. 199 зв.]. Усі міські дякони і протодиякони за розкладом повинні були ходити в духовне училище для вивчення придворного співу (імовірно, за синодальним нотним Обиходом 1772 року видання, або ж «Скороченим обиходом» 1778 року, який призначався для домашньої підготовки на основі обичного співу Новгородської єпархії), а Р. Гладкому було надано право видавати свідоцтво про успішне закінчення курсу. Цей задум архієпископ не полишив і через кілька років. Так, 11 березня 1807 року він видав розпорядження про почергове відрадження семінаристів до катедрального

собору на утрени і вечірні для набуття практичного досвіду церковного читання і співу.

Винятковими – на тлі всієї імперії – були досягнення курованого Ф. Мочульським архієрейського хору. Плекання його майстерності було рівноцінною турботою поряд з культивуванням ірмологічного одногосого співу. Хорове виконавство пов'язувалося ним із урочистістю і, вочевидь, сприймалося не тільки з ритуального, а й естетичного погляду, про що свідчить відокремлення цього поняття від терміна «церковний спів» в оцінці його поглядів: «Ревностный исполнитель и любитель церковного торжественного богослужения, Феоктист в то же время был любителем церковного пения» [9, с. 201]. Ці «протилежності» виявилися в прихильності до традиції виконання духовних концертів у межах богослужіння й з нагоди урочистих подій. Так, невдовзі після вступу на кафедру в 1787 році архієрейський хор, який брав участь у богослужінні в Знаменському монастирі, при зустрічі імператриці Катерини II (2 червня 1787 р.) співав Херувимську (лівий клирос), концерт «Приидите, возрадуемся Господеву» (концерт № 7 Д. Бортнянського). Цього ж тижня з репертуару був виконаний концерт «Величит душа моя Господа». 5 червня на вечірні в монастирі «певчие пели стихиры, а богородичны на ноты весьма изрядно, но продолговато» [9, с. 201 зв.].

Малоймовірно, щоб щойно створений хор міг виконувати такі складні стилістично й вокально-технічно твори, які до того ж вимагали участі солістів і достатнього часу для вивчення: «Архиерейский хор отличался образцовым исполнением многих весьма сложных пьес» [9, с. 208]. Натомість вірогідним видається припущення про те, що архієпископ міг привести із собою на нове місце призначення півчих з попередніх місць служіння (зокрема, із числа вихованців організованої ним школи півчих).

Матеріали періодики кінця XVIII – початку XIX ст. свідчать і про поєднання різних стильових площин у межах одного богослужіння, що цілком узгоджувалося з тогочасними принципами організації церковних відправ у разі наявності достатньо

НАТАЛІЯ КОСТЮК. АРХІЄПІСКОП БЕЛГОРОДСЬКИЙ І КУРСЬКИЙ ФЕОКТИСТ (МОЧУЛЬСЬКИЙ)...

професійного хору. Так, 6 червня 1787 року на літургії поряд з обиходними піснеспівами прозвучали Єдинородний, Херувимська, «Достойно єсть» і концерт «Услышитя Господь в день печали» (Д. Бортнянського; № 5), многоліття і «Вірую» «італійське». На службі 12 червня поряд із «Блажен муж», «італійським» «Воскресение Христово видевши» півчі з нот співали ірмоси, а також «на 9 песне “Величит душа моя” и прочие стихи итальянские пели по нотах дисканты, альты и с ними первый тенор весьма не скоро, а “Честнейшую херувим” хорошо всем и весьма скоро, и все родного распева, славословие великое скоро пели, похоже, как читают символ веры итальянское» [9, с. 201 зв.]. Вірогідно, що такий підхід був мотивований перейняттям засад придворних богослужінь за участю Петербурзької співочої капели. Загалом, у часи архієпископа Феоктиста в репертуарі хору налічувалося понад сто хороших духовних концертів та інших піснеспівів. Водночас ці програми свідчать про ігнорування указу Синоду від 8 червня 1797 року щодо неприпустимості виконання концертів на літургії.

Увесь час перебування на кафедрі Ф. Мочульський продовжував наполегливу опіку, вбачаючи реалізацію своєї мети в плеканні кадрів. Позицію архієпископа стосовно цього виразно виявляють його думки, зафіксовані в листі до ректора колегіуму від 4 березня 1792 року: «Посылаю я к вам певчего, Ахтырского дьячковского сына; он здесь не нужен, а вам, может быть, пригодится; голос его посредственный дишкантовый – у меня всяких голосов довольно! Прежде регенты по епархии ездили – детей в певчие хватали, родителей мучали; а теперь родители сами привозят – слышат и видят, что воспитание им добропорядочное; обучаются певчеству – обучаются и в семинарии; из прежних певчих туняядцев нет теперь ни единого – теперь все певчие семинаристы: вот для чего Белгородская семинария нужна» [7, с. 235]. У такому підході виявляється поглиблення й розширення освітньо-

виховних засад, апробованих Мочульським у школі півчих.

Тому плінність кадрів була незначною: в архієрейському хорі, що поділявся на три станиці, співали вихованці духовних училищ і семінарій, дякони, причетники і монахи, які знали нотний спів. Право вибору голосів належало регенту. Декого відсилали до Санкт-Петербурга (зокрема, у 1816-му дякона та учнів було зараховано до хору Олександрівської лаври). Найяскравішим зразком цього процесу був регент архієрейського хору Михайло Петропавлівський, котрий дитиною розпочав свою діяльність як півчий (співав у хорі з березня 1803 р. до 1808 р.). Хоча внаслідок мутації його відрахували, Ф. Мочульський у 1817-му, після закінчення М. Петропавлівським семінарії, на поліг на його призначенні регентом (служив на цій посаді й після смерті свого покровителя – до 1823 р.). Безумовно, що забезпечена в такий спосіб фаховість архієрейського хору викликала захоплення в єпархії. Історичне дистанціювання й оновлення типових оцінок процесів в українській богослужбово-музичній культурі показує, що в контексті тогочасних процесів його успішне і якісне функціонування певною мірою компенсувало руйнування славетного хору Києво-Могилянської академії в час її реорганізації в Київську духовну академію, а також створювало до цього часу невідомий аспект регіональної альтернативи хору придворної співочої капели Санкт-Петербурга.

Отже, в особі архієпископа Феоктиста українська богослужбова культура мала визначного діяча, чия наполеглива праця сприяла збереженню принципів української освіти в надзвичайно складних для національної культури умовах. І хоча він, як і безліч його сучасників, прийняв і поділяв владу Російської православної церкви, привнісши неоціненний вклад у її історію, уродженець Перемишльської землі й вихованець Києво-Могилянської академії своїми здобутками забезпечив неперервність плину генетично зумовлених українських духовно-освітніх і культурних тенденцій.

ІСТОРИЯ

Примітки

¹ Нині – обласний адміністративний центр за 40 км від сучасних кордонів між Росією і Україною. У 1727–1779 роках – центр Белгородської губернії, до якої у світському управлінні належав і Харків. Згодом – повітове місто Курської губернії.

² Брянська і Севська єпархія Російської православної церкви об'єднує приходи й монастирі Брянської області Росії.

³ У 1799 році Харківську єпархію було виокремлено в самостійну духовно-адміністративну територію, а архієреї отримали титул Курських і Белгородських.

⁴ Харківський колегіум засновано 1722 року в Белгороді. У 1726 році за ініціативою князя М. Голицина був переведений до Харкова як слов'яно-греко-латинська школа. У 1734 році на кшталт Києво-Могилянського колегіуму школа реформована в Колегію для дітей усіх соціальних станів (діяла до 1817 р.). Вона отримала значення другого після Києво-Могилянської академії навчального та наукового центру в Україні. З 1768 року, унаслідок посилення світської спрямованості, тут почали викладати математику, інженерну справу, архітектуру, живопис, музику та інші предмети. У 1817 році Колегія реформована в семінарію, але до 1841 року зберігала попередню назву.

⁵ Белгородська семінарія була заснована 1787 року за ініціативою Феоктиста (Мочульського). У 1799–1883 роках називалася Курською духовною семінарією, хоча була перенесена в Курськ тільки 1883 року.

⁶ Старий Оскол – адміністративний центр Старооскольського району й Старооскольського міського округу Белгородської області. Належав до Київської (1708–1719), Белгородської (1727–1779) губерній, Курського намісництва (1779–1797) і Курської губернії (1797–1928).

⁷ Рильськ – місто на українсько-російському етнічному пограниччі. У 1797–1920 роках – повітове місто Курської губернії. Нині – районний центр Курської області (РФ).

⁸ Обоянь – повітове місто Курського намісництва з 1779 року. Нині – адміністративний центр Обоянського району Курської області (РФ).

⁹ Белгородсько-Курську єпархію було утворено після відвідин Катериною II Белгорода й Курська (тут 13 червня вона була присутня на літургії в Знаменському монастирі) указом Сенату від 23 березня 1779 року. Охоплювала Дмитріївський, Льговський, Путивльський та Рильський повіти з двома монастирями в останніх, а також Глинську і Софронієву пустині. 17 жовтня 1799 року центром єпархії став Курськ, а Слобідська Україна виокремилася в Харківську єпархію.

¹⁰ Відкрита в жовтні 1738 року за ініціативою єпископа Переяславського і Бориспольського Арсенія (Берло) як слов'яно-латинська школа. Мала назви: «латинська школа», «слов'яно-латинське училище», «перейславська» або «малоросійська семінарія» і «колегіум». У першому класі тут вивчали латинську й російську мови, у другому (нижчий – граматичний і вищий – синтаксичний) – усю граматику, у третьому (пі-

етичному) – латинське й російське віршування, у четвертому – риторику, філософію і богослов'я. Випускники отримували призначення як дячки й пономарі.

¹¹ «Вообще малороссы в ее глазах – не добрые подданные..., а люди, недовольные правительственной опекой, желающие своей автономии, способные к протесту и отпору, – они “как волк к лесу глядят”, высказывая “желания, несходственные с общим добром”. Неудивительно поэтому, что Екатерина в самом начале своего царствования задалась целью – Малороссию “легчайшими способами привести к тому, чтобы она обрусела”, заставить малороссов утратить свою склонность к “умоначертаниям прошлых времен”» [8, с. 6].

¹² Призначення отримав після утворення цієї єпархії на території колишньої Запорозької Січі, затвердженої указом Катерини II від 9 вересня 1775 року: «По случаю переселившихся в тот край иноплемеников, не знающих русского языка, исповедующих однакож православную греческую веру, посвятив в архиепископа грека иеромонаха Евгения, яко мужа, высотою разума, благочестием и всеми добродетелями для упасения стада Христова отлично одаренного». Задля цього впродовж двох місяців Євгенія в Москві було хіротоновано ієродияконом, ієромонахом та архієпископом.

¹³ У другому–третьому десятиліттях XIX ст. на батьківщині Ф. Мочульського (у Перемишлі) було створено аналогічний заклад, на базі якого виникла славнозвісна Перемишльська школа.

Джерела та література

1. *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем академией / В. И. Аскоченский. – К., 1856. – Ч. 1.
2. *Болховитинов Е.* Феоктист Мочульский // *Болховитинов Е.* Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российской церкви. – 2-е изд. – С.Пб., 1827. – Т. 2. – С. 291–294.
3. *Бучневич В.* Записки о Полтаве и ее памятниках / В. Е. Бучневич. – 2-е изд., исправл. и дополн. – Полтава, 1902.
4. *Жук В. Н.* Полтавський Хрестовоздвиженський монастир і пов'язані з ним важливі історичні події / Віра Никанорівна Жук. – Полтава : АСМІ, 1997. – 246 с.
5. Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст. Енциклопедичне видання / упоряд. З. І. Хижняк ; за ред. В. С. Брюховецького. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2001.
6. Краткие биографические сведения бывших воспитанников Киевской академии, занявших видные духовные места. 19 век // ІР НБУВ, ф. 160, № 272, 32 л.
7. *Лебедев А.* Белгородские архиереи и среда их архипастырской деятельности / Амфиан Лебедев. – Х., 1902.
8. Очерк истории Переяславско-Бориспольской епархии (1733–1785) : Опыт церковно-исторического исследования Владимира Пархомен-

НАТАЛІЯ КОСТЮК. АРХІЄПИСКОП БЕЛГОРОДСЬКИЙ І КУРСЬКИЙ ФЕОКТИСТ (МОЧУЛЬСЬКИЙ)...

ко / Владимир Пархоменко. – Полтава, 1908. – 178 с.

9. *Сергиев Н.* Феоктист (Мочульский), архиепископ Курский и Белгородский / о. Николай Сергиев : дис. ... канд. богословия // ИР НБУВ, ф. 304, дис. 2112, 317 арк. (585 с.).

10. *Танков А.* Из истории церковного пения в Курской епархии // Курские епархиальные ведомости. – 1899. – № 38. – С. 624.

11. *Титов Ф.* Феоктист Мочульский, архиепископ Курский // Труды Киевской духовной академии. – 1894. – Кн. 1. – С. 53–93; Кн. 2. – С. 217–241 (окремый відбиток : К., 1894).

SUMMARY

Archbishop of Belgorod and Kursk Feoktyst is a person whose activities are still practically unknown outside the narrow circle of specialists in the field of history of the Russian Orthodox Church of the last third of the eighteenth century – the first decades of the nineteenth century. But this writer, scientist and organizer of educational process has introduced and embodied a number of important intentions also in the field of liturgical music culture, the implementation of which at the time created important precedents, but today it allows to reinterpret the peculiarities of the processes of that time. In his person Ukrainian liturgical culture has gained an outstanding figure whose hard work assisted the preservation of the principles of Ukrainian education in extremely difficult conditions for the national culture.

The time of active work of Mochulskyi occurred to a complicated and destructive for Ukrainian culture the period of the reign of Catherine II and her successors. His sincere support of the monarch position as for the Ukrainians is unknown but his spiritual and administrative career displays the highest backing. However, some aspects of the source materials certify the succession in the introduction of the principles with distinct Ukrainian educational, church and cultural sources to life of the monasteries and eparchies.

The education of Mohyla Academy and immediate participation in its cultural life for fourteen years has motivated the support of national peculiarities of church liturgy. The whole period of his residence at the department the archbishop continued persistent guardianship, considering the realization of his purpose in the preparing of cadres. He attached importance to singing side by side with sermon and church reading, repeatedly expressed disquietude with the level of professional skills of pupils and students. In some of his works Mochulskyi has proved the advantages of anthem and choral singing without the instrumental accompaniment in the church before instrumental music. The recounted basics of music theory and the peculiarities of vocal voices were called to facilitate the mastering of the canticles. In general, at the times of archbishop Feoktyst in the repertoire of the supervised choir over a hundred of choral clerical concerts and other chants was counted.

He, like a lot of his contemporaries, accepted and supported the authority of the Russian Orthodox Church, introduced an invaluable contribution to its history. But he also secured the continuity of the course of genetically stipulated Ukrainian spiritual, educational and cultural trends with his achievements.

Keywords: liturgical culture, national culture, alumnus of Kyiv-Mohyla Academy, Bishop Choir, church singing.

УДК 792.071.2.027(477–25=162.1)

ФРАНЦ МАРКОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ

Наталія Томазова

Публікація складається з двох частин. У вступі в контексті історії Польського театру в Києві розглянуто процес формування акторської трупи. У другій частині подано знайдену в архіві автобіографію провідного актора театру Франца Марковського, що є не тільки детальним життєписом, але і яскравим документом епохи.

Ключові слова: Франц Марковський, Польський театр у Києві, актор, трупа.

Публикация состоит из двух частей. Во вступительной части в контексте истории Польского театра в Киеве рассматривается процесс формирования актерской труппы. Во второй части представлена найденная в архиве автобиография ведущего актера театра Франца Марковского, которая является не только детальным жизнеописанием, но и ярким документом эпохи.

Ключевые слова: Франц Марковский, Польский театр в Киеве, актер, труппа.

The publication consists of two parts. The introduction is devoted to the process of the company of actors' formation considered in the context of the history of Polish Theatre in Kyiv. The second part is the autobiography of Frants Markovskiy, the leading actor of the Theatre in Kyiv found in the archives. It is not only a detailed biography, but also a vivid document of the epoch.

Keywords: Frants Markovskiy, Polish Theatre in Kyiv, actor, troupe.

Перші роки існування радянської влади позначені неабияким пошквалюванням культурно-мистецького життя, зокрема театрального. Терени Радянської України не стали винятком. Величезна кількість професійних та аматорських театральних труп і гуртків, які шукали нових мистецьких засобів вираження, стали ознакою 1920-х років, а нова національна політика, проголошена владою, сприяла становленню театрів національних меншин. Так, у Києві, де станом на 1926 рік мешкало 28 % євреїв та 0,26 % поляків, виникли національні театральні об'єднання.

У 1925 році, з метою залучення до комуністичного виховання й соціалістичного будівництва широких мас етнічних поляків Києва та всієї України, ЦК РКП(б) звернувся до КП(б)У з пропозицією створити в Києві польський професійний театр [3, с. 28]. У 1926 році було засновано Польську драматичну студію, що об'єднувала 25 слухачів – акторів-аматорів із середовища робітничої молоді – членів Польського клубу. Нове творче об'єднання перебувало під наглядом Центрального польського бюро освіти, створеного при Наркоматі освіти УРСР. У студії, крім спеціальних предметів (сценічного мистецтва, пластики, руху, музики, художнього читання), викладали

польську мову й літературу, історію. Згодом на спеціалізованих курсах при студії розпочали підготовку керівників драмгуртків для польських культурно-освітніх установ не тільки Радянської України, але й Білорусі та Росії. Силами студійців було підготовлено 25 п'єс та окремих театральних номерів. У 1929 році студію було переформовано в Польську театральну майстерню (Польпрат), а 1930 року трупа отримала назву «Перший державний польський театр» (з 1933 р. – Всеукраїнський польський театр, з 1935 р. – Державний польський театр УРСР). Станом на 1931 рік у складі трупи було 35 осіб, а кількість зіграних вистав – 80. У 1933 році штат театру збільшився до 144 осіб, а кількість вистав – до 160 на рік [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 15, арк. 15; 3; 1, с. 141–152; 6; 7, с. 84–130].

Перший польський театр цікавий не лише тим, що репрезентував національну політику радянської влади на різних етапах її існування та слугував вагомим чинником у збереженні самосвідомості польського населення України, але й тим, що був культурним феноменом, де недовго, але тривали сміливі експерименти, творчі пошуки, де одночасно працювала група видатних діячів українського й польського театрального мистецтва – режисери і драматурги

НАТАЛІЯ ТОМАЗОВА. ФРАНЦ МАРКОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ

Вітольд Вандурський та Олександр Скібневський, режисер й актор Гнат Юра, режисери Олександр Сумароков і Донат Шклярєвський, композитор Ісай Ройзентур, художники Моріц Уманський, Федір Нірод та Валентин Борисовець [4; 5].

Складніше було з формуванням акторського колективу. Оскільки основу склали аматори, то керівництво театру і його куратори з керівних органів намагалися постійно посилювати труп. Одним зі шляхів було поповнення колективу акторами з інших театрів – українських, російських, єврейських [ЦДАМЛМ України, ф. 650, оп. 1, спр. 5, арк. 47]. Так, у січні 1934 року до трупи за наказом Наркомату освіти УРСР було влаштовано актрису театру «Березіль» Олену Верещинську [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 15, арк. 5]. Тоді до трупи долучилися актори єврейських театрів, зокрема Харківського державного єврейського театру, Хана Браз, Міріам Лівшиць, Генріх Тарло, Яків Камінський, Юхим Оренштейн [2, с. 39–42]. Тому утворився багатонаціональний колектив – тут були поляки, білоруси, євреї, росіяни, українці. Єдина умова для творчої частини театральної трупи – володіння польською мовою [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 14, 24 арк.]. Іншим шляхом професійного вдосконалення акторського колективу стало запровадження різних форм підвищення кваліфікації. Так, у березні 1935 року дирекція ввела лекції з історії театру, які читав Ю. Шклярський. Це повинно було «піднести не досить високий рівень Польтеатру, оскільки актори не мають достатньої теоретичної підготовки» [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 6, арк. 44]. Із притаманним для радянської доби бюрократизмом керівні органи вимагали формальних підтверджень успіхів у «навчальній роботі», відзначаючи, наприклад, акторів Костянтина Шалобріта, Михайла Толстого, Франца Марковського та Міріам Лівшиць як відмінників навчання [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 19, арк. 31].

Від 1931 року розпочав діяльність польський відділ Київського музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, що готував необхідні кадри. Серед його випускників були Жозефіна Бессек, Яніна

Сліпко, Люція Гржишкевич, Казимир Стецький, Микола Кулаковський та ін. [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 14, арк. 1–4 зв.].

Однак театр постійно зазнавав репресій з боку ідеологічних і державних органів УРСР, які з часом дедалі посилювалися. Спочатку діяльність головного режисера Вітольда Вандурського та театральної трупи, спрямована на сміливі мистецькі пошуки й орієнтована на польський, зокрема класичний, репертуар, зазнала нищівної критики з боку українських партійних чиновників та культурних діячів, радянської преси. Режисер був звинувачений у польському «націонал-більшовизмі» (зокрема, особисто наркомом освіти УРСР М. Скрипником), після чого його відсторонили від керівництва театром [ЦДАМЛМ України, ф. 650, оп. 1, спр. 5, арк. 12; 1, с. 141–152; 3; 6; 7, с. 84–130]. 3 липня 1933 року новий головний режисер Олександр Скібневський був заарештований органами Київського відділу ГПУ. Під час слідства його, а також багатьох представників польської інтелігенції України, серед яких були члени художньо-політичної ради театру (Броніслав Скарбек, Генрік Політур-Радзієвський, Вітольд Добжинський та ін.) й працівники трупи (Януш Думницький, Остап Горобієвський, Роман Ромуальдов-Остерчин та ін.), звинуватили в належності до контрреволюційної Польської військової організації (ПОВ) [4].

Ці події вплинули на репертуарну та кадрову політику театру. Замість творів польських драматургів до виробництва залучалися перекладні п'єси тогочасних радянських авторів, нерідко невисокої художньої якості, однак ідеологічно вивірені. Керівництво театру намагалося заслужити прихильність партійних і радянських органів шляхом бичування колишніх «промахів». Поширилася атмосфера недовіри, жаху, доносів, що спричинилося до творчої стагнації та занепаду колективу, процвітання інтриг і зведення особистих рахунків. На ключових посадах театру – директора, заступника директора, художнього керівника та головного режисера – фактично кожного року з'являлися нові особи, переважно непольського походження [ЦДАМЛМ України, ф. 650, оп. 1, спр. 5, арк. 47]. Неугодних

ІСТОРИЯ

акторів звільняли під різними приводами. Так, у листопаді 1934 року було звільнено Олену Верещинську начебто за «недостатнє знання польської мови» [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 6, арк. 4 зв.], а 12 січня 1934 року доньку актора Мирослава Дикого, студентку польського відділення театрального інституту, було відраховано «як класово вражий елемент за шкідницьку роботу серед студентів» [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 15, арк. 6].

Однак усе це не врятувало театр від подальшого нищення. Наприкінці 1934 року з посади директора театру було звільнено Вікентія Бальцеріка [ЦДАМЛМ України, ф. 650, спр. 6, арк. 13 зв.]. У вересні 1935 року органи НКВС заарештували директора театру Івана Ліпінського, а ще раніше – двох провідних акторів трупи Адольфа Станкевича й Вацлава Ключа [ЦДАМЛМ України, ф. 650, оп. 1, спр. 5, арк. 47]; 1937 року – завіта театру, відомого літературознавця Фелікса Якубовського, колишнього директора Олександра Гордієнка-Летугіна, акторів Євгена Захарчука, Вацлава Завадського, Казимира Олеарського, Ганну Мудру, Валентину Гржибовську, Вацлава Германовича, Міріам Лівшиць, Йозефа Весеніна-Іржикевича; 1938 року – Бориса Дробинського, Костянтина Шалобріта, Михайла Толстого [7, с. 190–198].

Таким чином, було підготовлено ґрунт для остаточної ліквідації театру. З квітня 1937 року з'явився наказ Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР про закриття театру, а навесні 1938 року він припинив своє існування.

Одним із провідних акторів трупи був Франц Марковський (1896–1966), який поповнив колектив 1 березня 1934 року. Це фактично єдина людина, яка вціліла під час розгрому Польського театру. Польський дослідник П. Горбатовський небезпідставно вважав його агентом НКВС [7, с. 151]. Про це свідчить багато різних фактів. Наприклад, на показах Ф. Марковського ґрунтувалося обвинувачення проти директора Польського театру І. Ліпінського, якого він дуже добре знав та мешкав разом з ним у службовому помешканні [7, с. 179]. Під час допиту органами НКВС О. Гордієнко-

Летугін назвав Ф. Марковського представником «класово ворожих та націоналістичних елементів» у середовищі Польського театру, однак останній виявився єдиним, хто не був притягнутий у «справі ПОВ» [ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 62799, арк. 16–22].

Матеріали про життя й діяльність Ф. Марковського зберігаються в кількох архівних сховищах. Так, у Російському державному архіві літератури і мистецтв (ф. 697, 21 спр.) містяться його рукописи, автобіографічні записки, переписка з акторами Миколою Охлопковим, Михайлом Царьовим, Яковом Орловим-Чужбиніним, світлини з різних вистав. Документи про революційну діяльність Ф. Марковського зберігаються у фондах Державного архіву Російської Федерації (ф. Р 9597. Учасники Жовтневої революції та боротьби за радянську владу). Цікава автобіографія актора була відшукана нами серед матеріалів Польського театру в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Цей документ має значну історичну цінність, оскільки відтворює дух епохи та проливає світло на ситуацію в театральному колективі.

Документ публікуємо в додатку мовою оригіналу зі збереженням стилістичних особливостей та ознак часу – «советизмів», неологізмів, аббревіатур. Орфографічні та пунктуаційні помилки виправлені без застережень, що не впливає на зміст. У квадратних дужках відтворено текст авторських скорочень.

Джерела та література

1. *Башинджагян Н. З. Польский революционный рабочий театр: эстетика и драматургия (театральные искания В. Вандурского и Б. Ясенского) / Нателла Башинджагян // Искусство революции призванное. Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920-х – 1930-х годов. – М., 1972. – С. 96–153.*
2. *Лоев М. Украденная муза / Моисей Лоев. – К., 2003. – 243 с.*
3. *Стронський Г. Польський театр у Києві / Генріх Стронський // Український театр. – 1992. – № 5. – С. 28–29.*

НАТАЛІЯ ТОМАЗОВА. ФРАНЦ МАРКОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ

4. *Томазова Н. М.* Олександр Скібневський: до історії Польського театру в Києві / Наталія Томазова // Пам'ятки. Археографічний щорічник. – К., 2010. – Т. 11. – С. 215–245.

5. *Томазова Н. М.* Федір Нірод та Польський театр у Києві / Наталія Томазова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика. – К., 2012. – Чис. 20. – С. 71–80.

6. *Filler W.* Kijowski teatr Witolda Wandurskiego / Witold Filler // Pamietnik Kijowski. – К., 2002. – Т. 6. – С. 263–271.

7. *Horbatowski P.* W szponach polityki. Polskie zycie teatralne w Kijowie 1919–1938 / Piotr Horbatowski. – Warszawa, 1999. – 255 s.

Скорочення

ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України

ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

Додаток

Автобіографія Франца Петровича Марковського, актера *

Происхожу я из крестьян Гродненской губ. Белостокского уезда, [ныне] Обрубниковской обл., дер. Погорелки.

Мой отец – Петр Матвеевич Марковский – с 17-и летнего возраста, по причине мало-земельности, вынужден был оставить хлебопашество и искать заработок «на стороне», то есть в городе. Работал он кучером, на побегушках, а впоследствии приказчиком при фабричном магазине Моцэса в м[естечке] Хорощ, где и женился на моей матери – Элеоноре Феофиловне Возницкой, дочери рабочего-текстильщика, работающего на фабрике Моцэса 50 лет.

Таким образом, вся моя родня по отцу – крестьяне от сохи, а по матери – рабочие от станка. Это дало возможность прекрасно познать жизнь и быт как одних, так и других, что, несомненно, явилось положительным результатом лично для меня в будущем и по сегодняшний день.

Мать моя работала с 14[-ти] лет в прислугах, а затем домашней хозяйкой и портнихой.

Как отец, так и мать имели возможность получить только домашнее образование, оставаясь полуграмотными.

Ввиду частой и продолжительной болезни отца, вся тяжесть воспитания детей легла на мать, а в 1914 году мать со всеми детьми эвакуировалась как беженка без всяких средств, оставив отца в Белостоке, который умер в 1918 году.

В настоящее время моя мать проживает в гор. Воронеже по ул. Карла Маркса, д. № 48, кв. 9 и находится на иждивении. Ей 73 года.

Старшая сестра – Бронислава – замужем за техником-педагогом И. Горбуновым и проживает в гор. Омске: Садовая, 21.

Вторая сестра – Мария – замужем за ученым-лесоводом К. И. Алюшиным, который в настоящее время находится начальником научной авиаэкспедиции по исследованию леса Нарымского края, а постоянно проживают в гор. Ленинграде: Прядильный пер., № 8, кв. 40.

Брат Альфонс – чл. ВКП(б), работает в пограничной зоне УССР в м. Сатанов Винницкой обл. при Сатановском райисполкоме – зав. спецчастью.

Брат Антон – член ВКП(б), был секретарем ЦК ВЛКСМ (Политбюро в Москве) и в настоящее время на ответственной партийной работе при ЦК ВКП(б).

Брат Иосиф – член ВЛКСМ, педагог по обществоведению и политэкономии. Последнее время работает в Заочном ком[мунистическом] университете при ЦК ВКП(б) в Воронежском отделении и в настоящее время переходит на работу в г. Валуйск в педтехникум.

* Документ зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [ЦДАМЛМ України, ф. 650, оп. 1, спр. 18, арк. 7–17].

ІСТОРІЯ

Благодаря невероятным стараниям матери, не считавшейся ни с какими лишениями, мы, т. е. все ее дети, получили надлежащее образование и «вышли, – как она говорит, – в люди».

Что касается меня, то я родился 29 января 1896 года в фабричном местечке Хорощ.

До 1914 года учился в Белостокском реальном училище.

Начиная со 2-го класса я уже давал уроки, а с 1912-го года, будучи учеником, работал в 13-й шоссеинженерной дистанции, зарабатывая себе деньги на правоучение и помогая родителям.

Все же в 1914 году по причине бедности родителей я был исключен из реального училища за невзнос платы за правоучение. Пришлось учиться частным образом и держать экзамены экстерном.

После выхода из реального училища в 1914 году я уехал на службу в город Двинск в отделение Т[оварищес]тва чайной торговли «Василий Перлов с с[ыновья]ми», где работал продавцом и счетоводом 1 год 7 мес., т. е. до призыва в армию.

В 1915 г. 19-и лет по случаю досрочного призыва я был взят в армию и направлен рядовым в 199-й пехотный запасный батальон в гор. Вятку.

В 1916 году, как имеющий образование, согласно приказа, я был направлен в Саратовскую школу прапорщиков, в каковой пробыл 4-е месяца.

В том же 1916 г. после школы я был направлен в 96-й пех[отный] зап[асной] полк в гор. Симбирске на должность командира взвода.

В революционный период с установлением выборного начала я был избран начальником нестроевых команд полка.

После Октябрьской революции и роспуска старой армии с конца декабря 1917 года я поступаю добровольцем в красногвардейскую часть – в Белгородский революционный полк под командованием тов. Жбиковского (тов. Жбиковский работает ныне в Реввоенсовете). Белгородский полк известен 1-м сражением с Корниловым, задержанием его наступления под Белгородом.

В гор. Москве, еще до опубликования декрета об организации регулярной Рабоче-крестьянской кр[асной] армии, названный полк был реорганизован в регулярные красноармейские части: 1-й Варшавский красный полк и Московскую отдельную сводную караульную дружину.

В организации последней я принимал деятельное активное участие с предоставлением мне должности командира 1-го батальона.

Через некоторое время, в связи с арестом командира дружины, перевожусь на должность помощника командира с вр[еменным] исп[олнением] обязанностей командира Московской отдельной сводной караульной дружины.

Комиссаром при мне был тов. С. Ф. Юзяткевич, являющийся одновременно замест[ителем] военного комиссара Замоскворецкого р[айо]на тов. Косиора.

При чем на дружину была возложена охрана всех пороховых и артиллерийских складов г. Москвы и такие ответственные караулы, как Наркомвоенкомат, Штаб Московского военного окр[уга], Ссудная казна и т. п.

С организацией Западной стр[елковой] дивизии Московская отд[ельная] сводн[ая] караульная дружина переименовывается во 2-й Люблинский стрелковый полк, в каковом я остаюсь заместителем командира полка с периодическим исполнением обязанностей командира полка.

Начальником Зап[адной] стр[елковой] дивизии был назначен тов. Лонгва (ныне находится в гор. Москве) и комиссаром дивизии – тов. Бобинский (ныне находится в гор. Москве).

За время пребывания в гор. Москве в 1918 г[оду] я принимаю участие в разоружении анархистов по Домской ул. в Замоскворечье и в подавлении восстания левых эсеров,

НАТАЛІЯ ТОМАЗОВА. ФРАНЦ МАРКОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ

организованного Поповым, в каком мне согласно приказа военного комиссара Замоскворецкого района тов. Косиора была поручена охрана всего Замоскворецкого района.

В октябре м[еся]це 1918 года со 2-м Люблинским стр[елковым] полком в составе 1-ой бригады Зап[адной] стр[елковой] дивизии я был переброшен в распоряжение 9[-ой] армии на Восточный фронт против генерала Краснова, где полк занимал боевой участок: Балашов, Пиперовка, Тростянка, Макашевка, Поворино.

В январе м[еся]це 1919 года со 2-м Люблинским стр[елковым] полком я был переведен на Западный фронт против белополяков, занимая первоначально гор. Вильно, а затем следующий боевой участок: станции Замирье, Свержень, Несвиж, Снов, Барановичи, Слоним.

Здесь на фронте я сильно заболел (туберкулез легких и бронхиальная астма), и комиссией врачей в гор. Минске признаюсь вовсе не годным к военной службе.

23-го мая 1919 г[ода] на основании заключения врачебной комиссии исключаясь из списков 2-го Люблинского стр[елкового] полка – получая от полка направление и литер на поезд в Крым для лечения.

На пути в Крым поезд, в каком я ехал, в гор. Мелитополе оказался со всех сторон отрезанным белыми, и я очутился в плену контрреволюции.

Скрывая свое революционное прошлое и уничтожив документы (во время ареста) о службе в Красной Армии и революционной деятельности, я ищу связи с подпольными организациями, дабы и здесь продолжить революционную борьбу и принять участие в подпольной работе, как подобает большевику и члену Коммунистической партии.

Преследуя эту цель, мне удастся устроиться в Симферопольскую губ[ернскую] тюрьму на должность сверхштатного помощника счетовода.

Здесь завожу связь с политическими заключенными и всеми способами облегчаю их тяжелую арестантскую жизнь. Выполняя поручения подпольного характера, переносу письма и т. д. и т. п.

Основной моей целью, конечно, было, при случае, в подходящую минуту освободить тюрьму.

В Симферополе освободить не удалось, поскольку меня перевели в Ялтинскую тюрьму, где намерение мое было мной осуществлено, связавшись с Ялтинской подпольной коммунистической организацией.

Здесь, в г. Ялте, еще задолго до прихода красных, жертвуя своей жизнью, из под усиленного белого офицерского караула освобождаю всех политических заключенных из Ялтинской тюрьмы и в течение почти 2-х недель, до ухода белых, скрываясь сам, находясь под прикрытием Ялтинской подпольной коммунистической организации.

После отхода последнего парохода с белыми из ялтинского порта я вместе с Ялтинской подпольной организацией в составе: т[ов]. Ясинского (председатель), тов. Долговой (секретарь), т[ов]. Тышкова, т[ов]. Туваева и др. приступаю к организации Ялтинского ревкома, принимая самое активное участие. Принимаю должность заместителя тов. Долговой, на которую были возложены обязанности заместителя председателя ревкома и секретаря, зав. отделом по охране брошенных имуществ и зав. отд[елом] соц[иального] обеспечения.

С пополнением ревкома новыми руководящими работниками т[ов]. Долгова осталась зав. отделом соц[иального] обеспечения, а я – ее заместителем и зав. п/о * учреждений.

В 1920 году с организацией рабочих кооперативных объединений я выдвигаюсь правлением Ялтинского союза совработников в правление рабочего кооперативного объединения «Совработник», в организации которого принимаю самое активное участие.

* Потребительско-общественных.

ІСТОРИЯ

Кооперативное объединение «Совработник», как кооператив гор. Ялты, поглощает постепенно все остальные кооперативные объединения, а затем и ЕПО * и становится единым центральным рабочим кооперативом в гор. Ялте, в котором я остаюсь заместителем председателя правления тов. Лукина Г. К. и продолжаю ведать всей финансовой и торговой деятельностью вплоть до 1923 г[ода].

В 1923 году, интересуясь вопросами искусства и в частности театром (мною был составлен проект нового театра, о котором делал доклад в 1924 г[оду] в Наркомпросе в гор. Москве), я поступаю в драмстудию, в которой проучился 1923 и 1924 гг.

После студийной учебы я перешел на клубную работу и театральную как руководитель самодеятельных рабочих и детских кружков и как профессиональный актер, работая в гор. Воронеже.

Попутно занимаюсь научно-исследовательской работой, как в области истории театра, так и в области режиссерского и актерского творчества, и с этой целью поступаю в Московский заочный университет искусств (в настоящее время заканчиваю мою работу «Классики марксизма и социалистический реализм»).

После окончания драмстудии я послужил актером в целом ряде городов Ц[ентрально-]ч[ерноземного] о[круга], как то: Ст[арый] Оскол, Острогожск, Липецк, Воронеж и др. до 1929 года.

1928–[19]29 гг. – в гор. Воронеже «Большой советский театр»;

1929–[19]30 гг. – в гор. Орехово-Зуево в рабочем театре;

1930–[19]31 гг. – в гор. Симферополе в Крымгосдрамтеатре;

1931–[19]32 гг. – в гор. Севастополе, Керчи и Евпатории;

1932–[19]34 гг. – в гор. Воронеже «Большой Советский театр».

С 1-го марта 1934 года работаю в Киевском польском гос[ударственном] театре.

Таков вкратце мой производственный и революционный путь, пройденный до сего времени.

По общественной линии, начиная с 1918 года, т. е. находясь в рядах Красной армии, я принимал активное участие в организации Международного клуба в гор. Москве, в котором состоял членом организационного правления (см.: «Правда» за 1918 г.).

После прихода красных в Ялту работаю зав. культ[урным] отделом Ялтинского союза совработников и избираюсь делегатом на 2-й крымский съезд совработников.

В Ялтинском отд[еле] соц[иального] обеспечения – пред[седателем] м[ест]к[ома].

В ялтинской кооперации избираюсь во все составы правления.

Во всех театрах, без исключения, принимал самое активное участие в общественной работе, как по линии м[ест]к[ома], так и в редколлегиях стенгазет, ведя беспощадную борьбу с закулисной «гнилью» старого театра, и на каждом шагу отстаивал идеи Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина в искусстве.

Как на живой пример я могу указать на мою работу в Польском гос[ударственном] театре, где я состою членом м[ест]к[ома] и предс[едателем] производственных совещаний.

На 2-й день прихода в польский театр в присутствии коллектива я разоблачил контрреволюционную пьесу «Прощай село» Кулиша в постановке режиссера Ю. Шклярского.

Написал в газету «Серп» от 28.9.[19]34 г. за № 130 статью об антимарксистских лекциях Ю. Шклярского, преподносимых под видом марксистского воспитания коллектива.

В 1934 г[оду], поехав с бригадой в Мархалевский р-н и являясь отв[етственным] редактором стенгазет, каждая стенгазета, выпускаемая бригадой, раскрывала все контрреволюционные гнезда в тех селениях, где мне пришлось побывать.

Борьба с контрреволюционером Кравецким и т. д.

Именно в подобной борьбе, начиная с 1918 г[ода], я провел всю свою жизнь.

* Единое потребительское общество.

НАТАЛІЯ ТОМАЗОВА. ФРАНЦ МАРКОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ В КИЄВІ

Необходимо сказать, что будучи в Красной армии, я состоял членом РКП(б) и принимал участие в организации полковой коммунистической ячейки, ведя политическую работу.

Но, попав в окружение белых и уничтожив документы, которые после трудно было восстановить, из партии пришлось механически выбыть.

Невзирая на это, я с начала революции и до сегодняшнего момента всюду и везде выполнял ту революционную присягу, которую я давал лично Владимиру Ильичу в 1918 г[оду] в рядах первых сформированных частей Красной армии, на заводе б[ывшем] Михельсона, где лично руководил и принимал присягу В. И. Ленин.

Этой присяге я не изменил ни на фронте гражданской войны против белых, ни в окружении белых, участвуя в подпольной работе.

Об этой присяге я помнил, работая на экономическом фронте в борьбе против частного капитала.

Об этой присяге и помню, работая на культурном фронте, и как боролся, так и буду бороться за осуществление великих коммунистических идей Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, не теряя надежды вернуться в ряды ВКП(б).

8.10.[19]36 г.
Ф. П. Марковский

SUMMARY

The history of The First State Polish Theatre existed in 20s–30s of the XXth century in Kyiv on the basis of archival documents is investigated in the article. It has become a significant artistic phenomenon assisting in the consolidation of Polish population in Ukraine, the preservation and development of Polish culture and language. The Theatre was founded at the amateur school, so it constantly had the task of extension of the collective professional skills, especially the acting troupe. The actors of professional Ukrainian, Russian, Jewish theatres were attracted, various forms of extension, especially the courses on the history of theatre, Polish language and the studies on the theatrical skills were introduced to that end. Since 1931 Polish department of M. Lysenko Kyiv Institute for Music and Drama has started to train required personnel. However constant political repressions against the Theatre were marked tragically on the actors' fates and the collective in general. The role of Frants Markovskiy in the history of the Theatre is cleared up, actor's autobiography, found in the archives, as a vivid document of the epoch is published in the article.

Keywords: Frants Markovskiy, Polish Theatre in Kyiv, actor, troupe.

УДК 791.234(47+57)“1960/1980”

«ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

Леся Кульчинська

Протягом сталінського періоду радянського кіно приватне життя радянських громадян, як відомо, було непривілейованою темою кінематографічних історій. Ситуація радикально змінилася з початком «відлиги» та особливо впродовж періоду стагнації: на екрани вийшла ціла низка фільмів зі словами «приватне» й «особисте» в назвах, «особисті проблеми» потрапили у фокус радянського кінематографа 1960–1980-х років, а отже, і глядачів. У статті досліджено структуру та функцію концепту «приватне життя» в дискурсивній стратегії радянського кінематографа.

Ключові слова: приватне, особисте, «відлига», особистість, сім'я, любов, ринок.

В течение сталинского периода советского кино частная жизнь советских граждан, как известно, была непривилегированной темой кинематографических историй. Ситуация радикально изменилась с началом «оттепели» и особенно в период стагнации: на экраны вышел целый ряд фильмов со словами «личное» и «частное» в названии, «личные проблемы» попали в фокус советского кинематографа 1960–1980-х годов, а следовательно, и зрителей. В статье исследуются структура и функция концепта «частная жизнь» в дискурсивной стратегии советского кинематографа.

Ключевые слова: личное, частное, «оттепель», личность, семья, любовь, рынок.

It is well-known that during the Stalin period of Soviet cinema the private life of the Soviet citizens has been an unfavoured subject for the movie stories. The situation changed radically with the beginning of the *Thaw period* and especially during the times of the *stagnation*: the whole range of films with the words *private* or *personal* in the title appeared on the screen, private problems got into the focus of Soviet cinema of the period and the spectators consequently. The structure and functions of the *private life* concept within the discursive strategy of the Soviet cinema are investigated in the article.

Keywords: private, personal, *Thaw period*, personality, family, love, market.

«У розділенні особистого та громадського на дві непеєднані частини й полягає одна з диявольських хитростей американської буржуазної демократії», – стверджує радянський кінознавець В. Грачов у праці «Образ сучасника в кіномистецтві...» [3, с. 57]. Очевидно, хитрий «американській буржуазній демократії» автор протиставляє демократію соціалістичну, де такого розрізнення немає, де кожен громадянин – у дусі найкращих горьківських героїв – є «цілісною особистістю», чий приватні інтереси цілком відповідають потребам соціалістичного будівництва. Як пише «Комсомольська правда», «збіг особистих і суспільних інтересів у нас, у країні соціалізму є вираженням <...> принципу комуністичної моралі. В органічній єдності особистого та суспільного – джерело масового героїзму людей нашої країни. Особисте й суспільне в нас переплітаються щокроку» [9]. Що є цілком закономірним: інтенсивна індустріалізація та темпи розвитку економіки цього періоду потребували величезних людських ресурсів, тому від радянських громадян вимагалось інвестувати в державу макси-

мум часу, енергії та ентузіазму; якісь окремі «приватні інтереси» в цій ситуації, звісно, були небажаними.

Утім, із плином часу, коли темпи розвитку сповільнилися, і далі, з початком застою, зменшилася потреба в таких надмірних особистісних інвестиціях. І тут постала проблема: виявилось, що вільний «особистий простір», здобутий радянськими громадянами, немає чим заповнити. За свідченням Ірини Каспе, «на межі 1950–1960-х років офіційну санкцію отримує поняття дозвілля. Саме в цей період стартують проекти дослідження на матеріалі опитувань поведінки респондентів у побуті, а дещо пізніше – у відомій книжці Бориса Грушина – оформлюється завершена концепція соціології вільного часу» [7]. І водночас, за словами дослідниці, з появою «надлишкового простору та часу» починає гостро переживатися «не просто кількісний, а й якісний брак ресурсів, якими цей простір і час слід було заповнювати» [7]. Обмеженість культурних, соціальних, кар'єрних чи навіть просто споживацьких можливостей радянського суспільства «зрілого соціалі-

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

му» дала про себе знати загальним зростанням соціального невдоволення нарешті звільнених від непосильного обов'язку «ударної праці» громадян.

У цій ситуації особисте (і «внутрішнє») життя стало однією із центральних тем радянського кіно. У період між другою половиною 1960-х і першою половиною 1980-х років на екрани вийшла низка фільмів, у назвах яких наявне словосполучення «особисте / приватне життя»: «Особисте життя Кузяєва Валентина» (режисери – Ілля Авербах, Ігор Масленников, 1967 р.), «Особисте життя директора» (режисер Володимир Шредель, 1981 р.), «Приватне життя» (режисер Юлій Райзман, 1982 р.); або ж просто прикметник «особисте»: «День прийому з особистих питань» (режисер Соломон Шустер, 1974 р.), «Особисте щастя» (режисер Леонід Пчолкін, 1977 р.), «Кілька інтерв'ю з особистих питань» (режисер Лана Гогоберідзе, 1978 р.). Водночас з'являлися фільми сімейної проблематики, активно публікувалися статті, присвячені темі сім'ї в радянському кінематографі, розквітали жанри мелодрами та ліричної комедії, «особисті питання» почали домінувати у «виробничому фільмі». «Схоже, жоден період в історії кіно не відзначений такою пильною увагою до сімейної проблематики, як 70-ті», – писала Ізольда Сепман у статті «Сімейні сюжети» [11, с. 6].

На думку І. Каспе, теза про перевідкриття приватного життя в постсталінський період є загальником. Саме у своїй праці «Загальники» Світлана Бойм зауважила, що «вже в середині й особливо ближче до кінця 60-х відхід у приватне життя почав розглядатися в неофіційній культурі як єдина модель безкомпромісної поведінки. Приватне життя було <...> спробою створення паралельної реальності, що не працює за ідеологічними схемами» [1, с. 18]. Про зміщення цінностей у простір приватного, неофіційного зазначали Петро Вайль і Олександр Геніс, описуючи 1960-ті роки як «епоху, коли несерйозне стало важливішим за серйозне, коли дозвілля видозмінювало працю, коли дружба замінила адміністративну ієрархію» [2, с. 71], «ефемерні радості дружнього спілкування цінувалися

вище за реальніші, але й громіздкіші досягнення на кшталт кар'єри чи зарплати. Бути “своїм” здавалося, та й було, важливішим за офіційні блага» [2, с. 70]. «Допотопною дурницею здавалися урочисті зібрання, кумачеві скатертини, промови за папірчиком» [2, с. 71]. П. Вайль і О. Геніс відзначали популярність у цей період такого різновиду дозвілля, як «дружня п'ятника», пояснюючи це тим, що «з кожною чаркою знімається чергове зобов'язання перед суспільством: застілля передбачає в товариші по чарці просто людину – людину, позбавлену соціальної ролі» [2, с. 71]. Покликаючись, вочевидь, на спогади П. Вайля й О. Геніса, С. Бойм наголосила на тому, що в цей час «опозицією колективу є не так окрема людина, як альтернативна спільнота, неофіційне коло друзів, не товариші, а рідні душі, “свої”» [1, с. 118]. Перефразовуючи І. Каспе, можна сказати, що загальником ностальгійних досліджень пізнорадянської дійсності є розгляд «утечі в приватне» як стратегії протистояння офіційному дискурсу, стихійного пошуку альтернативи нав'язуванню владою ідеологічним схемам, своєрідного тихого протесту чи навіть форми дисидентства.

Однак привертає увагу те, що водночас пропаганда приватного чи навіть (за словами В. Грачова) пропаганда притаманного «буржуазній демократії» розділення особистого та суспільного надходить саме з простору офіційного дискурсу, артикульованого, зокрема, радянським кінематографом, який до останнього залишався, як відомо, включеним у систему планового державного виробництва. Нав'язлива дидактичність радянських фільмів 1960–1980-х років, зосереджених на питаннях приватного життя, дає підстави констатувати існування «держзамовлення» на таке розділення.

«Внутрішнє життя». Показовим у цьому сенсі є фільм «Особисте життя Кузяєва Валентина», що демонструє типову для цього періоду структуру образу головного героя. Якщо сталінський кінематограф (так само, як і радянське кіно початку 1960-х рр.) звертався передусім до соціального чи громадського виміру героя (визначальними харак-

ІСТОРІЯ

теристиками були його соціальний статус, громадянські чесноти та трудові досягнення), то тут усі ці характеристики, у найкращих традиціях масової «дружньої п'ятики» 1960-х років, залишалися майже цілковито за рамками «портрета». Автори стрічки претендували на висвітлення насамперед глибоко приватних сторін життя героя, тих «сутнісних» аспектів його особистості, які нібито не вловлюються «поверховими» соціальними характеристиками.

Отже, в основі сюжету фільму – історія про те, як пересічного радянського юнака Валентина Кузяєва запросили на телепередачу. Випуск телепередачі присвячено з'ясуванню важливого питання: про що думає сучасна радянська молодь. В епізоді, яким розпочинається фільм, телерепортер (у символічній структурі радянського суспільства – агент «офіційного дискурсу») звертається до перехожих із запитаннями: «Чи пишете Ви вірші?», «Щоб Ви робили, якби у Вас з'явилось дуже багато грошей?» тощо. Серед випадкових респондентів опиняється й головний герой. Його запитують про те, чи веде він особистий щоденник, куди записує свої враження, думки. Він відповідає, що так. Насправді це брехня, але задоволений ствердною відповіддю репортер запрошує Валентина в студію для участі в прямому ефірі. Для підготовки до виступу на телебаченні Валентину вручають анкету із запитаннями, які стосуються його особистого та «внутрішнього» життя (Чи є у Вас друг? Чи Ви з ним цілком відверті? Що Ви найбільше цінуєте в дружбі? Чи Ви колись знайомилися з дівчиною на вулиці? Чи любите Ви самотність і тишу? Яку частину часу Ви думаєте про себе, а яку – про щось інше? Чи помічали Ви колись, що обманюєте самого себе? Чи любите Ви мріяти?). Герой має обдумати свої відповіді, щоб згодом озвучити їх на телебаченні. Анкета називається «Якщо не секрет». Це означає, що її завданням є виявлення того, чого зазвичай не афішують, що не потрапляє в публічний простір, – щось «глибоко особисте». Запрошуючи героя до «відвертої розмови», ця анкета функціонує передусім як вимога замислитися над собою, як заклик до «внутрішнього пошуку»

та водночас як указівка, у якому напрямі цей пошук здійснювати (напрямок, вочевидь, визначають запитання).

Далі у фільмі ми спостерігаємо підготовку Валентина Кузяєва до виступу на телебаченні – його нелегкі спроби відповісти на запропоновані запитання. Перша його реакція на анкету – занепокоєння. Своїми тривогами він ділиться з подругою: «Що я їм скажу, у мене немає ніяких думок». Тому спочатку він просто намагається вгадати «правильні відповіді» та навіть просить свого товариша-відмінника заповнити анкету замість нього. Утім, поступово ми бачимо, як герой, піддаючись чарам анкети, дедалі більше заглиблюється в себе, розпочинаючи, як це від нього й вимагалось, свій «внутрішній пошук». Також він починає вести щоденник (точніше – чернетку щоденника), куди записує «особливі» моменти – події, важливі з погляду його «внутрішнього життя».

За допомогою телерепортера пересічний радянський школяр Валентин Кузяєв відкриває своє «внутрішнє життя», про яке він доти навіть не здогадувався. Один із ключових епізодів фільму – підготовка Валентина до виступу на телебаченні: він «приміряє» перед дзеркалом належні пози та вирази обличчя, що відображає його бажання відповідати «правильному» образу, і репетирує розмову з уявним репортером (іл. 1–3). Однак, змінивши кілька таких штучних поз, він, зрештою, полишає репетицію та замислюється, розпочинаючи «внутрішній діалог» (іл. 4).

Це, власне, те, до чого фільм закликає й нас, глядачів: замислитися над собою; поза нав'язаними соціальними ролями, з якими ми звикли «бездумно ідентифікуватися», віднайти в просторі глибоко особистих спогадів і переживань (як показує нам приклад Валентина) своє справжнє, внутрішнє «я».

«Соціальну користь» такого заклику дає змогу виявити інший фільм зі схожою назвою та, відповідно, темою – «Приватне життя» Ю. Райзмана, де, до речі, натрапляємо на майже аналогічну сцену із дзеркалом. Цього разу таку саму мораль нам пропонують винести з історії вже зовсім іншого героя – Сергія Микитовича¹ Абрикосова, респекта-

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4

бельного директора великого підприємства, який змушений піти у відставку. Не випадково в головній ролі Михайло Ульянов – актор, відомий своїми ролями ентузіастів соціалістичного будівництва («Битва на шляху», «Голова»). Ульянов у ролі Абрикосова, цілком у дусі свого звичного амплуа, утілює образ людини, повністю відданої суспільним інтересам, яка все життя присвятила гідному виконанню покладених на неї державою обов'язків. Лише з тією різницею, що тепер цей знайомий нам герой ударної праці – у відставці. Сама ця сюжетна зав'язка вже досить промовиста: на стадії «зрілого соціалізму» ударникам і активістам час на пенсію. Проблема Абрикосова полягає в тому, що у відставці, позбавлений непосильного «тягаря» своїх громадських обов'язків, які заповнювали все його нелегке життя, забираючи весь його час, він відчувається, неначе у вакуумі. Здобутий вільний час і приватний простір виявляються для нього

нестерпним випробуванням. Абрикосов, позбавлений звичної для себе ролі директора заводу, утрачає ґрунт під ногами та сенс життя. Перед героєм постають завдання: знайти своє місце поза заводом, поза службою державі, у просторі приватного – єдиному просторі, який у нього залишився; освоїти новоздобутий вільний, особистий час. Перед нами – традиційний для радянського кіно сюжет становлення особистості. Тільки, на відміну від сталінського нарративу, де таке становлення передбачало передусім усвідомлення своїх обов'язків перед державою та суспільством, тут «особистісний розвиток» здійснюється в цілковито протилежному напрямі. Як і Кузяєву, Абрикосову належить відкрити багатство свого «справжнього», внутрішнього «я» поза «поверховими» соціальними ідентичностями.

Формулу такого «персонального зростання» герою пропонує його молодший син Ігор. Коли Сергій Микитович звинувачує си-

ІСТОРІЯ

на в неробстві, той (як представник нового покоління) у відповідь засуджує батька за те, що він, навпаки, не знає, як розпорядитися вільним часом. «Неробство – це зовсім не неробство, у цей час душа твоя трудиться», – виголошує Ігор із натхненним блиском в очах. І це, власне, стратегія, запропонована радянським громадянам у ситуації суспільного та політичного вакууму періоду застою. Коли немає простору для кар'єрних чи соціальних досягнень (цю ситуацію у фільмі характеризує старший син Абрикосова: «Знайшов своє місце в житті – чекай, доки воно звільниться»), а жодна політична дія неможлива чи щонайменше вкрай небажана, кінематограф відкриває необмежені можливості «внутрішнього життя» та «внутрішньої дії».

У фінальному епізоді Абрикосов, як і Кузяєв, дивиться на себе в дзеркало. Як і в попередньому фільмі, спершу у відображенні він бачить передусім свій публічний

образ: ми спостерігаємо, як герой неквапно, майже церемоніально вдягає діловий костюм, перевтілюючись із приватної особи в «директора». Однак поступово рухи його сповільнюються, і через серію наближень ми бачимо, як, відкинувши формальні пози, він пильно дивиться собі в очі (а згідно з відомою приказкою, очі – дзеркало душі). У фінальному кадрі ділового костюма вже майже не видно, натомість крупним планом – обличчя Абрикосова з примруженим зосередженим поглядом, яке виражає глибоку задуму (іл. 5–8). Ми розуміємо, що його душа почала «трудитися», людина в ньому перемогла «директора». Фактично це і є хепі-енд.

Важливим у цих двох схожих історіях «становлення особистості» є те, що обидва герої – респектабельний представник радянського правлячого класу (для якого поїздка в тролейбусі – це екзотика) та пересічний школяр (для якого діловий костюм –



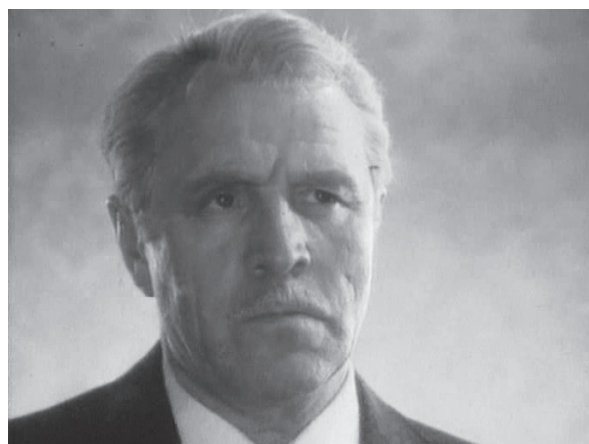
Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

це розкіш) – відкривають для себе той наділений особливою цінністю («внутрішній») простір, де як несуттєві стираються їхні соціальні ролі, а отже, і відмінності. Контрастна «соціальна дійсність» (розкішний побут директора Абрикосова та вкрай скромні будні Кузяєва) має із запропонованої перспективи однаково бліді та бідні можливості – порівняно з незрівнянно захопливішим задзеркаллям «внутрішнього світу», де навіть найпересічніші повсякденні події набувають особливої інтенсивності. Водночас таке зміщення уваги спонукає героїв шукати причини невдоволення власним життям насамперед у «внутрішньому просторі», у собі самих.

У цьому контексті показовим є коментар письменника та кінокритика Артемія Дубровіна щодо фільму «Білоруський вокзал» (режисер Андрій Смирнов, 1970 р.): «Героям треба помитися, вони роздягаються – і от вони перед нами оголені. Не інтелігент, не директор, не службовець, не робітник [соціальна ієрархія! – Л. К.] – просто люди, які вони є. Гола правда, оголена суть. “Маски скинуті”, а під ними – дорогі нам, мужні, осяяні високою духовністю обличчя. Сутність характерів виявилася повніше. Внутрішнє, сокровенне стало відкритим» [6, с. 92]. Правда про «особистість», як бачимо, лежить поза соціальним виміром. Соціальній ієрархії (що є для більшості, особливо в ригідному суспільстві застою, джерелом невдоволення) протиставляється егалітарна «духовність» – скарб, потенційно доступний кожному, незалежно від соціальних умов. Звісно, і брак «духовності» в такому разі є передусім персональною поразкою, відповідальність за яку цілковито лежить на особистості, «душа» якої не досить «трудилася».

Симптоматично, що в 1960–1980-х роках ключовою категорією радянської кінокритики стала «особистість». Кінокритик Людмила Козирева зазначала: «Особистісний підхід до кіногероїв здобуває дедалі впливовіші позиції в сучасній кінокритиці. Основна вимога до героїв, висунута кінокритиками, – *мати* особистість. Радянське кінознавство оцінює та диференціює героїв винятково згідно з цим особистісним прин-

ципом [курсив наш. – Л. К.]» [8, с. 48]. І далі важливе доповнення: «Як засвідчують опитування, глядачі поступово приймають цей особистісний підхід до фільму як основний» [8, с. 48].

Відповідно до цього так званого особистісного підходу, за словами іншого радянського кінокритика Євгена Громова, «важливий не так його [героя. – Л. К.] соціальний статус, як сама особистість, його внутрішні потенції» [4, с. 35]. «Герой сучасного кіно – це людина, яка або вже стала особистістю, або прагне нею стати» [5, с. 7]. Є. Громов також пояснив, у який спосіб можна здобути таку цінну й бажану «особистість»: через «напруженість і яскравість внутрішнього життя» [5, с. 7].

Звісно, культура може пропонувати різні стратегії конструювання «особистості» чи «внутрішнього життя» та, відповідно, різні способи «самореалізації». Характерно, що в радянських фільмах 1970–1980-х років пріоритетним простором, де «особистість» може по-справжньому проявити себе, є приватне життя, сфера міжперсональних стосунків: любов, дружба та сімейні зв'язки. Як стверджувала Л. Козирева, «любов до людини – чоловіка та жінки, дитини, батьків – освітлює внутрішній світ особистості, показує її можливості» [8, с. 60]. «Яскравість» «внутрішнього життя» – простору, де нам пропонують шукати щастя та самореалізацію, – у кінематографічних наративах того періоду вимірюється переважно інтенсивністю лібідінальних інвестицій в особисті стосунки. Як зазначав, покликаючись на Карла Маркса, радянський кінознавець Віктор Філімонов у статті «Наш дім», у часи соціалізму «зі звільненням від тяжкої праці в соціалістичній людині дедалі гостріше проявляється потреба в <...> тому величезному багатстві, яким є інша людина» [12, с. 84]. Щоправда, таке твердження супроводжено коментарем про те, що в радянському суспільстві ця потреба є ще не до кінця усвідомленою (такому усвідомленню перешкоджають, вочевидь, не цілком задоволені інші базові потреби) і що саме усвідомлення цієї потреби є необхідною умовою її реалізації. Тому кінематограф якраз і має таке усвідомлення до глядачів

ІСТОРИЯ

донести, відкривши їм доступ до «величезного багатства». Подаючи нам приклад, і Кузяєв, і Абрикосов свій «внутрішній пошук» починають насамперед з переосмислення власних сімейних і дружніх зв'язків, «усвідомлюючи» їхню цінність для себе.

Пріоритети. У зв'язку з вищезазначеним можна згадати один з культових радянських фільмів «Службовий роман» (режисер Ельдар Рязанов, 1977 р.) – історію кохання директорки статистичного управління та одного з її підлеглих. Урок цієї загальновідомої історії полягає в тому, що в цій парі героїв саме непримітний, без особливих кар'єрних чи соціальних досягнень службовець, який усе своє життя присвятив дітям і друзям (іл. 10), має цілковиту «особистісну» перевагу. Цей скромний батько-одинак зі щедрим серцем та широкою душею покликаний представити у фільмі «справжні цінності» насиченого приватного життя. І його місія, відповідно, – відкрити такі цінності успішній директорці управління, яка на початку фільму показана глядачу як неповноцінна особистість, цілковито тотожна зі своїм офіційним означником та соціальною роллю. «У вас немає нічого людського, у вас немає серця, самі цифри та звіти», – звинувачує її Новосельцев. А познайомившись ближче, ми розуміємо, що героїня – глибоко нещасна особа, повністю віддана роботі та громадським обов'язкам і цілковито позбавлена радості ширих неформальних людських стосунків: людей вона оцінює в найкращих традиціях сталінського та хрущовського соцреалізму – винятково за їхніми діловими чи громадянськими якостями.

Саме життєву стратегію Анатолія Новосельцева, що передбачає особистісні інвестиції насамперед у приватну сферу, представлено у фільмі як зразок для наслідування (передусім для директорки, але водночас, звісно, і для глядачів), як надійний шлях до справжнього людського щастя. Власне, щасливий кінець фільму – у тому, що Людмила Калугіна теж усвідомлює «правильні» пріоритети. При цьому підтвердженням слушного вибору директорки є її візуальна трансформація: свій

офіційний діловий костюм вона змінює на модну жіночу сукню. Закономірним наслідком відкриття приватного простору для неї стає заміна професійної (ущербної) ідентичності на гендерну (повноцінну). Це перетворення дивовижним чином змінює і все довкола. Якщо на початку фільму Людмила Калугіна з'являється в кадрі майже завжди ізольовано від інших героїв, радше на



Іл. 9



Іл. 10



Іл. 11

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

тлі своїх робочих атрибутів (канцелярських приладь і схем), ніж в оточенні людей (іл. 9), то любовна інтрига та модна сукня забезпечують їй перепустку у світ життєрадісного дружнього спілкування: наприкінці вона з'являється в кадрі, оточена доброзичливими й усміхненими співробітниками (до речі, переважно співробітницями (іл. 11)), у яких вона нарешті побачила людей (імовірно, насамперед жінок, з якими тепер може знайти спільну мову), а не просто працівників статуправління. У зв'язку з таким перевихованням змінюється і ставлення героїні до своїх службових обов'язків: вона вперше в житті запізнюється на роботу й дедалі більше робочого часу приділяє особистим справам – від з'ясування стосунків до «жіночих теревенів» і консультацій щодо модних тенденцій (іл. 12–14).

Радикалізований варіант пропаганди приватного життя пропонує фільм Гліба Панфілова «Прошу слова» (1975). Героїня фільму Єлизавета Уварова – мер маленького містечка, сповнена ентузіазму стосовно поліпшення життя його жителів. Власне, фільм можна було б витлумачити як оспівування її службових подвигів, «свідомої громадянської позиції». Якби не сцена, з якої він починається: син героїні випадково вбиває себе із саморобної рушниці (що, як виявляється, була подарована йому матір'ю). Цей епізод, вочевидь, створює відповідну перспективу: уся подальша оповідь, присвячена самовідданому виконанню Уваровою своїх обов'язків мера, – це передісторія трагічної події, що викриває її причини. Крізь таку перспективу все життя героїні, сповнене громадських і службових досягнень, постає трагічною поразкою, адже її недбале ставлення до власної сім'ї, на яку їй хронічно бракувало часу, призвело, зрештою, до такого жакливого наслідку («Якби Єлизавета приділила трохи більше уваги дому – і сім'я була б врятована, і Юрік, можливо, залишився б живим», – визначив глядацьку інтерпретацію цього фільму В. Філімонов [12, с. 83–84]). Хай чого героїня досягла на посаді мера, вона не спромоглася гідно виконати свій материнський обов'язок, який у такому трагічно піднесеному контексті виявляється неспільномірно важливішим.



Іл. 12



Іл. 13



Іл. 14

Смерть сина покликана виконувати в цьому наративі функцію незаперечного доказу того, що у своєму житті Уварова керувалася хибними пріоритетами.

Тут можна знову згадати фільм «Приватне життя», на початку якого соціально успішний директор заводу, відданий благородним громадським обов'язкам, постає в приватній сфері як деспотичний батько, не-

ІСТОРИЯ

уважний чоловік і нещаслива людина (доки не відважується змінити своє ставлення).

Не випадково всі згадані тут герої, позначені певними особистісними вадами, нереалізовані в приватному житті та позбавлені «справжнього людського щастя», обіймають високі керівні посади, отже, належать до привілейованого класу радянського суспільства. Очевидно, що доступні їм переваги життя на вершині соціальної ієрархії для більшості радянських громадян є недосяжними, на відміну від тих переваг, які дає нам «улаштоване» особисте життя. Залишаючи поза увагою питання впливу на приватне життя соціальних умов, радянське кіно переконує глядачів у тому, що ключем до успіху в приватній сфері є винятково «внутрішнє зусилля» (яке під впливом Новосельцева здійснює директорка в «Службовому романі», яке в «Приватному житті» під тиском обставин і під впливом сина та інших членів сім'ї здійснює Сергій Микитович і на яке вчасно не спромоглася Єлизавета Уварова). Характерно, що таке «внутрішнє зусилля» має бути спрямоване передусім на належне засвоєння гендерних чи сімейних ролей (жінки / чоловіка, матері / батька). Відповідно, обіцяний як винагорода успіх у приватному житті постулюється найважливішим життєвим здобутком, запорукою самореалізації та щастя.

Можливо, найбільш прямолінійним у пропаганді такої «моралі» є фільм «Закоханий за власним бажанням» (режисер Сергій Мікаелян, 1983 р.) – теж один з досі улюблених зразків пізньорадянського кінематографа, незауважена місія якого по-

лягає в пропонуванні соціально невдоволеним громадянам універсального методу досягнення щастя «власними силами».

Героєві цього фільму Ігорю Брагіну (іл. 15), заводському робітнику на межі алкоголізму, який страждає від того, що в його житті «нічого немає, крім нудної роботи» (доволі типова пізньорадянська ситуація), героїня Віра Сілкова (іл. 16) (яка сама, по суті, перебуває не в набагато кращому становищі) пропонує вихід із життєвого тупика. «Можна знайти щастя в собі самому», – переконує вона; для цього слід лише «визначити потрібні для вас думки й повторювати їх доти, доки вони не стануть вашими власними». Тобто вона ознайомлює Брагіна з методом аутогенного тренування, за допомогою якого він має полюбити свою ненависну роботу та її саму (незважаючи на те що спершу Віра здається йому цілковито непривабливою), адже романтичний інтерес, разом із хобі та якоюсь альтруїстичною діяльністю, має, згідно з її методикою, внести пожвавлення в його життя. Не маючи інших альтернатив (крім алкоголізму), Ігор Брагін погоджується на цю сумнівну, здавалося б, авантюру.

Спершу сцени, у яких Брагін, заточуючи на заводі якусь чергову деталь, монотонним голосом намагається відтворити пафосні оди «пролетарській праці», сприймаються як пародія на відчужений від життєвих реалій офіційний дискурс. Усі його спроби інтеріоризувати цю піднесену риторику завершуються невдачами: «Не гріє», – констатує він провал запропонованого Вірою тренінгу. Утім, він усе-таки до-



Іл. 15



Іл. 16



Іл. 17



Іл. 18

сягає успіху на іншому фронті: їм із Вірою вдається закохатися одне в одного – за допомогою, звісно, докладених «внутрішніх зусиль» і, не останньою чергою, метаморфоз, які відбуваються з героїнею (як і Людмила Калугіна, вона поступово відкриває власну «жіночність», що проявляється, як і в «Службовому романі», у зміні гардероба, ходи та зачіски (іл. 17)). І тут відбувається справжнє диво: закохуючись у перетворену із самозаглибленої занедбаної бібліотечкарки на привабливу жінку Віру, Ігор Брагін виявляє в собі внутрішні ресурси, які дозволяють повірити також у «потрібні йому думки» – у свою високу пролетарську місію – та «закохатися» нарешті у свою рутинну роботу, яка героєві такою вже не здається. В останньому заводському епізоді внутрішній монолог Брагіна про «користь для суспільства» та «владу над металом» звучить уже цілком щиро й переконливо, на обличчі в нього ми бачимо усмішку, в очах – натхненний блиск, а весь непривабливий заводський антураж затьмарюється казковим сяйвом (іл. 18). Радянське кіно, як бачимо, засвоїло віяння західної психології: невдоволення власними соціальними умовами виявляється лише симптомом невлаштованого особистого життя.

Можливості. Отже, героям розглянутих фільмів, як і глядачам, слід у якийсь момент усвідомити вирішальну роль приватних цінностей. Однак тут важливо звернути увагу на деякі епізоди, у яких проявляється це нове світосприйняття. Скажімо, у фільмі

«Особисте життя» поворотним моментом оповіді, коли ми розуміємо, що протагоніст почав перетворюватися на люблячого батька, свідомого родинних цінностей, є епізод, у якому він наважується всупереч своїм попереднім громадським ідеалам скористатися «зв'язками» та власним авторитетом колишнього директора, щоб «просунути» сина по службі. У фільмі «Прошу слова» в тих кількох епізодах, де показано приватне життя героїні, покликаних, власне, продемонструвати нам її недбалість стосовно найближчих людей, ми бачимо, як члени сім'ї звинувачують її в принциповому небажанні скористатися «службовим становищем» для задоволення потреб родини.

На що вказують ці моменти? Вочевидь, на те, що приватне життя як найважливіша сфера вартує певних моральних компромісів, адже це сфера моральності вищого порядку. Найбільша чеснота – дбати про найближчих людей, і при цьому «мета виправдовує засоби» (зокрема не надто легальні).

У «Службовому романі», де все починається з невдалих спроб Новосельцева позалицятися до директорки з метою дістати підвищення, історія «справжнього кохання», яке, зрештою, виникає між героями, саме бажаним підвищенням і завершується. Якщо на початку Людмила Калугіна, керуючись озвученим нею принципом «оцінювати людей винятково за їхніми діловими якостями», бачить у Новосельцеві лише пересічного, «ніякого, в'ялого, безініціативного працівника», то саме переведення їхнього спілкування в режим приватного дає їй змогу (на що герой від початку й розрахо-

ІСТОРІЯ

увув) побачити в ньому значно більше позитивних рис, зокрема необхідних для відповідної посади. Утверджуючи думку про те, що саме в приватному спілкуванні проявляються «справжні» якості людини, ця історія водночас пропонує нам піднесено-гуманістичне виправдання блату – типового для пізньорадянського суспільства принципу кадрової політики «за знайомством», що є бюрократичною адаптацією оспіваної дисидентами «культури дружньої інтимності» (яка, за словами С. Бойм, «протистояла офіційним цінностям колективу»). «Бути своїм» – один з інструментів доступу до «офіційних благ».

Коли героїні фільмів «Службовий роман» і «Закоханий за власним бажанням» відкривають для себе справжню цінність приватного життя та починають докладати зусиль до його «влаштування», перше, що вони роблять, – звертаються до послуг нелегальних «приватних підприємців», щоб купити собі не доступний у державних крамницях модний «імпортований» одяг. До речі, «чорний ринок» у Радянському Союзі теж, як відомо, тримався значною мірою на «неофіційних дружніх зв'язках», протиставляючи офіційній економіці альтернативну спільноту «своїх».

Усвідомлюючи пріоритетність приватного життя, герої та героїні згаданих фільмів водночас виявляють у радянській дійсності приховані (адже не цілком легальні) можливості для його успішного «влаштування». Усі ці фільми ніби пропонують нам «альтернативне бачення»: погляд, що крізь перспективу пріоритетів приватного бачить у радянській дійсності значно більше можливостей і стратегій, офіційно не прийнятних, тому невидимих із погляду «громадянської свідомості».

Відповідно до офіційної доктрини радянського кіно, воно було призначене для того, щоб брати активну участь у суспільних процесах. На думку Рудольфа Славського, «мистецтво соціалістичного реалізму <...> поставлене на службу нашому суспільству та допомагає розв'язувати великі нагальні проблеми сучасності» [10, с. 44]. Ураховуючи таке призначення медіума, ми можемо окреслити місію розглянутих фільмів. Після

«хрущовської ери» з притаманним їй пафосом трансформацій і закликами до загальної активності наступний період, відомий як застій, характеризувався радше усвідомленням і прийняттям неможливості будь-яких радикальних структурних змін. У той час, коли потреби людей невпинно зростали, економіка та держава були вже не здатні реагувати на зростання цих запитів із задовільною ефективністю. У такій ситуації найефективнішим способом пом'якшити соціальне невдоволення виявилось просто дозволити людям «допомогти собі самим». Оскільки сама структура економіки призводить до того, що держава не в змозі задовольнити значну частину особистих потреб / попитів, єдине, що залишається, – легітимізувати різноманітні альтернативні офіційним стратегії (від психологічних до «тіньових») особистого розв'язання своїх проблем. Стратегія кінематографа – запропонувати погляд, обмежений горизонтом приватного, і, відповідно, заохотити глядачів залагоджувати власне невдоволення, викликане структурними вадами соціальної та економічної реальності, на особистому, приватному рівні. Дружній натяк офіційного дискурсу, висловлений «гуманістичним радянським кінематографом», полягає в тому, що для цього можна використовувати всі доступні (зокрема нелегальні) засоби. І тут уже починається знайома нам історія заснованого на сімейних цінностях (чи, за словами В. Грачова, на «диявольських хитрощах буржуазної демократії») ліберального капіталізму.

Примітка

¹ Імовірно, не випадково ім'я героя корелює з іменем Микити Сергійовича Хрущова, указуючи на певний «родовий зв'язок» цього героя з хрущовськими ідеалами «будівництва комунізму».

Джерела та література

1. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни / С. Бойм. – М. : НЛО, 2002.
2. Вайль П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : Новое литературное обозрение, 1996.

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

3. Грачев В. Образ современника в киноискусстве: критические заметки о драматургии советских фильмов / В. Грачев. – М. : Госкиноиздат, 1951.
4. Громов Е. Духовность экрана / Е. Громов. – М. : Искусство, 1976.
5. Громов Е. Современный фильм – духовность героя / Е. Громов // Проблемы современного кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 7–31.
6. Дубровин А. Приключения идеи / А. Г. Дубровин // Приключенческий фильм. Пути и поиски : сб. науч. тр. – М. : ВНИИ киноискусства, 1980.
7. Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 1. [Электронный ресурс] / И. Каспэ // НЛО. – 2009. – № 100. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/ka39.html>.
8. Козырева Л. К вопросу о личностной характеристике киногероев / Людмила Козырева // Социальная жизнь фильма: проблемы функционирования репертуара. – М. : ВНИИ киноискусства, 1983. – С. 48–63.
9. О морали // Комсомольская правда. – 1938. – 14 июля.
10. Славский Р. На экране – комедия / Р. Славский. – М. : Знание, 1964.
11. Сэпман И. Семейные сюжеты / И. Сэпман // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. тр. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.
12. Филимонов В. Наш дом / В. Филимонов // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. тр. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.

SUMMARY

It is well-known that during the Stalin period of Soviet cinema the private life of the Soviet citizens has been an unfavoured subject for the movie stories. Intensive industrialization and the rate of development of the economy of this period demanded tremendous human resources, so the Soviet citizens were demanded to invest as much time, energy and enthusiasm to the state as they could; certainly, *private interests* were undesirable in such situation.

However eventually, when the rates of development had slowed down, and further, with the beginning of the stagnation, the necessity of such excessive personal investments decreased. And it turned out that free *personal space* gained by the Soviet citizens was nothing to be filled with. The narrowness of cultural, social, career or even simply consumer possibilities of the Soviet society of so called *mature socialism* led to the general increase of the social dissatisfaction of the citizens dispensed from the work beyond their strength. In this situation private (and *inner*) life became one of the central subjects of the Soviet cinema.

The consideration of the *flight into private affairs* as the strategy of resistance to official discourse, a spontaneous search of the alternative to the obtruded ideological schemes as a kind of quiet protest or even form of dissidence were general for the nostalgic researches of the late-soviet reality.

However, such narratives passed by the fact that propaganda of the private or even division of private and social had come from the space of official discourse articulated especially by the Soviet cinema included into the system of state planned production.

With the beginning of the *Thaw period* and especially during the times of *stagnation* the whole range of films with the words *private* or *personal* in the title appeared on the screen, private problems got into the focus of Soviet cinema of the period and the spectators consequently.

The structure and functions of the concepts *private life*, *inner life*, *person*, *private life* in the discursive strategies of Soviet cinema are investigated in the article. Value priorities, models of *happiness* and personal possibilities, called for the compensation of the lack of social, economic and political life of citizens, proposed by the cinema are analyzed on the example of popular soviet films of the given period.

Increase of the value of private is considered especially in the context of economic processes in Soviet society in the connection with the introduction of new models of management and development of so called shadow economy. The emphasis on personal responsibility for own problems, personal life as a priority sphere of the individual implementation, *inner resources* of the person as her main acquirement as the rhetorical constructions signaled about the search for ways to solve structural problems of Soviet society on the personal level of separate citizens.

Keywords: private, personal, *Thaw period*, personality, family, love, market.

Сучасність Modernity

УДК 791(477):316.347]:791.65.079(477.74)

УКРАЇНЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО: ЗАМІТКИ З V ОДЕСЬКОГО МІЖНАРОДНОГО КІНОФЕСТИВАЛЮ

Оксана Волошенюк

У статті подано панораму кінострічок, які були представлені в національній конкурсній програмі Одеського міжнародного кінофестивалю 2014 року, та аналіз кінореєвенту подій Революції гідності в документальних фільмах українських кінематографістів. Український кінематограф, який сьогодні має шанс на формування повноцінної кіноіндустрії, – важливий ретранслятор досвіду і соціальних зламів, що їх переживає українське суспільство. Він дає можливість як українському суспільству, так і широкому світовому загалу зрозуміти формування нового, сильного почуття української ідентичності.

Ключові слова: кінореєвенту, документальний кінематограф, сучасне українське кіно.

В статті представлена панорама кинолент – участниц національной конкурсной программы Одесского международного кинофестиваля 2014 года, а также анализируется кинореєвенту событий Революции достоинства в документальных фильмах украинских кинематографистов. Украинский кинематограф, имея сегодня шанс на формирование полноценной киноиндустрии, является важным ретранслятором опыта и социальных изломов, которые переживает украинское общество. Он предоставляет возможность как украинскому обществу, так и мировой общественности понять формирование нового, сильного чувства украинской идентичности.

Ключевые слова: кинореєвенту, документальный кинематограф, современное украинское кино.

The author of the article is describing the panorama of films presented in the national competition program of Odesa International Film Festival – 2014 and analyzing the events of the Revolution of dignity represented in documentary films of Ukrainian filmmakers. Ukrainian cinema, which now has a chance for a full-fledged film industry is an important retransmitter of the experiences and social changes that Ukrainian society is suffering. It also is affording an opportunity for Ukrainian society and the world-wide audience to understand how a new, strong sense of Ukrainian identity is forming.

Keywords: film representation, documentary, contemporary Ukrainian cinema

V Одеський міжнародний кінофестиваль (далі – ОМКФ) було організовано та проведено у важкий період – 10–20 липня 2014 року. Проте все-таки вдалося представити яскраву й вичерпну панораму як національного, так і іноземного кінематографа, що долучає фестиваль до ключових кіноподій східноєвропейського кінопроцесу.

Національна програма¹ ОМКФ була сформована із 21 стрічки (з-поміж них – 7 повнометражних і 14 кінотворів короткого метра). Її відкривав повнометражний документальний фільм «Лариса Кадочникова. Автопортрет» (режисери – Д. Томашпольський і відома актриса, художниця Л. Кадочникова (це її режисерський дебют)). Стрічка створена продакшн-студією «Гагарін Медіа» на замовлення Державного агентства України з питань кіно, її відзначено як кращий

неігровий фільм 2013 року Премією Національної спілки кінематографістів України. Кінорежисеру Д. Томашпольському також присуджена мистецька премія «Київ» імені Івана Миколайчука за цей фільм (Л. Кадочникова вже є лауреатом зазначеної премії).

Кілька років тому відбулася виставка Лариси Валентинівни, на яку прийшов Д. Томашпольський. Актриса попросила режисера зняти фільм про її картини. Трохи згодом з'явився сценарний задум – легенда українського кіно Л. Кадочникова пише автопортрет упродовж стрічки. Такий був намір. Та, зрештою, героїня фільму малює три автопортрети, ніби Тетяна Ларіна, яка самовільно «змінити» задум О. Пушкіна й вийшла заміж. Кожен із трьох портретів обрамлює важливу чоловічу постать у її житті – художника І. Глазунова, кінооператора

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО...



Кадр із фільму «Лариса Кадочникова. Автопортрет»
(реж. Д. Томашпольський, Л. Кадочникова)

й кінорежисера Ю. Ілленка і просто людину, яка була видатною своїм коханням до неї.

Уже в перші хвилини кінострічки Лариса Валентинівна окреслює коло своїх колег: «Мені пощастило працювати з видатними кінорежисерами сучасності – Ефросом, Михайлом Єфремовим, Сергієм Параджановим, які вчили мене мислити в кадрі...». Картина не мала заздалегідь підготовленого тексту. Оповідь розпочинається зі звичних автобіографічних елементів – відомостей про народження, батьків, і тут раптом лінійна перспектива порушується бурлескними кадрами з картини батька Лариси – художника й кінорежисера В. Кадочникова – «Маленький – удаленький», коли трагіпересмішником уривається кінореальність напівзабутої казки 1930-х років, щоб потім коментувати кіноподорож у минуле. Кіносмальтами – уривками зі стрічок – випадає то перо зі сцени кафешантану, де дебютує танцівниця у виконанні Л. Кадочникової, то коридор московської комуналки, де тремтить на холоді «смішна дівчинка». Герої фільму «Вулиця Ньютона, будинок 1», яких грають юні Ю. Ілленко й Л. Кадочникова, переживають любовну драму, яка перегукується з подальшою історією взаємин «найкрасивішої кінопари» СРСР – кіно-

оператора й кінорежисера Юрія Ілленка та актриси Лариси Кадочникової. Кіноісторія ніби закладає заряд трагічної передбачуваності в їхню реальну долю...

Я переглядала фільм з якоюсь відстороненою зачарованістю. Особливо полонить мистецький кіноколаж із кадрів фільмів, які становлять славу «поетичного кіно»: «Тіні забутих предків» (Марічка), «Криниця для спраглих» (Соломія, Параска), «Вечір на Івана Купала» (Пидорка), «Білий птах з чорною ознакою» (Дана). Ще і ще б залишатися в цьому драйві неймовірних кольорів, лету камери, гіпноотично споглядати крупні плани акторів. Це картини, які своєю «дословесністю», за виразом кінокритика С. Тримбача, синкретичною єдністю людини з природою руйнували сконструйовану радянським режимом міфологію, за що і потрапили в немилість до радянської влади. Л. Кадочникова волею випадку стала обличчям українського поетичного кіно. Проте неможливо було б знайти краще обличчя для цього – іконописне, з карими заглибленими в себе очима, тонким, видовженим носом, як зображували на іконах Богоматір, із тонкими – також неземними – вустами. Це лице не могло асоціюватися із жодним іншим «прикладним типажем» ра-

СУЧАСНІСТЬ

дянського кіно – скромними вчительками, веселими простакуватими дівчатами, енергійними робітницями тощо.

Л. Кадочникова весь час повертається до незіграних ролей – Наташі Ростової у фільмі С. Бондарчука, Лариси з «Безприданниці» М. Островського та Ніни Зарічної із «Чайки» А. Чехова, героїнь, які так схожі на неї недомовленістю, незавершеністю, беззавітною радістю життя. І ця схожість ще помітніша, коли в якийсь момент автори фільму змінюють проекцію, і портрет Л. Кадочникової вже малюють кінорежисер Р. Балаян, кінокритик С. Тримбач, художник С. Якутович. Жоден з них навіть не намагається створити реалістичний відбиток, передаючи образ Лариси Валентинівни через різноманітні деталі та асоціації, у тому числі й через її улюблену чайку.

«Лариса Кадочникова. Автопортрет» – це зразок кінотвору, який перебуває в постійному діалозі з кінореальністю, адже героїня проживає життя, ніби так і не доторкнувшись до соціальної дійсності. Її фразу (коли вона споглядає на порожню галерею І. Глазунова, на виставки якого в 1970-х рр. помилися юрби) «Так, часи змінились» можна зарахувати до будь-якої епохи. Здається, ніхто, крім Л. Кадочникової, так вичерпно не говорив про інший вимір долі С. Параджанова, яка зазвичай у нашій свідомості невіддільна від політичної історії СРСР: «Кругом була заздрість». Для Лариси почасти історія – така сама умовність, як і чергові театральні декорації.

Л. Кадочникова – чи не останній представник та «ікона» найвідомішого періоду українського кіно – *поетичного реалізму*, або ж *фольк-модернізму*, або ж *поетичного кіно*, резонує з тим часом кіноекспресій у мистецький спосіб. Це стрічка не просто для любителів кіно. Це фільм для синефілів, які настільки вписані у видовище, що розчиняються в ньому. Кінокартина «Лариса Кадочникова. Автопортрет» оперує досить замкненою знаковою системою, яка ґрунтується навіть на впізнаванні не фільмів, а деталей кадру. До того ж замкненою, але не герметичною. Зовсім не тому, що цей світ недоступний загалу, а тому, що його аудиторія – насамперед ті, хто уйняв



Лариса Кадочникова у фільмі
«Білий птах з чорною ознакою»
(реж. Ю. Іллєнко)

українське поетичне кіно як цілісне явище, як частину власного світогляду, цілісного світу, де людина, природа й нація злиті, взаємопросякнуті одне одним.

Завершуючи черговий портрет, Л. Кадочникова вдивляється в картину, а потім – у дзеркало, розташоване неподалік, і запитує: «Це я? Чи не я?», відповідає: «Ні – це не я». На зустрічі після показу актриса сказала, що і в документальній стрічці зіграла себе: «Я думаю, що в цьому фільмі і я, і не я. Я складаюсь із тисячі ролей, кожна з яких залишила щось в душі і відображає якусь мою частину».

На запитання, як би він сам визначив жанр фільму, Д. Томашпольський відповів із притаманною йому іронією: «Це позахудожній фільм». Перебравши всі відомі жанри, я все-таки зупинилася на кіноелегії.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...



Кадр із фільму «Голлівуд над Дніпром. Сни з Атлантиди»
(реж. О. Чорний)

У позаконкурсній програмі ОМКФ відбулася прем'єра ще однієї стрічки – «Голлівуд над Дніпром. Сни з Атлантиди» (режисер О. Чорний, сценарій С. Цалика за участю О. Чорного і Д. Іванова), де Лариса Валентинівна також є однією з головних героїнь поряд із М. Ілленком, О. Денисенком та небагатьма жителями с. Бучак Канівського району Черкаської області. Це село завдяки С. Параджанову в 1950-х роках стало своєрідним Голлівудом над Дніпром – знімальним майданчиком для кінокартин «Українська рапсодія» (режисер С. Параджанов), «Вечір на Івана Купала» (режисер Ю. Ілленко), «Сон» (режисер В. Денисенко), «Бумбараш» (режисери – М. Рашев і А. Народицький), «Іванове дитинство» (режисер А. Тарковський), «Поема про море» (режисер Ю. Солнцева).

Село, що стало невід'ємним елементом кінокультури, майже повністю було затоплене під час будівництва Канівського водосховища в 1972 році, тож зараз на тому місці, де мешкало 750 жителів, проживають лише 15, а така місцина, як с. Бучак, навіть не означена на карті. Л. Кадочникова, яка повертається на місце зйомок фільму «Вечір на Івана Купала» більш аніж за 40 років по тому, потрапляє в якийсь паралельний неходжений світ пізно- й пострадянського колапсу. І своєю чергою це – містичний світ, адже село, якого не існує, продовжує

жити, випромінювати власну енергетику – підтримувати криницю із чудодійною водою і приймати вихідців із села, які не забувають своїх пращурів, ніби наспак сюжету ще одного українського класичного фільму – «Криниця для спраглих» (режисер Ю. Ілленко), де потомки забородами тиняються по кладовищу, розшукуючи могили рідних. За задумом авторів, доля с. Бучак – це метафора 50-річної історії України.

Український кінорежисер В. Васянович минулого року зафільмував дві повнометражні стрічки – ігрову «Креденс» і документальну «Присмерк». До програми ОМКФ, де домінував жанр соціальної драми, був відібраний «Присмерк». На фестивалі DocuDays UA у 2014 році фільм отримав відзнаку «За непересічне візуальне й емоційне змалювання людської стійкості, чуттєвості та незалежності».

Картина стала результатом річного кіноспостереження режисера за долями його близьких. Герої фільму – 82-річна Марія і її 62-річний син Сашко, у минулому – сільський учитель, який утратив зір унаслідок діабету, – живуть у поліському глухому селі. За рік кіноспостереження змінилися чотири пори року – минув селянський і обрядовий рік: виорали, засадили, посіяли, зібрали, заскиртували, приготувалися до зими, пережили зиму і знову зорали й засіяли. Герої живуть так, як, напевне, жили їх

СУЧАСНІСТЬ



Кадр із фільму «Присмерк»
(реж. В. Васянович)

предки 200 років тому: розпалюють грубку дровами, доять корову, збирають яблука. На час показу фільму Сашка вже не стало.

Старенька довго намагається розколоти поліно, сліпий син допомагає їй. Марія безкінечно порається біля корови, щось переносить, кудись перекладає – усе це неспішно й одноманітно. Сашко перебирає старе залізяччя: він здатний зробити з трактора машину, а зараз майструє то велосипед, то мотоблок, то трансформатор. Здається, такі справи не мають ні кінця, ні краю, ні сенсу, ні результату. Насправді сенс є: Марія любовно-лайливо доглядає корову, яка має телитися, а Сашко ремонтує мотоблок, щоб продати й зібрати гроші на операцію.

Що ж роблять герої, якщо не працюють? Співають і ходять до церкви. Як і 200 років тому, Марія зтягає різдвяну «Ой на річці на Йордані, тиха вода стояла, Діва Марія свого сина купала...» та збивається на другому куплеті, мабуть, побачивши долю свого сина. Сашко ж, колишній учитель музики, відразу перероджується, коли «виступає», ніби повернувшись на сцену сільського клубу – по-молодечому хвацько розгортає плечі.

Режисеру-оператору вдається якимось неймовірним чином обезкровити, знебар-

вити природу. Глядач, який довгими кількохвилинними планами втягується у кволий ритм повсякденності старих, не може сказати щодо літньої залитої сонцем галявини, як це гарно. Бляклий і затертий одяг героїв однаково зливається і з осінньою мрякою, і зі снігом. Вони – плоть від плоті присмерку, за яким – ніч, небуття, чорнизна. Як зауважив В. Васянович у виступі перед глядачами, це люди, час земного буття яких добігає кінця, але вони не втрачають гідності перед обличчям смерті. Ця гідність простежується і в тому, як вони сприймають допомогу односельців, намагаючись оплатити все, що вже не здатні зробити самі, як погосподарськи готують собі труни, щоб були пофарбовані й запиляні. Автор впускає час від часу в кадр інших героїв, адже Марія і Сашко вже усунені із соціуму, вони вже випали з будь-яких соціальних рамок, живуть своїм життям – світ їх відпустив.

Це вже другий фільм про життя на порозі смерті, який у 2013 році зняли українські кінорежисери. Проте, на відміну від стрічки В. Васяновича, у героїв художньої картини В. Трофименко «Брати. Остання сповідь» присмерк осяяний пекучими пристрастями, які вони роздмухували впродовж життя. Брати продовжують змагатися, виграє

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

той, хто побачить смерть іншого. На мою думку, дуже важливо, що кінематограф звернувся до тих героїв, які не здобувають, а втрачають.

Напевне, кожен глядач «Присмерку» запитував себе, у чому ж сенс такого життя. Для когось? Тим паче, що в стрічці відсутні інші рідні цих людей. Мабуть, у тому, що спересердя вирвалося в Сашка під час сварки з матір'ю: «А я все життя люблю вас і терплю». Напевно, у погляді, який кидає Марія, коли Сашко співає.

Чи не в кожного глядача виникало питання, чому режисер, який до того ж фільмував рідну тітку і двоюрідного брата, коли бачив, як сліпий довго й натужно намагається намацати якусь деталь, або коли бабця грузить на себе чи не копицю сіна, за якою її навіть не видно, не полишав камери, щоб утритися й допомогти. Автор незмінно відповідав: «Я хотів зняти фільм, який би створив ефект абсолютної присутності глядача в історії». Подеколи це робив навіть не режисер, а сама камера, яку він залишав на кілька хвилин, і апарат фіксував такі моменти, як сварка, що було б неможливо при інших.

Стрічка В. Тихого «Зелена кофта» знята у 2013 році. Кінокритик І. Грабович об'єднав фільми «Креденс» В. Васяновича,

«Плем'я» М. Слабошпицького та «Зелена кофта» В. Тихого в «трилогію гніву». Ці картини, як і «Присмерк», створені за підтримки Держкіно України.

Семирічний Михась, брат київської старшокласниці Олі, зникає під час їхньої прогулянки. Порушують кримінальну справу, і молодий слідчий начебто всерйоз опікується розслідуванням. Істерична мати та батько, у якого молода дружина й дитина, відразу упокорюються. Оля випадково зустрічає чоловіка, який був неподалік від того місця, де вона востаннє бачила братика. Усі соціальні інституції, з якими Оля стикається, діють за якоюсь власною логікою, схемами, спрямованими на самопідтримання людей: міліціонери за великий хабар готові закрити будь-яку справу, навіть серійного вбивці, учителі ставлять відмінні оцінки за відсутності знань. Оля починає власну боротьбу. Дівчина переслідує чоловіка, якого вона вважає винним, і його сім'ю, жадаючи помсти, хоча немає жодного доказу, що карає саме винного. У фіналі вона обливає чоловіка бензином і підпалює, а сама, утікаючи від живого факела, потрапляє під автомобіль.

Автори визначили жанр як психологічний трилер і цим уже ввели в оману глядачів. Їм не варто навіть намагатися вибудувувати



Кадр із фільму «Зелена кофта»
(реж. В. Тихий)

СУЧАСНІСТЬ



Кадр із фільму «Чорний зошит Майдану»
(реж. новели А. Лисенко)

якийсь логічний ланцюжок, утягуватися в гру «розгадай загадку, хто злодій». Сюжет розвивається крізь численні неузгодженості й випадковості. Автор сценарію В. Тихий демонструє відмову від авторського контролю, вибудовує сюжет без акцентів, допускаючи нашарування додаткових смислів (наприклад, рушниці, які висять на килимі, але ніколи не вистрілять), епізодів, що обриваються. Творці стрічки дистанціювалися настільки, що дали можливість протікати життю в кадрі за власними причинно-наслідковими зв'язками. Однак вони чітко усвідомлюють, що це життя – наш дуже звичний світ, проте замкнений і викривлений. Це зумовило гіперреалістичну манеру картини без крупних планів, майстерного монтажу, музики (вона звучить лише в навушниках героїні), – словом, усього того, що використовується в картинах для «донесення головної думки». Тому стрічка максимально втягує в дуже дискомфортні події. Показова беземоційна манера гри акторів, герої яких не контактують ані один з одним, ані з навколишнім світом.

Київ – один з героїв стрічки. Герой відсторонений, необжитий і апатичний, з мешканцями, готовими вибухнути агресією й

буденно пройти повз бійки. Його девіз виявляє фраза, яку під час дворової бійки підліток кидає подрузі Олі, яку вони в цей час лупцюють: «Вали, тебе ніхто не засудить!». Це квінтесенція і закон існування донедавна в нашій країні: плати, обманюй, плазуй – усі такі, тебе ніхто не осудить.

Кінорежисер В. Тихий під час зустрічі з глядачами сказав, що якби він завершував фільм тепер, то події відбувалися б зовсім по-іншому: драматургія, яка розвивається в «Зеленій кофті» упродовж півроку, нині могла б розгорнутися і за добу. Зал вимагав коментарів, але так і не отримав. Мій варіант відповіді такий: якщо раніше ми могли безмежно довго жити в конфліктній ситуації і дистанціюватися від неї, то тепер новітня історія країни щодень наказує існувати в конфлікті, і з цієї перспективи коктейль Молотова у фіналі стрічки виглядає вже на правду дитячою забавкою.

В. Тихий зазначив, що коли фільмуєш картину, то, безумовно, вступаєш у діалог із соціальним контекстом, і твій успіх залежить від того, наскільки ти чесний із суспільством. А я б зауважила ще й те, наскільки суспільство потім чесне із цією кінопроекцією.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

Питання із залу виникло під час обговорення стрічки В. Васяновича «Присмерк», але воно «висіло» в повітрі й під час дискусії про «Зелену кофту». Глядачка, ледве стримуючи обурення, драматично нарікала: «Навіщо, навіщо ви показуєте таке життя, цю бідність. Україна – це Європа!». І справді, навіщо вдивлятися в кінопроекцію суспільства, яке виборсується зі стану олігархічного феодалізму, якщо цей кінообраз потенційно ще більш травматичний, аніж сама реальність.

Для мене основним критерієм оцінки національної програми ОМКФ стало те, наскільки представлені українські фільми були адекватним ретранслятором досвіду, що його зараз переживає українське суспільство. Проте сьогодні, на мою думку, місія українського кіно – встигнути за українським суспільством, яке перебуває в ситуації тектонічного розриву... І саме кіно-репрезентація Революції гідності українським кіно дає неймовірний шанс українським кінематографістам резонувати із сучасним суспільним контекстом.

За час, який минув від зимових подій, я в гранично переповнених залах подивилася три повнометражні документальні фільми про Майдан: альманах «Євромайдан. Чорновий монтаж» – у столичному Будинку

кіно; альманах «Чорний зошит Майдану», відзнятий студентами другого режисерського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; повнометражну стрічку «Майдан» С. Лозниці – на ОМКФ.

Кожна з цих кінокартин характеризується правдивістю зображення, впізнаваністю подій, які ми пережили. Так, у «Чорному зошиті Майдану» сильна карнавалізація Майдану, яка була незмінною складовою протесту, роз'їдала, руйнувала сміхом і глузуванням офіційну верхівку, виявилася у виборі героїв, серед яких чимало колоритних «фріків». Укотре жарт став найдієвішим інструментом для тих, хто займає позицію непокори щодо влади.

Фільм «Євромайдан. Чорновий монтаж» об'єднав роботи українських і російських кінематографістів, до нього ввійшли ескізи короткометражних стрічок О. Течинського, О. Солодунова, Д. Стойка, Р. Бондарчука, В. Тихого, Ю. Грузинова, А. Литвиненка, Ю. Гонтарук, К. Горностаї, Ю. Страшного, К. Возниці, Б. Петера, А. Кисельова (Росія), Л. Хоревої (Росія), Р. Любого, Є. Козеко, Д. Стоїкова та інших, поміж них три ескізи групи «Вавилон'13»: «Бруківка за бруківкою» (про те, як будуються барикади на вул. Інститутській), «Воля або смерть»



Кадр із фільму «Майдан»
(реж. С. Лозниця)

СУЧАСНІСТЬ

(історія про «Йолку», на якій кожен міг прикріпити якийсь лозунг чи плакат) та «Батьківська хата» (про домівку В. Януковича) (оператори: Ю. Грузинов, А. Котляр, Я. Пілунський; режисери: Ю. Гонтарук, В. Тихий, Р. Любий).

«Євромайдан. Чорновий монтаж» – не лише лінійно вибудований калейдоскоп подій, але й виключний зріз українського кінопокоління – митців молодого й середнього віку. У десятках сюжетів, які відзняли учасники групи «Вавилон'13» – кіногрупи громадянського протесту, – попри стилістику дещо відособленого кіноспостереження-невтручання, досліджено мікродраматургію поведінки групи («В пошуках лідера») або героя («Соло»), якого вони обирають. І навіть у ліричній стрічці К. Горностай, де зафільмовано майже статичну спільноту – макродинаміку людських тіл, які намагаються відособитися, щоб заснути в залитій світлом Київській мерії, глядач, підпорядкований вибору автора, ідентифікує себе із групою, яку «розглядає» камера, «утягується» через почуття співпричетності. Феномен Майдану артикулюється мікроісторіями, де відсікаються «зайві» деталі. Обидва альманахи – не просто колективні збірки, автори розпочинали кожен сюжет із чистої сторінки, не знаючи, як розгортатиметься історія героїв, історія країни. Кіномитці були вільні у виборі героя, але невільні у виборі подій і громадянської позиції, яка виявилася вже в самому виході на Майдан з камерами. І глядач, бажаючи побачити, як здобувається свобода, переглядаючи ці кінострічки, призвичаюється до майже метафізичної правоти однієї зі сторін.

Українська прем'єра стрічки «Майдан» С. Лозниці відбулася на ОМКФ, світова – у травні під час Каннського кінофестивалю.

24 липня сталася безпрецедентна для документалістики гучна прем'єра фільму «Майдан» водночас у семи залах кінокомплексу «Мегаплекс». Потім стрічка вийшла на екрани в 49 кінотеатрах країни.

За цей час фільм викликав в Україні повномасштабну дискусію, два полюси якої дуже симптоматично представила «Телекритика» в статті письменника і критика А. Кокотюхи «Майдан на експорт», написа-

ної у відповідь на статтю «Карузо, Лозниця і сучасна критика» голови спостережної ради «Мультиплекс Холдинг» А. Пугача, який, на мій погляд, написав один із кращих професійних мистецтвознавчих текстів про стрічку, де декодував структурний план режисера. Окрім реакції професійних кіл, я спостерігала досить невротичні рефлексії глядачів під час показу картини на ОМКФ. Глядачів можна поділити на дві категорії: ті, хто не впізнав Майдан і Революцію гідності, і ті, хто хотів, щоб фільм чітко оповів, де правда, а де кривда, на якій стороні добро, а на якій – зло.

Фільм С. Лозниці – наразі єдина стрічка про Майдан, автор якої із самого початку знав, що і яким чином буде знімати. Зі 128 хв. картини 45 хв. відзняв особисто С. Лозниця, 6 хв. – сцена поранення снайпера – було взято у стрімерів Радіо «Свобода» (до речі, єдині кадри, де лише кілька героїв), усе інше зафільмував С. Стеценко, який отримав від режисера чітку інструкцію знімати загальними трихвилинними планами статичною камерою. С. Стеценко – один з найталановитіших операторів молодішої генерації.

С. Лозниця із самого початку «відпустив» драматургію реальності, щоб оповідати лише через ті події, які відбуваються всередині кадру, максимально не втручаючись в оповідь. Люди і взаємодіють, і не взаємодіють у кадрі. Кожен сам по собі, вони рухаються, розмовляють, клопочуться. Єдиний раз, коли цей пейзаж людських облич застигає в одній емоції, а не в пориві, – це момент виконання Гімну України. Таким чином, випрозорується образ народу, колективне тіло Майдану.

В інтерв'ю «Телекритиці» режисер сказав: «В кіно тримати композицію – означає, що вона має говорити, повідомляти, в тому числі, чому я відсікаю від матеріалу ті чи інші «шматки» в кадрі, лишаючи простір. Також у кіно все ж є можливість відтворювати драматургію в часі, – розповів Сергій Лозниця. – В такому статичному зображенні, як у Брейгеля, композиція спирається на закони драматургії полотна, що, в свою чергу, враховують фізіологію людського ока. Леонардо да Вінчі, наприклад, вводив

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНЬСЬКОГО КІНО...

момент невизначеності, що й створювало цю ілюзію внутрішнього руху. Охопити такі картини епохи Відродження з першого погляду неможливо – сюжет видозмінюється в нашому сприйнятті» [2].

С. Лозниця спростовує настояну згуслу патетику зображення переломних моментів історії. На своєму майстер-класі під час ОМКФ він розповів, як кінообрази змінюють побутування історичних подій в історичній пам'яті. Так, переверот 25 жовтня 1917 року в Петрограді відбувся завдяки тактиці десятків невеликих терористичних груп, які рухалися з різних місць і мали автономне завдання, як-то штурм телеграфу, пошти. Відтак жодна регулярна армія / поліція просто не могла відстежити атомізовані напади. Тоді як наша пам'ять послужливо змалювала штурм останньої барикади перед Зимовим парадом, так як це виглядало у фільмі «Жовтень» С. Ейзенштейна. Він зафільмував сцену штурму, якої ніколи не було в дійсності, але вона була потрібна автору як драматичне візуальне зображення вершинної точки зіткнення двох начал – старого й нового світу.

Звукова палітра стрічки С. Лозниці – аудіальна фреска, реальна партитура звуків, шумів, пісень. У стрічці близько 100 звукових доріжок, які віртуозно змікшовані в один оркестр реальності, органічно створюють цей образний ряд.

С. Лозниця зафільмував вигляд українського громадянського суспільства в різних кінематографічних вимірах – водночас на дальньому й середньому планах, у броунівському русі перетікань. Ми не бачимо ані лідерів, ані пориву до гуртування навколо лідерів. Єдиний момент, коли спільнота Майдану має сцементований вигляд, – виконання гімну в перший кадрах.

Відомий продюсер документального кіно С. Зінов'єва в інтерв'ю «Телекритиці» зауважила, що документальне кіно – це школа мислення. Хотілося б додати – і діагностування стану суспільства.

Минуло багато років, коли вітчизняний кінематограф був виключений з культурного обрію українця, а телеекран послужли-

во звів усі життєві сюжети до мелодрами й бойовика. Ще два з половиною роки тому я з колегами намагалася віднайти образи сучасного українця й сучасного українського міста в панорамі візуальних образів масової культури і знайшла їх в італійській картині, герой якої приїжджає в Київ. Тепер через кінорепрезентацію сучасної України українське суспільство має змогу продемонструвати світу, яким воно бачить себе. Зазначу, цей світ дуже дискомфортний.

О. Санін, режисер історичної видовищної стрічки «Поводир» про мандри Україною на початку 1930-х років сліпого кобзаря і хлопчика-американця, на прес-конференції вигукнув: «Мій фільм – це лише половина БТР». Це рефлексія митця на загрозу того, що українське кіно, яке завдяки державному фінансуванню останніх трьох років дало змогу цілій кіногенерації проявити себе й отримало надію на побудову повноцінної аудіовізуальної індустрії, буде позбавлене цього шансу, «коли заговорять гармати».

У виступі на церемонії закриття голова журі кінорежисер Пітер Веббер наголосив на важливості кінофестивалю, позаяк у такі важкі часи, як зараз в Україні, кіно є «серцем і душею» культурного життя нації. ОМКФ дав можливість цьому народу показати світові, яким він себе бачить, як формується нове, сильне почуття української ідентичності.

Примітка

¹ Загалом у 2013 році знято 54 вітчизняні картини (короткий та повний метр, ігрові, документальні й анімаційні).

Джерела та література

1. *Грабовський І.* «Зелена кофта»: кіно не встигає за народним гнівом [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://screenplay.com.ua/critics/?id=618>.

2. Перша документальна програма ОМКФ: битва «Майдану» з телебаченням [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/kontekst/2014-07-29/96337>.

SUMMARY

The program of the Vth Odesa International Film Festival was presented with 21 films of Ukrainian production and co-production with Ukraine (in total 53 films were created in 2013). The national program started with the showing of the film by Dmytro Tomashpolskyi and Larysa Kadochnikova *Larysa Kadochnikova. Self-portrait*, where Larysa Kadochnikova was retelling about herself frankly and mercilessly. She had depicted three self-portraits that led to the disappearance of time and spatial limits. The audience saw the stage of Lesya Ukrainka Theater, the stairs of the Russian State Film Academy and Mar del Plata on the Atlantic coast, where the *Shadows of Forgotten Ancestors* were triumphally shown. And also the three roles she dreamt about. A film is an experiment as its hero is the author at the same time.

The film director and cameraman Valentyn Vasyanovych has shot two full-footed films last year: the playing *Credenza (Kredens, 2012)* and documentary *Crepuscule* chosen to the program of Odesa IFF, where the genre of social realism dominated. This film also was honoured at Docudays UA–2014 festival “for its outstanding visual and emotional depiction of human firmness, sensuality and independence”.

The picture became a result of one year observation of the director after the members of his family. The heroes of the film were 82-years old Mariya and her 62-years old son Sashko, a former village teacher who lost his sight because of the diabetes. They live in a remote village of Polissya in the way of their ancestors 200 years ago stoking the stove with firewood, milking the cow, gathering apples. By the time of the film premiere Sashko had already died.

The old woman for a long time and ordinarily tries to split the billet of wood, the blind son helps her cutting lightly with an axe. The labour seems endless: Mariya takes care of the cow, shifting something, replacing somewhere slowly and monotonously. Sashko sorts old metal scraps: he is able to make a car out of a tractor, and he is constructing a bike or a motor cultivator, transformer. It seems the things that have no end, no result, even no sense are done in such way. In fact there is a sense as the cow which Mariya takes care of is going to bear and Sashko repairs the motor cultivator to sell and collect money for the operation.

We are plunging into everyday life of old age people. The faded, shabby clothing of the characters merges with the autumn mist and winter snow. They are flesh and blood of twilight with night, nonentity, blackness. As Valentyn Vasyanovych has said, these are people whose lives are nearly up, but they do not lose any dignity facing the death. This dignity is in their perception of country men's help, trying to pay for everything they can't do themselves. Mariya and Sashko are already excluded from the society: they have fallen beyond any social limits and live their own lives. The world has let them go.

The film *The Green Jacket (2013)* by Volodymyr Tykhyi was shot before the Revolution of dignity in Ukraine. Film critic Ihor Hrabovych amalgamated the films by Vasyanovych *Credenza* and Myroslav Slaboshpytsky *The Tribe* and *The Green Jacket* in the trilogy of anger. All these films, like *Crepuscule*, were created with the support of Ukrainian National Film Agency.

The seven-year old Mykhas, younger brother of Kyiv senior pupil Olya, disappeared after the walk. The criminal action was commenced and a young inspector seemed to follow the inquiry. But Olya had a chance meeting with a man who was at the place where she had seen her brother for the last time. The social institutes use their own logic, schemes, directed to the people self-supporting as the militia executives are ready to stop any affair for the bribe, the teachers put excellent marks for the absent knowledge. Girl tails the man she regards as the culprit in her brother's disappearance, pestering his family, turning her tragic loss into revenge even though she has no evidence that the man is guilty. Her final act is desperate violence, with grim consequences for herself. Olya started her own investigation haunting the man and his family. In the end she had thrown the patrol on the man and collided with the car running away from the alive torch.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНО...

Film director Volodymyr Tykhyi at the meeting with the audience said that if he finished the film now, the story would have another development, as the dramaturgy of *The Green Jacket* shown for six months could be finished in one day as now people tries to solve problems at once including violence.

Cinema of Revolution of dignity provides an incredible opportunity to Ukrainian filmmakers to resound with contemporary social context. The film by Sergei Loznitsa *Maidan*, which consists of a series of secondary plans, each longer than 3 minutes, provoked a lot of debates.

The author purposely does not use film figurative tools such as close-up, installation, telling the events of Maidan. Loznitsa initially decided to tell the story only with the help of the events, taking place inside the frame. People interact and do not interact in the frame. Each alone, they move, talk, collect something. The only time when this landscape of human faces stands still in one emotion, but not burst this is the singing of the National anthem. Thus, the image of the people, collective body of Maidan is distinguished.

My main criterion as a member of the jury of the International Association of Film Critics in the evaluation of the program of the Vth Odessa International Film Festival (OIFF) was to know the way in which Ukrainian films were the adequate demonstrator of the experience our society is currently enduring. However, in my opinion, the mission of Ukrainian cinema today is to address the issues of a teared society. And Odesa Festival has played an important role in the formation of new, strong sense of Ukrainian identity.

Keywords: film representation, documentary, contemporary Ukrainian cinema.

УДК 785.6:780.614.331+78.03(477)

КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ДО ПРОБЛЕМИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Ольга Кушнірук

У статті висвітлено художнє втілення концепції Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (2005) з погляду інноваційного підходу до жанру інструментального концерту в сучасній українській музиці. Програмні засади та залучення прийому полістилістики зі спиранням на монотематичний принцип розвитку визначають специфічність даного твору в контексті еволюції жанру.

Ключові слова: українська музика, інструментальний концерт, скрипковий концерт, О. Яковчук, полістилістика.

В статье освещено художественное воплощение концепции Концерта № 2 для скрипки с оркестром А. Яковчука (2005) с точки зрения инновационного подхода к жанру инструментального концерта в современной украинской музыке. Программность и использование приема полистилистики с опорой на монотематический принцип развития определяют специфические черты данного произведения в контексте эволюции жанра.

Ключевые слова: украинская музыка, инструментальный концерт, скрипичный концерт, А. Яковчук, полистилистика.

Art embodiment of the concept of Violin Concerto № 2 (2005) by Ukrainian composer A. Jacobchuk from the point of an innovative approach to the genre of instrumental concerto in modern Ukrainian music is explained in the article. The program bases and the attraction of the polystylistics with basing on monothematic principle of the development determine the specificity of this work in the context of genre evolution.

Keywords: Ukrainian music, instrumental concerto, violin concerto, A. Jacobchuk, polystylistics.

На сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва помітним є активний інтерес композиторів до жанру інструментального концерту. Таку ситуацію зумовлює низка причин. Першочерговою вважаємо потребу розширення виконавського репертуару, оскільки досить потужними темпами розвивається виконавство внаслідок реально широких подальших перспектив індивідуальної кар'єри музикантів (виступи на міжнародних і національних конкурсах, фестивалях, можливості зарубіжних гастролей, контрактів). Н. Вакула, розглядаючи це на прикладі концертної ситуації в Галичині на зламі тисячоліть, пояснює такий стан речей «вивільненням суб'єктивного особистісного висловлювання, появою нової генерації публіки, відкритої назустріч новаціям, асиміляцією в мистецькому просторі культурних потоків Схід–Захід та деполітизацією, деідеологізацією академічного мистецтва» [2, с. 7]. Крім того, діяльність яскравих професіоналів (О. Криса, Б. Півненко, М. Которович, Г. Нужа та ін.), які можуть прочитати сучасний твір на належному рівні, також

відіграє роль у композиторській увазі до жанру. Наприклад, з недавніх реалізацій назовемо CD «Українські скрипкові концерти» (записані О. Крисою твори А. Штогаренка, В. Губаренка, М. Скорика) та CD із серії аудіопроекту «Антологія української сучасної музики» (записані Б. Півненко три скрипкові концерти М. Скорика).

Друга причина лежить виключно в площині композиторської творчості: певним чином жанр інструментального концерту (у пропонованій статті об'єктом виступає скрипковий концерт) наближається до жанру симфонії. Він здатний, окрім своєї преваляючої специфіки художнього змагання соліста з оркестром, відтворити важливі концепційні ідеї автора новітньої доби. На думку В. Заранського, «концерт асимілює жанровий потенціал симфонії, перетворившись в одну з найбільш розгорнутих та масштабних форм втілення концепції Людини» [3, с. 3]. Згадана вище Н. Вакула – дослідниця інструментального концерту – відзначає зміни самої естетики концертвання, тенденції жанрової дестабілізації: «Втрата типологічної нормативності циклу,

ОЛЬГА КУШНІРУК. КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень “соліст–оркестр” перетворили концерт на художній символ з необмеженою семантичною трансформацією усіх параметрів» [2, с. 7]. Отже, вичерпавши можливості усталеного жанрового інваріанту, інструментальний концерт сучасності представляє собою цікаву для пізнання ділянку творчості, що, зокрема, багатогранно виявляється в малодослідженому доробку представника київської композиторської школи Олександра Яковчука (1952 р. н.).

Завданням статті є висвітлення художнього втілення концепції Концерту № 2 для скрипки з оркестром українського композитора О. Яковчука з погляду інноваційного підходу до жанру інструментального концерту в сучасній українській музиці.

Звертаючись до інструментального концерту, митець розглядає його, подібно до симфонії, як ще одну можливість звернення до слухача з глибокими темами суспільного значення: плекання історичної пам'яті, самоусвідомлення національної ідентичності, ідеї гуманізму й толерантності, відродження загальнолюдських духовних ідеалів, діалогу особистості і мас, митця і часу тощо. Невипадково М. Черкашина-Губаренко, підкреслюючи художні властивості цих композицій, зауважує: «Серед найбільш показових творів останніх років я би поставила на перше місце його “Велику Концертну Тріаду”. У кожному з трьох концертів Тріади – скрипковому, віолончельному, альтовому – він пропонує неповторне композиційне рішення, свій характер співвідношення сольної й оркестрової партій, по-новаторськи відчуваючи природу сучасного інструментального концерту» [6, с. 16]. На сьогодні сім інструментальних концертів О. Яковчука відображають суттєве зацікавлення цим жанром нарівні з симфонією, що в часовому відтинку його творчої біографії охопило понад два десятиліття, починаючи від 1986 року. Саме тоді з'явився Концерт № 1 для альту і великого симфонічного оркестру (тоді ж, у травні, він уперше прозвучав на виїзному Пленумі правління Спілки композиторів України (далі – СКУ), присвяченому симфонічній і камерній музиці,

у Дніпропетровській філармонії у виконанні Ігоря Горського під орудою І. Блажкова, згодом, 18 листопада – у столиці за участю С. Кулакова і Державного академічного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом Ю. Никоненка).

Через дев'ятнадцять років, у 2005-му, композитор написав Концерт № 2 для скрипки і великого симфонічного оркестру. Прем'єра відбулася на авторському вечорі маестро 20 жовтня 2008 року в Національному будинку органної та камерної музики за участю відомої виконавиці, заслуженої артистки України Богдани Півненко й Державного естрадно-симфонічного оркестру України під батудою Миколи Лисенка. Удруге скрипалька виконала його в лютому 2010 року з оркестром Національної радіокомпанії (диригував В. Шейко) у Великому залі Національної музичної академії України в авторському концерті Яковчука.

Твір має свою передісторію. У 1978 році, вступаючи до СКУ, Яковчук показував серед інших творів «Камерний концерт» для скрипки, арфи, струнних і ударних, який згодом, у 1981 році, було виконано на III Пленумі правління СКУ, присвяченому творчості молодих композиторів. Твір отримав позитивні відгуки тодішнього заступника голови правління СКУ М. Скорика [1, с. 6], музикознавців М. Копиці, яка звернула увагу на використання Яковчуком нового для української музики прийому полістилістики крізь призму постаті А. Шнітке [5, с. 8–9], Т. Тарасової, яка відзначала прагнення автора вийти за межі камерності завдяки масштабності задуму, функціональному розширенню оркестрових партій [7, с. 9]. Одночасно Концерт було піддано й критиці. Зокрема, поряд з урахуванням позитивних рис, закид про вторинність його музики з'явився в рядках Г. Конькової: «У творі О. Яковчука непогано вибудована форма (з вивірною мірою експозиційності й розробковості), логічний і цілеспрямований розвиток матеріалу. Помітна хороша виучка, композитор явно тяжіє до так званих сучасних засобів виражальності. І тим не менше, слухати цю музику не надто цікаво, тому що в ній багато що вже є відомим, авторський почерк недостатньо індивідуальний» [4, с. 19]. Ува-

СУЧАСНІСТЬ

жаючи, що твір вийшов невдалим, О. Яковчук його знищив, зберігши про запас два тематичних елементи. Обидва вони знайшли своє друге життя в Концерті № 2 для скрипки і великого симфонічного оркестру.

Драматична основа образності твору пов'язана з філософським осмисленням геноциду євреїв у історії людства і, зокрема, масових їх розстрілів фашистами в Бабиному Яру після початку Великої Вітчизняної війни. В українській музиці до цієї теми раніше звернувся представник харківської композиторської школи Д. Клебанов у симфонії «Бабин Яр» (1945), що за модерний спосіб висловлювання зазнала критики, її ж автор – звинувачень у космополітизмі. На сучасному етапі темі Голокосту присвячено Каддиш-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича та однойменний Фортепіанний концерт Н. Боєвої.

Задуманий ще до еміграції О. Яковчука Скрипковий концерт складається з п'яти частин: Вступ, Каяття, Відродження, Лamentация, Поминання. Програмні засади зі спіранням на монотематичний принцип розвитку визначають специфічність твору. Особливістю прояву його циклічності є неспіврозмірність значно менших обрамлюючих частин щодо масштабних середніх, де

вперше з'являється соліст і завдяки його діалогу з оркестром формується подієва атмосфера розгортання. Вступ одразу ставить слухача перед фактом нелюдської жорстокості фашистських загарбників – масового вбивства невинних людей. Короткі, наче спалахи автоматних черг, оркестрові вертикалі співзвуч і дріб військового барабана змушують уявити моторошну картину, відчувати жах, безглуздя того, що сталося. У цьому абсолютно переконує й перша тема Вступу, загрозливо-переможно зринаючи у валторн на гребені агресивної навали звукового потоку. На зміну їй у гобоя *solo* вперше ми чуємо основну тему твору¹, зосереджено-замислену, сповнену гостроти інтонацій двічі гармонічного мінору, притаманних, зокрема, єврейській народній музиці. Таким чином композиторові завдяки ладовому чинникові вдається створити національно виразний для обраного задуму колорит. Протягом усього твору тема набуває інтенсивного розвитку, змінюючи свої образно-емоційні характеристики.

Нею ж як пристрасно-журливий монолог соліста розпочинається витримана в медитативному характері друга частина концерту – Каяття. Композиційно сформована в тричастинну структуру, вона, умовно ка-



Художник Іван Марчук, композитор Олександр Яковчук, скрипалька Богдана Півненко.
Після прем'єри Концерту № 2 для скрипки з оркестром

ОЛЬГА КУШНІРУК. КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

жучи, несе в собі навантаження психологічного центру твору. Яка причина винищення одним народом іншого? У чому вина убійних? – питання, над якими замислюється автор і музикою спонукає також слухачів осягнути їх. Вдало знайдений композитором прийом – остинатна фігура половинними тривалостями у віолончелей і контрабасів, – нагадуючи барочний «мотив хреста», стає основою похмуро-самозаглибленого звучання оркестру, на яке накладається в емоційному унісоні партія соліста. Вона заснована на інтонаціях цієї ж остинатної фігури, поданої в ритмічному збільшенні. Середній розділ «Каяття» складається з двох епізодів, перший з яких *Piú mosso* (3 такти до цифри 100) вносить новий образ. Це наче скерцо, проте спотворене гримасою божевілля: «квакаючий» на *staccato* фон вертикалей струнних і дерев'яних супроводжує патетичні репліки соліста. Прикметно, що в подальшому розвитку частини композитор використовує прийом полістилістики як алюзію барокової музики у вигляді поодиноких мотивів з чотирьох шістнадцяток, типових для скрипкової техніки того часу. Раз по раз виринаючи у дерев'яних, вони готують появу у труби соло *con sordino*. Конкретніше відсилання до епохи бароко – початковий мотив Бранденбурзького концерту *G-dur* Й. С. Баха (хоча це стане зрозуміліше в наступній частині). Другий епізод покликаний відтворити надзвичайну інтимність вислову партії соліста завдяки її імпровізаційному характеру, вживанню мелізматики й гнучкості ритмічного рисунку. Реприза, окрім повторення головної теми в соліста, цікава ще й проникненням у його партію з оркестру алюзії барокових мотивів як передчуття майбутнього активного музикування в третій частині – Відродження.

У драматургії концерту вона відтворює піднесення духовних сил понівеченого катуваннями народу, його бажання жити наперекір примхам долі. Маючи ознаки сонатної форми, третя частина розпочинається основною темою в соліста та вже відомим «мотивом хреста», щоправда, він завдяки чверткам уже містить імпульс для розгортання дієвості звукового потоку. На зміну основній зринає чудова, широкого дихання

лірична тема (1 такт до цифри 20), одна з кращих у мелодичному арсеналі композитора. Викладена тембровим мікстом перших скрипок і флейти, підхоплена солістом на тендітно пульсуючій акордовій підтримці струнної групи, вона своєю «чужорідністю» вносить світлий острівцець лірики, короткочасну мить гармонії життя. Загалом, перебіг розділів третьої частини відбувається з кінематографічною швидкістю, вносячи нове розуміння О. Яковчуком музичного часу й форми.

Наступний етап – динамізована реприза внаслідок фугато головної партії (струнна група), яке проникливо-масивно розпочинає віолончель *solo*, підхоплюють почергово решта інструментів, підводячи до пасажів соліста. Після них відбувається вторгнення художнього образу музики «Бранденбурзького концерту» Баха, цього разу конкретизованого – на відміну від його лише передчуття, алюзії у другій частині концерту. Уводячи *quasi*-цитату в кривому дзеркалі дисонуючого звучання, митець наче промовляє: як народ, що породив такого генія, міг вчинити злочин проти людства, проти інших народів? Завершення третьої частини концерту драматизовано побічною партією ставить наголос на життєвій одвічній істині – перемозі життя над смертю.

Сутність ідеї концертності, «діалогічності і тембрової персоніфікації суперництва та згоди, тематичного протистояння та взаємодоповнюючого розвитку, тези та антитези» [2, с. 6] зосереджено в контрастуючих між собою медитативного характеру другій і дієвій третій частинах, тоді як каденція соліста набуває значення духовного центру твору. Автор виводить її в окрему частину – Ламентацію – найбільш традиційну в циклі за жанром і викладом віртуозного матеріалу.

Нетривала фінальна частина концерту – Поминання – є підсумком твору. Вона майже зливається з попередньою як велика кода-епілог, що демонструє вже усталену рису авторського стилю Яковчука, а саме – схильність композитора до розвинутих закінчень (Друга і Третя симфонії). У ній застосовано прийом контрольованої алеаторики у струнних: на такому «ірреальному» тлі соліст востаннє проводить основну тему, що є

СУЧАСНІСТЬ

відлунням мотивів побічної партії з третьої частини та бахівської *quasi*-цитати.

Отже, якісним результатом Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука стало нове прочитання жанрового інваріанту концерту. Відштовхнувшись від поглиблення змістового чинника (християнська заповідь «не убий!»), продуманості концепції і драматургії, композитор створив цікаве, хвилююче музичне полотно в п'яти різномасштабних частинах, що приваблює силою висловлених емоцій, широтою філософського узагальнення духовної катастрофи людства. Заснований на монотематичному принципі Концерт також демонструє якості симфонічного мислення автора, що здебільшого виявлені в тематичних перегуках між частинами, вибудовуванні кульмінаційних зон і ролі в цьому поліфонічних прийомів. Використовуючи метод полістилістики як інтертекстуальне посилення, О. Яковчук звертається до віддаленої епохи бароко, представлені алюзією й *quasi*-цитатою з Бранденбурзького концерту Баха. У творі простежується й типова риса авторського стилю О. Яковчука – здатність до глибокого філософського осмислення обраної концепції, що виражається в розгорнутих кодах-епілогах.

На прикладі Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука яскраво помітно

інтенсивність еволюційних процесів у жанрі інструментального концерту та його побутуванні на сучасному етапі розвитку української музики, «невичерпність його концептуального та виражального потенціалу, соціально-естетичну вартісність цього виду мистецької діяльності» [3, с. 4].

Примітка

¹ Тему було взято з раннього «Камерного концерту» для скрипки, арфи, струнних і ударних (1978), який автор знищив, вважаючи невдалим.

Джерела та література

- [Б. п.]. Пленум молодих [Виступ М. Скорика] // Музика. – 1981. – № 4. – С. 5–6.
- Вакула Н. О. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.) : автореф. ... канд. мистецтвознав. / Н. О. Вакула. – Л., 2007. – 19 с.
- Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвознав. / В. І. Заранський. – К., 2001. – 20 с.
- Конькова Г. Размышления о молодых / Г. Конькова // Советская музыка. – 1981. – № 12. – С. 16–21.
- Копиця М. Здобутки і сподівання / М. Копиця // Музика. – 1981. – № 4. – С. 7–9.
- Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук. Composer Alexander Jacobchuk: буклет / О. Кушнірук. – К. : Спринт-Сервіс, 2013. – 32 с.
- Тарасова Т. Утверждаючи індивідуальність / Т. Тарасова // Музика. – 1984. – № 5. – С. 9.

SUMMARY

Art embodiment of the concept of Violin Concerto № 2 (2005) by Ukrainian composer A. Jacobchuk from the point of an innovative approach to the genre of instrumental concerto in modern Ukrainian music is explained in the article. The composer has created an interesting, exciting musical work in five parts that attracts with a power of expressed emotions, width of philosophical generalization of spiritual disaster of the humanity. The concerto is based on monosubject principle and also demonstrates the quality of the author's symphonic thinking in particular in thematic hailings, logical designing of culminating zones and important role of polyphonic technique. Modern character of this violin concerto is observed in intertextuality. A. Jacobchuk using polystylistics applies to Baroque epoch, quoting Brandenburg Concerto *G-dur* by J. S. Bach. The work shows typical feature of A. Jacobchuk author's style – ability for deep philosophical understanding of the chosen conception expressed in the expanded codes and epilogues.

On the example of the Violin Concerto № 2 by A. Jacobchuk the intensity of evolutionary processes in the genre of instrumental concerto and its development in modern Ukrainian music are brightly noticed.

Keywords: Ukrainian music, instrumental concerto, violin concerto, A. Jacobchuk, polystylistics.

УДК 791.31

ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСКИ Й ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

Георгій Черков

Предметом аналізу пропонованої статті є категорії мистецтва «маска» і «образ», трансформація цих категорій як феномену екранної культури на прикладі сучасного ігрового кіно.

Ключові слова: маска, художній образ, екранні мистецтва, кінематограф.

Предметом анализа данной статьи являются категории искусства «маска» и «образ», трансформация этих категорий как феномена экранной культуры на примере современного игрового кино.

Ключевые слова: маска, художественный образ, экранные искусства, кинематограф.

The *mask* and *the image* are the subject of analysis in this article as the categories of art, the transformation of these categories as a phenomenon of screen culture on the examples of contemporary feature films.

Keywords: mask, artistic image, screen arts, cinema.

У початковий період виникнення – а саме в «німий» період – кіно вважалось мистецтвом, позбавленим національно-географічних кордонів завдяки універсальності мови екранного зображення й відсутності мовного бар'єру. Відтоді як кіно стало «розмовляти», специфіка звукового кіно драматично (зміна специфіки акторської роботи, естетична проблема поєднання звуку та зображення) вплинула на кар'єру багатьох кіномитців. Однак унікальна технічна можливість створення зримого живого видовищного світу, зорова подібність, стрімка технічна революція виражальних засобів (включаючи звук) показали, що кіномистецтво лишається наймасовішим з мистецтв. Один з феноменів мови кінематографа – специфіка зображення героя, персонаж, екранне обличчя, «зірка», маска...

За класичною естетикою «образ» – художній образ – є загальною категорією художньої творчості. Відтак вивченню образу присвячено значну кількість праць дослідників різних видів мистецтва. Кінематографічний образ у різні часи вивчали як теоретики (С. Ейзенштейн, З. Кракауер, Б. Балаш), так і практики кіномистецтва (О. Довженко, Дзиг'я Вертов та ін.). Розгорнуте оригінальне дослідження генези й типології образу в кінематографі, зі специфічними категоріями «образ-рух» і «образ-час», здійснив Жіль Дельоз у своїй книзі «Кіно» [3]. У пропонованій статті ми спробуємо дослідити деякі аспекти візуального

образу в системі зображально-виражальних засобів екранних мистецтв.

За технологією *Motion Capture* актор перебуває у вільному приміщенні, на його тілі розташовані спеціальні точки-маркери. Знімання за таких умов робить можливим подальше вільне доповнення простору тими або іншими об'єктами, які створюють власне простір кадру й середовище дії, що остаточно формує сенс і зміст дії актора. Окрім того, сам актор може бути перетворений комп'ютерними засобами в будь-яку істоту. Однак і простіші технології накладання зображення (наприклад, технологія *ChromaKey*, що за кольором робочого тла також називається «Green screen» – «зелений екран») можуть на етапі обробки зафільмованої сцени наділяти її остаточним змістом та сенсом. Наголосимо саме на слові «сенс». У фільмі «Хвіст махає собакою» («Wag the Dog») Барі Левінгсона є сцена, яка унаочнює (з певним сатиричним підтекстом щодо сюжету, проте зараз про це не йдеться) цей момент: у згаданій сцені молода актриса за вказівкою режисера біжить через абсолютно порожній павільйон, – гола підлога й однотонний «задник», – притискаючи до грудей великий пакет із собачим кормом (перший-ліпший предмет, що опинився під рукою режисера). Більше від актриси нічого не вимагалось, і її акторська робота на цьому завершилася. Робота авторів продовжилася за режисерським пультом, де,

СУЧАСНІСТЬ

урешті-решт, сцена набула *сенсу*: дівчина біжить геть через палаюче село, по містку над невеличкою річечкою, рятуючись від якихось озвірілих вояків-загарбників (не показані), зворушливо притискаючи до грудей кошеня. І палаюче село, і місток з річкою, і біле кошеня, і звуки всього, що відбувається (крики, стрілянина, гуркіт від пожежі й руйнацій), було додано до знятої сцени в режимі пост-продакшн.

Таким чином актор стає частиною технологічного процесу, який він не обов'язково має усвідомлювати загалом (умови процесу цього не потребують), кінцевий продукт – екранний світ і образ на екрані – створюється фактично поза межами персональної акторської роботи.

Етимологія слова «маска» викликає суперечки: деякі дослідники (П. Черних) пов'язують його з арабським *maskharah* (що означає «глузування», «жарт», «насміхатися», «робити смішним», «висміювати» [9]), деякі (М. Фасмер) вважають, що воно походить від італійського *maschera*, від якого утворилися німецьке *maske* і французьке *masque*. З «маскою» також етимологічно пов'язують російське слово «скоморох» (хоча, наприклад, М. Фасмер заперечує таку етимологію [8]).

З огляду на предмет дослідження необхідно проаналізувати зміст поняття «реальність». Етимологічно слово «реальність» походить від новолатинського *realis* – «речовий», «дійсний», від *rēs* – «річ», «предмет» (корінь *rē-*). Від цього слова в західноєвропейських мовах утворилися французьке *réel*, німецьке *real*, англійське *real*, які означають «реальний», «дійсний» [9]. Спільний корінь із «реальністю» має і «республіка» – *res publica* – «спільна справа». У російській мові спочатку з'явилося слово «реальный» (*Веселитский*. Московский вестник. – 1828. – № 11. – С. 29) [9]. Слово «реализм» вжито, наприклад, у праці Герцена «Дилетантизм в науке» («Статья вторая. Дилетанты-романтики», 1942 р.): «Мечтательный романтизм стал ненавидеть новое направление за его реализм» [9]. Зазначимо, що в наведеному прикладі поняття «реалізм» протиставлено поняттю «романтизм» як протилежному,

тобто вони перебувають у бінарній опозиції. У словниках слова цієї групи (рос. «реальный», «реальность», «реализация», «реализовать», «реализм», «реалист») згадуються з 1861 року [9].

Отже, початково «реальний» – такий, що існує матеріально. Звідси – «реалізувати», «реалізація»: здійснення чогось на практиці, матеріалізація, опредметнювання. Це відповідає певному філософському денотату поняття «реальність»: те, що існує в навколишньому світі, і те, що людина може сприймати фізично органами чуттів, існування чого не залежить від людської свідомості. Утім, із розвитком уявлень про світ, науково-технічним прогресом, виникненням нових філософських течій ускладнювалося трактування поняття реальності. Поступово воно набуло розширеного тлумачення: під цим поняттям почали розуміти все існуюче, «сущє» – і матеріальний світ, і світ ідей. Це відповідає поділу поняття на два терміни: об'єктивна реальність та суб'єктивна реальність.

Завданням автора не є історичне чи філософське тлумачення поняття «реальність» і занурення в проблеми гносеології. Мета полягає, власне, у логічному поясненні терміна й поняття. У словнику О. Чудінова «реальность» – «вещественность, положительность, действительность» [10], що відповідає певній «матеріальній» традиції. На рубежі XIX–XX ст. наука виявила низку явищ, які не вписуються в колишні уявлення про матерію: наприклад, безмасові частки (тобто такі, маса спокою яких дорівнює нулю, – фотони), які існують лише під час пересування зі швидкістю світла. Це розширює уявлення про матерію, світ, а отже, – про «реальність». Технічні засоби дають можливість людині реєструвати й тим самим опосередковано пізнавати те, що без посередництва техніки не існувало б для сприйняття людини – тобто не існувало б у «реальності», яка пізнається тільки «неозброєними» органами чуттів. Точні науки передбачають інструментальне спостереження й доказ того, що людина не може сприймати безпосередньо (від молекул до квантових часток), а лише за допомогою інструментів.

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСКИ Й ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

У сучасному світі поняття «реальність» набуває розгалуження, що позначається у відповідних термінах: фізична, віртуальна, доповнена, потенційна, актуальна, медіа-реальність... У завдання автора не входить ґрунтовний аналіз розвитку поняття «реальність» у філософії. У творах екранних мистецтв можуть утілюватися будь-які філософські ідеї, і відтак ставлення до реальності в естетико-художній, образній системі конкретного твору буде відповідати цим конкретним уявленням. Важливо, що художні тексти водночас є тим, що називають «бінарною опозицією» до реальності, і фактом реальності. Доречно навести судження В. Руднева: «Дійсність ширша за будь-яку систему, яка її описує» [7, с. 9].

Власне сприйняття художнього образу (і твору загалом) є «діалогом» – специфічною формою комунікації, що виникає між двома реальностями: з одного боку – суб'єктивна реальність (світ уяви автора), яка матеріалізована у формі мистецького твору (і таким чином вона входить до кола фактів об'єктивної реальності), а з другого, – реальність життєва, середовище існування реципієнта, що сприймає твір. У цьому контексті важливою є думка В. Руднева про відносність феноменів реальності і тексту: «Текст і реальність <...> суто функціональні феномени, що відрізняються не так онтологічно, з погляду буття, як прагматично, тобто залежно від точки зору суб'єкта, який їх сприймає» [7, с. 9].

Отже, предметом аналізу є передусім умови – критерії – діалогу між автором і довіллям, твором і реципієнтом, митцем і аудиторією, які уособлюють різні «реальності» й утворюють специфічний діалогічний дискурс.

У статті «Наратив: проблеми й перспективи однієї альтернативної парадигми» психолог і лінгвіст Йенс Брокмейєр та філософ і лінгвіст Ром Харре проаналізували сучасні підходи до поняття «наратив» і його трактування. При цьому відзначили, що саме останнім часом (зовсім невеликий період – близько десятиріччя) поняття «наратив» перебуває в центрі уваги філософсько-культурологічних студій, і його

зміст відбиває певні процеси широкого контексту сучасного життя: «Фактично те, що вже одержало в психології й інших гуманітарних науках назву *дискурсивного й наративного* повороту, мало розглядатися як частина більш значних тектонічних зсувів у культурологічній архітектурі знання, що супроводжують кризу модерністської епістеми» [2].

Автори, зокрема, запропонували такий погляд на наратив, коли останній є моделлю, «передіснуючим шаблоном» викладу історії в тій чи іншій культурі. Покликаючись на закордонних дослідників соціальної та дитячої психології (Дж. Данн, С. Енгель), Брокмейєр і Харре створили таку схему вироблення певної моделі оповідання й сюжетоскладання: «Ми не отримуємо спеціальних інструкцій стосовно того, як розповісти історії, так само й не складаємо таких інструкцій у міру нашого просування вперед. Ми просто звикаємо до широкого репертуару сюжетних ліній. Як було вже сказано, ми востаємо в культурний канон наративних моделей. Цей процес наративної і дискурсивної «освіти» починається тоді, коли діти починають говорити й слухати історії. Із самого початку вони вчаться тому, як виразити те, що їм потрібно донести до слухача, і доходять висновків» [2].

Відповідно це дає підстави вважати форми наративу «нестійкими констеляціями форм життя, які якнайкраще вдається зрозуміти в рамках концепції структури як поточних зразків діяльності й упорядкування. Форми наративу не існують як зразки, що їх потрібно наповнити конкретним змістом; вони змушені приймати форми під впливом вимог ситуації, у яких вони опиняються. <...> Згідно із цим поглядом, істотна характеристика наративу полягає в тому, що він є значною мірою чутливим до мінливої та рухливої природи людської реальності, оскільки є частиною цієї реальності» [2].

По суті, ми стикаємося з тим, що навколишня дійсність (а сьогодні чинники, які змінюють її, переважно мають техногенну природу) не тільки постає новим матеріалом творів, але й змінює принципи опові-

СУЧАСНІСТЬ

дання, шаблони викладу. В екранній культурі це можна простежити не лише в характерних стилістичних прийомах монтажу зображень (у чому часто схожими виявляються й ігрове кіно, і випуски новин, і ТБ-шоу), а й у появах різних форм «фейка»: від мок'юментарі, що було проаналізовано вище, до роликів в *you-tube* в новому жанрі «фейк-трейлерів», «фейк-кінцівок», у яких обіграються альтернативні кінцівки відомих фільмів або створюються компіляції неіснуючих картин. Екранна культура нині схожа на калейдоскоп роз'єднаних фрагментів, у якому кожне нове зіставлення народжує інший зміст. Традиційна форма наративу з лінійною оповідальністю та послідовним викладом певної ідеї поступається місцем новій моделі, у якій поєднано широкі інструментальні можливості з вільною інтерпретацією факту й вимислу.

Термін «доповнена реальність» – відносно сучасне поняття, що належить до де-що іншої царини, а саме до інформаційної репрезентації певного середовища (фото, Інтернет тощо). Проте термін «доповнена реальність» дотичний до теми дослідження, оскільки безпосередньо належить до сфери екранної культури. Тут слід одразу відзначити, що існують принаймні декілька словосполучень зі словом «реальність» – «віртуальна реальність», «доповнена реальність», із англійськими відповідниками «virtual reality» (VR), «augmented reality» (AR), які відображають типи представлення інформації і трансформацій. Ідея «доповненої реальності» полягає в тому, що певний первинний інформаційний образ доповнюється тими чи іншими додатковими даними. Найпростіший приклад «доповненої реальності» – фотографія місцевості з нанесеними на фото пояснювальними підписами. Технології «доповненої реальності» активно розвиваються. Одна з технологічно довершених сучасних форм – використання матричних кодів, що їх наносять на об'єкти реального світу. При наведенні на такі коди фотокамер мобільних телефонів людина отримує посилання на інтернет-сторінку з докладнішою інформацією про об'єкт. Детальний аналіз форм екранного представлення дійсності не є предметом

цього дослідження, це лише приклад для дотримання логіки викладення основної думки, яка полягає в тому, що принципи створення середовища дії в сучасному ігровому кінематографі мають певні спільні риси з інформаційними, мас-медійними технологіями.

Нині, урешті-решт, технологія розвинулася настільки, що шляхом аналізу кінцевого продукту – екранного образу – неможливо зрозуміти природу зображення, первинний матеріал зображення (на цій особливості наголошують, зокрема, вітчизняні дослідники: «Сьогодні людське око практично втратило право експертної оцінки у визначенні міри достовірності матеріалу» [5]).

У межах статті немає можливості подати розгорнутий аналіз питання. Проте вважаємо доцільним висвітлити ключові моменти на окремих прикладах.

Фільм Леоса Каракса «Корпорація "Святі мотори"» («Holly Motors»), який вийшов на екрани 2012 року, є яскравим прикладом модифікації персонажів засобами сучасного кіно: власне, у фільмі створено галерею персонажів, специфікою яких є те, що роль кожного з них виконує не просто один *актор*, а один *герой*. Перетворення героя – це саме соціальні ролі, у яких він щоразу входить в одне й те саме незмінюване суспільство (на відміну від можливої ситуації зміни не тільки образу героя, але й, наприклад, епохи).

Специфікою стародавнього прикладу образу – маски – є знакова фіксованість. Ключова ознака маски як історично кристалізованої форми образу – певний іконічний знак.

У фільмі «Висоцький. Дякуємо, що живий» (режисер Петро Буслов, Росія, 2012 р.) було використано складний грим актора – виконавця головної ролі – з метою досягнення абсолютної схожості з обличчям В. Висоцького. Фільму дорікали за те, що внаслідок такого гриму (актора гримували впродовж годин) виконавець ролі не міг користуватися мімікою, і його обличчя виглядало неприродно застиглим, було схоже на маску (у гіршому розумінні цього слова). Проте в рекламних кліпах, що пе-

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСКИ Й ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

редували виходу фільму на великі екрани, обличчя вражало подібністю – складалося враження, ніби в цих хронікально-документальних кадрах – сам В. Висоцький.

Відчуття «маски» виникало під час перегляду фільму. У рекламних роликах – кліпових коротких монтажних кадрах – обличчя героя з'являлося лише на мить. У фільмі ж актор працював у довгих монтажних планах, при чому в кадрі поряд з ним були герої із суттєво відмінним гримом, деякі в певному розумінні грали «самих себе» (наприклад, відомий шоу-мен І. Ургант, за сюжетом граючи адміністратора, фактично лишався впізнаваним «публічним» обличчям). Відтак мімічна застиглість, до того ж підсилена контрастом з іншими обличчями, була гранично помітною. Глядацька аудиторія, зацікавленість якої значним чином сформована на маркетинговому зосередженні уваги саме на подібності, образі мало не «живого Висоцького» (саме на це було націлено відеоряд рекламних трейлерів, саме це відбито в специфічних титрах наприкінці фільму, де були такі написи: «Владимир Высоцкий, Оксана Акиньшина, Андрей Смоляков...»), від перших сцен із героєм, розчарувавшись, «спіткнулася» на неживому штучному обличчі.

Фільм «Висоцький. Дякуємо, що живий» показовий і з огляду на сучасну тенденцію залучення «публічних» облич, адже це також форма «маски», до того ж у певному розумінні саме соціальна маска є однією з найдавніших форм маски.

У книзі «Походження театру» О. Авдєєв докладно проаналізував генезу та форми маски й артистичних перевтілень – від виникнення перших форм театралізованого дійства до середньовіччя. Акторське перевтілення автор визначив так: «Людина задля досягнення тієї або іншої мети перетворюється в той чи інший спосіб нібито в іншу істоту, і в цьому перетвореному вигляді діє перед тим або іншим глядачем» [1, с. 9].

Фактично мовиться про феномен «перевтілення» людини, і цей феномен спостерігається в різних сферах людської діяльності, не тільки в театральному мистецтві, тобто є універсальним. При цьому саме

соціальні форми маски й перевтілення – вельми показові.

Один з найвідоміших прикладів – мисливські перевтілення. Також варто враховувати, що в умовах, про які йдеться (стародавні часи, сучасні племена), мисливство не було розвагою або спортивним змаганням, від результатів полювання залежало життя. Тому показовим видається визначення мотивації саме в соціальному сенсі: «перевтілення заради досягнення мети», пристосування до обставин шляхом мімікрії, підлаштування.

Той самий принцип «перевтілення задля досягнення мети» простежується і в зовсім інших соціальних явищах, як-то таємні спільноти. Один з прикладів, що його наведено в дослідженні О. Авдєєва, має доволі виразний прояв. Мовиться про таємну спільноту Аніота і практику здійснення смертних покарань. Людина в костюмі леопарда мала стилізовані інструменти – дві леопардові лапи: одна – розкрита з гострими ножами-пазурами, друга – вирізьблена дерев'яна без випущених пазурів. Коли хтось із племені робив якийсь вчинок, що за законами карався смертю, винуватця присуджували до страти без його відома. Однієї ночі виконавець страти, одягнутий у вищеописаний костюм, потай пробирався до жертви й наносив ножами сталевої лапи смертельну рану в шию, після чого другою, дерев'яною, лапою робив відтиск «леопардового сліду» на землі біля трупа.

Це можна було б зарахувати до різновиду ритуального вбивства. Проте описана практика включена в широкий соціальний контекст, адже подія має важливе продовження: після описаного вбивства, коли тіло жертви знаходять, усі члени племені повинні вважати, що людину вбив леопард, ніякі інші версії не прийнято висувати й обговорювати. Це абсолютно корелюється зі сприйняттям художнього образу: усі глядачі усвідомлюють, що бачать актора-виконавця, і водночас уживаються в дію й «вірять»; так само, скажімо, під час театральної вистави було б ознакою «дурного тону» показувати пальцем на актора й казати, що це не справжній герой.

СУЧАСНІСТЬ

І тут доречно вказати на такий аспект «маски», як соціальний статус і соціальна роль. Політолог А. Петрик пише: «Як будь-яка інформація, маска має почуттєво-надчуттєвий характер – вона відтворює можливі ролі індивіда для інших і для нього самого, сприймається доступним для людей чином. <...> Особливий аспект соціального змісту маски – можливість впливати на ситуацію. <...> Типізація масок так само немінуча, як типізація ситуацій. <...> У людині бачать тільки того, ким вона є для соціуму, і яким би різноманітним не було соціальне життя, маска несе в собі функцію людини як члена суспільства, а не особистості як такої» [6].

Показово, що в епоху середньовіччя маски й костюмні перевтілення (містерії) зазнавали переслідувань, головним чином тому, що християнська церква це вважала проявом язичництва. Так, 1536 року у Франції декретом парламенту було заборонено маски (їх широко використовували в містеріальних процесіях); у 1648 році в Росії указом царя Олексія Михайловича було заборонено маски («гуслі, домри, волинки й інші бісівські гудебні посудини, а також харі [тобто маски. – О. А.] <...> відбирати, ламати й палити» [1, с. 23]) та ігри скоморохів («ведмедів не водити, личин на себе ніяких не накладати» [1, с. 196]).

Важливим видається історичний аспект своєрідної «дуальності» перетворення та швидких метаморфоз. Як зазначав О. Авдєєв, за легендою ескімосів Берінгової протоки, у колишні часи тварини мали здатність відкидати назад морду й перетворюватися на людину, аналогічно ескімоси під час танцю використовували каптур із зображенням звіра, який відкидали в перервах назад [1, с. 70]; у деяких народів (індіанці племен квакіутл та белаква) існували спеціальні подвійні маски, конструкція яких дозволяла миттєво трансформувати один образ в інший [1, с. 80].

Сьогодні та сама соціальна мотивація в поєднанні з радикально новими технічними можливостями призводить до наочних прикладів нерозривності «маски» з її носієм: від пластичної хірургії до створення нав'язливого образу засобами реклами,

тиражуванням його в «жовтій пресі» з постійним акцентом на відповідних ознаках («брутальний», «сексапільний», «скандальний» тощо), коли штучно створений образ стійко асоціюється з реальною особистістю. У мистецтві такий «зсув» у розумінні умовностей у минулі часи набував абсурдних проявів, коли актора-виконавця сприймали як персонажа, роль якого він виконував.

Звичайно, поголос і публічна слава існували в усі часи. Утім, саме в сучасному світі відбуваються суттєві зміни в цьому контексті. Соціальні образи продукуються й тиражуються масово екранними медіа, водночас техніка й засоби, доступні в побуті, дають можливість пересічним людям наслідувати ці образи (від фотошопу й аватарів в Інтернеті до косметики й пластичної хірургії). Так наслідувально зближуються соціальні ролі та маски з екранними образами й типами. Крім того, «публічні» обличчя, образи «зірок» кіно, естради залучаються до спільного екранного існування, утворюючи калейдоскоп, у якому межі між особистістю й маскою, образом та індивідуальністю фактично зникають, так само як і кордони між реальністю та її екранним образом.

Мотив персонального «акторства» героя фільму «Корпорація “Святі мотори”», низка його нарочитих перевтілень у вкрай характерних персонажів дуже близькі до того, що на початку ХХ ст. відомий практик і дослідник театру М. Євреїнов називав «театром для себе», убачаючи в основі «інстинкт театральності». Як про втілення «театру життя» Євреїнов писав про стиль життя Сари Бернар: «Вранці вона *комедіантка*, “вавилонська блудниця”, ексцентрик, що ширяє на повітряній кулі Жиффара, рекламістка, яка, якщо вірити стоголосим чуткам, показується за один шилінг у чоловічому одязі, з пильною хворою цікавістю вивчає в лікарнях смерть сухотних, фехтує в саду, одягнена в білий костюм П'єро, <...> а ввечері <...> вона плаче на сцені *справжніми* сльозами. <...> Воїстину, душа Сари Бернар – геніальний хамелеон у “театрі для себе”, яким вона зайнята безперестану!» [4, с. 184]. Це в певному сенсі

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСКИ Й ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

дуже нагадує низку метаморфоз, до яких удається герой фільму «Корпорація “Святі мотори”».

Попри певну тональність маніфесту («Мені першому пощастило відкрити в людині поряд з інстинктом самозбереження, ставевим та іншими інстинктами інстинкт перетворення, <...> виважено названий мною інстинктом театральності» [4, с. 118]), виклик («Я сурмлю про спасенно-святе для людей – театральність! Сурмлю, апостол її, у розвеселих ризах блазня» [4, с. 34]), декларативність (а в дечому й епатажність), якими характеризуються тексти Євреїнова, його погляди цілком вмотивовані, у подальшому вони отримали розвиток у різних напрямках театральної творчості. Про «інстинкт театральності» Євреїнов писав як про «інстинкт перетворення, тобто інстинкт протиставлення образам, прийнятим ззовні, образів, довільно створюваних людиною в плані преестетичної трансформації видимостей Природи» [4, с. 118].

У цьому контексті показово й те, що фільми Леоса Каракса вирізняються специфічним головним героєм – його роль виконує постійний актор, який за зовнішністю й характером схожий з Караксом настільки, що це дає підстави критиці називати Дені Лавана, виконавця головних ролей, *alter ego* режисера.

У перших кадрах фільму глядач бачить Л. Каракса, який дивним чином прокидається в піжамі ніби в темному залі кінотеатру, під час показу фільму. Потім камера, стежачи за поглядом героя, переносить глядача в простір кінотеатрального екрана, де й розгортаються всі подальші події, уже за участю Д. Лавана. Цілком можливо це трактувати як «акторство» у викладі Євреїнова, який наводить принципово подібні приклади перевтілення в «театрі для себе» – від крайнього навіженства й самодурства (П. Демідов) до очевидних психічних розладів.

Такий мотив театральності в реаліях сучасності замикається з радикально новими засобами трансформацій і візуалізації. Щодо цього у фільмі «Корпорація “Святі мотори”» в певному сенсі подано галерею образів, створених пізніми засобами перевтілення – від пластичного гриму до 3D комп’ютерної графіки в технології *Motion Capture*.

Отже, екран через певні ознаки – масове поширення, широку доступність (кінопрокат, ТБ, Інтернет, мультимедійні пристрої) і зорову подібність зображення із зовнішніми формами реальності – є специфічним засобом візуального пізнання навколишнього світу, засобом комунікації та телеприсутності. Це спричиняється до того, що і в суто художніх екранних творах герой, образ, персонаж в очах реципієнта набувають особливих рис «реального» буття, стають зразками для наслідування, матеріалізованим ідеалом тощо (більшою мірою, ніж, наприклад, у театрі чи літературі). У цьому сенсі екран ігрового кіно є окремим утіленням значно ширшого явища – сучасного екранного представлення буття. Технічні засоби дозволяють створювати цілком штучні, синтетичні образи. Екранна маска входить у медіа-простір та розмножується, стаючи і соціальною публічною маскою, і амплуа «зірки», і героєм окремого фільму, і профілем користувача соцмережі.

Якщо десятиліттями раніше екранний образ був фактично кінематографічним, то тепер кіноекран становить лише частину екранних образів, до того ж не найбільшу. Відтак мова екранного зображення стає узагальненішою, утилітарнішою, відповідно, відбувається взаємний вплив у сферах мультимедіа й кіномистецтва: кіно переймає стилістику ручних камер, відеокамер спостереження й відеореєстраторів, інформаційні повідомлення запозичують стилістику кінооповідальності й вибудовують сюжети новин як жанровий ролик.

СУЧАСНІСТЬ

Джерела та література

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе. – Ленинград ; М. : Искусство, 1959. – 265 с.

2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.

3. Делез Ж. Кино. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. – 560 с.

4. Евреинов Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – М. ; С.Пб. : Летний сад, 2002. – 535 с.

5. Зубавина І. Метаморфози статусу «реального» в кінематографі доби цифрових технологій // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії) : зб. наук. пр. / Інститут проб-

лем сучасного мистецтва НАМ України. – К., 2008. – № 10. – С. 205–219.

6. Петрик А. Н. Роль, маска, социальное пространство, социализация // Проблемы общественного развития в зеркале социологии и экономики : Тезисы докладов III Межрегиональной научной конференции. – Екатеринбург, 2000. – С. 24–26.

7. Руднев В. П. Прочь от реальности : исследование по философии текста. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.

8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. О. Н. Трубачева ; под ред. Б. А. Ларина. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 2. – 672 с.

9. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – 3-е изд., стер. – М. : Русский язык, 1999. – Т. 2.

10. Чудинов А. Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – 3-е изд., испр. и доп. – С.Пб. : Издание В. И. Губинского, 1910. – 878 с.

SUMMARY

One of the phenomena of the cinema language is the specificity of the representation of the character, personage, screen face, *the star*, the mask... According to the classical aesthetics the artistic image is the universal category of art works. At various times cinematographic image was studied by the theorists (as Sergei Eisenstein, Siegfried Krakauer, Béla Balázs) as well as cinema practitioners (Oleksandr Dovzhenko, Dziga Vertov and others). The extended original investigation of the genesis and typology of cinema image with specific categories *image-mouvement* and *image-time* was realized by Gilles Deleuze in his book *Cinema*.

In this article the author will try to explore some aspects of the visual image in the visual-expressive means of modern screen arts. According to Motion Capture technology the reflective markers are disposed on the actor's body. The shooting under such conditions makes the further completion of free space with other objects possible which create the space of the frame and the surroundings of action. Also the actor can be modified into any creature. However simpler technologies of the superposition of the image (eg. technology Chroma Key, which is also called Green screen according to the colour of work background) can impart the shot scene at the stage of processing with the final content and meaning. Thus the actor becomes a part of the technological process and the final product – the world and the image on the screen – is actually created outside the boundaries of personal actor's work.

We are confronted with the fact that the surrounding reality becomes new material of works of art and also changes the narrative principles, patterns of presentation. In screen culture it can be seen not only in representative stylistic sources of scene cutting (which are often similar in feature films, news and TV shows), but also to the emergence of various forms of fakes, from mockumentary to short videos from you-tube in a new genre of fake-trailers, fake-endings, which shows fictional alternative endings of known films or are non-existent compilation of pictures. Screen culture today is more and more like a kaleidoscope of disconnected fragments, in which every new comparison creates new content. Traditional form of narrative with collinear and consistent narrative outlining the specific history gives way to a new model, which combines extensive instrumental capabilities with a free interpretation of facts and fiction.

Today social motivation combined with a radically new technical possibilities leads to visible examples of indissolubility of *mask* with its carrier. From plastic surgery to the creation of obtrusive advertising image, the replication of the images in *yellow press* (when the artificial image is firmly associated with a real person). In the art such shift in understanding of the

ГЕОРГІЙ ЧЕРКОВ. ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСКИ Й ОБРАЗУ В СУЧАСНІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

conditionality in the past was a sort of acquired absurd when the actor was identified with his character.

The screen of feature film is a separate embodiment of quite wider phenomenon like a modern screen representation of life. Technical means allow to create completely artificial, synthetic images. Screen mask is a part of the media space and multiplies, becoming a social and public mask, and the role of the *star*, and the hero of a separate film and Internet social network user profile.

If decades earlier screen image was almost entirely cinematic, but now the film screen is only a part of the screen images, besides not the largest one. So the language of the screen image becomes more generalized, utilitarian, there is a mutual influence in the fields of multimedia and cinematography: film adopts the style of hand-held cameras, observation cameras and video recorders, informational messages take the style of film narration and build news stories as a genre clip.

Keywords: mask, artistic image, screen arts, cinema.

УДК 791.61:061.1(477):930.253

**«ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ
САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»
(матеріали й документи з історії підпорядкування
української кінематографії союзному центру)**

Роман Росляк

У статті проаналізовано передумови та процес утрати українською кінематографією автономії в 1930 році. До наукового обігу введено комплекс матеріалів і документів з означеного питання.

Ключові слова: автономія, ВУФКУ, «Українфільм», «Союзкіно».

В статье анализируются предпосылки и процесс потери украинской кинематографией автономии в 1930 году. В научный оборот вводится комплекс материалов и документов по данному вопросу.

Ключевые слова: автономия, ВУФКУ, «Украинфильм», «Союзкино».

The premises and the loss of the Ukrainian cinematography autonomy in 1930 are analyzed in the article. The complex of materials and documents on the declared question is put into scientific use.

Keywords: autonomy, VUFKU, Ukrainfilm, Soiuzkino.

Серед недостатньо вивчених сторінок історії українського кіно події кінця 1920-х – початку 1930-х років, коли розпочалися процеси підпорядкування вітчизняної кінематографії союзному центру, посідають, безсумнівно, важливе місце. Однак актуальність дослідження цієї проблеми не обмежена суто теоретичним аспектом (аналіз трансформаційних процесів, які відбувалися в цей час у кіногалузі, щоб заповнити в такий спосіб «білу пляму» в історії «десятої музи»), а має також практичну складову. Ідеться про використання минулого досвіду державної політики (не лише позитивного, але й негативного) у сучасному кінопроцесі. До того ж попередні роки, коли вітчизняна кіногалузь перебувала в перманентній кризі, з усією очевидністю продемонстрували необхідність кардинальних змін у державній політиці.

Окремі аспекти трансформаційних процесів в українській кінематографії кінця 1920-х – початку 1930-х років знайшли своє висвітлення в працях науковців радянської (Ю. Горячев [1]) і пострадянської доби (О. Кузюк [2], Є. Марголіт [4], Р. Рос-

ляк [6] та ін.). Однак про створення цілісної і комплексної картини вести мову ще зарано. А це у свою чергу додатково переконує в актуальності обраної теми.

Мета публікації – окреслити передумови та проаналізувати перебіг подій з підпорядкування української кінематографії союзному центру, а також увести до наукового обігу комплекс матеріалів і документів з означеного питання.

У 1920-х роках (особливо в другій половині) українська кінематографія розвивалася швидкими темпами. Цей період небезпідставно вважають її «золотим віком»: кількісно та якісно зросло кіновиробництво (питома частка українських фільмів сягала 40 % від загальносоюзної, розпочався експорт кінокартин). Тоді в кіномистецтві прийшли такі особистості, як О. Довженко, І. Кавалерідзе та інші, твори яких стали надбанням світового кінематографа.

Такі здобутки українського кіно були не випадковими. Позитивно на цьому процесі позначилася насамперед нова економічна політика (НЕП), що прийшла на зміну «воєнному комунізму» і мала на меті

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

відбудувати народне господарство з подальшим переходом до соціалізму. Подібні завдання стояли й перед вітчизняною кіногалуззю.

Навесні 1922 року було створено Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ). Держава не мала коштів на відбудову кінопромисловості, тому переадресувала вирішення цієї проблеми новоствореній кіноінституції, надавши їй статус госпрозрахункової. Кіновідомство, залишаючись державною організацією, водночас отримало певну економічну самостійність і діяло на принципах рентабельності та самокупності.

Для успішного виконання визначених завдань держава також делегувала ВУФКУ монопольне право на всі галузі кінематографії: виробництво, прокат, демонстрування, закупівлю та збут кінопродукції тощо. У комплексі з відносною економічною свободою державна монополія сприяла відродженню й розвитку вітчизняної кіногалузі.

Важливим чинником, що також сприяв розвитку українського кіно в 1920-х роках, був його автономний статус. ВУФКУ підпорядковувалося Народному комісаріату освіти УСРР, що уможливлювало визначення оптимальних шляхів розвитку кіногалузі (виходячи, природно, з тогочасних реалій).

Безперечно, такий статус зовсім не задовольняв союзне керівництво. Однак поки в Кремлі тривала внутрішньопартійна боротьба, а її учасники чекали підтримки від українських комуністів, до якихось кардинальних кроків щодо зміни державної політики не вдавалися. Хоча певні спроби в цьому напрямі відбувалися.

Наприклад, російський нарком освіти А. Луначарський 21 вересня 1927 року опублікував у «Красной газете» («Червона газета») статтю «Перед партійним кіносовещанием» («Перед партійною кінонарадою»), у якій висловив незадоволення напруженими стосунками між українською та російською кінематографіями. Обґрунтовував він їх, зокрема, історією з «Броненосцем “Потьомкіним”», якого німецький глядач побачив раніше, ніж український.

А. Луначарський закликав вирішити проблему «тільки шляхом чіткої установки принципів нашої кінематографії, <...> шляхом встановлення деякої єдності управління всієї союзної кінематографії...» * [3, с. 97].

А. Луначарський не був самотнім у цьому питанні. Серед прихильників централізації кінематографії були й такі провідні кінорежисери радянської епохи, як Г. Александров, Г. Козинцев, Л. Трауберг, О. Попов, В. Пудовкін, А. Роом, С. Юткевич та С. Ейзенштейн. У своєму колективному листі-зверненні (його ініціатором виступив С. Ейзенштейн) до першої Всесоюзної партійної кінонаради (Москва, березень 1928 р.) вони зауважили на відсутності планового ідеологічного керівництва кінематографією та запропонували створити «авторитетний орган, що планує продукцію кінопромисловості». Установа мала бути політичною і культурною, безпосередньо пов'язаною із ЦК ВКП(б): «Отже, повинен бути створений орган безпосередньо при Агітпропі ЦК, що організовано ставить перед виробничими організаціями вичерпні завдання політичного і культурного порядку» [4]. Іронія долі: усі згадані особи були безпартійними, тому їх навіть не запросили на нараду!

І хоча 1928 року українську кінематографію ще вдалося захистити, багатьом було зрозуміло, що такий стан справ триватиме недовго. Не минуло й двох років, як ситуація в кінематографії зазнала кардинальних змін.

13 лютого 1930 року Рада народних комісарів СРСР ухвалила постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості». Відповідно до постанови у складі Вищої ради народного господарства (далі – ВРНГ) СРСР створили інституцію, у якій зосередили виробництво кінофотоапаратури, фотокіноприладдя, матеріалів, кінофільмів, їхній прокат й експлуатацію; ВРНГ доручили сформувати точний перелік усіх підприємств

* Тут і далі переклад з російської мови Романа Росляка. – Ред.

АРХІВИ

та організацій, що мали ввійти до складу об'єднання [5].

11 травня 1930 року Рада праці й оборони СРСР ухвалила постанову «Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості», що проголошувала створення у складі загальносоюзного об'єднання кінотрестів, які прийшли на зміну республіканським кіноорганізаціям. Принципово: кінотрести були позбавлені функцій виробництва фільмів, права здійснення імпортно-експортних операцій. Їхню діяльність обмежили організацією кіномережі, прокатом фільмів, експлуатацією кіноустановок. Усі кінофабрики (за винятком Київської й Одеської) були підпорядковані безпосередньо загальносоюзному центру [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 174, арк. 434]. Тобто для України ще зробили виняток.

Ґрунтуючись на вищеназваних нормативно-правових актах, 21 травня 1930 року Президія ВРНГ СРСР на своєму засіданні створила Державне всесоюзне кінофотооб'єднання «Союзкіно», яке зобов'язали розпочати в терміновому порядку приймання кіномайна й капіталів [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 728]. Активний процес інкорпорації республіканських кінематографій (у тому числі й української) тривав до створення загальносоюзного центру.

На початку червня голова Правління «Союзкіно» М. Рютін у листі до керівника української кінематографії І. Воробйова вже вимагав віддати наказ про припинення самостійного функціонування ВУФКУ та проведення низки заходів щодо його підпорядкування [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 700–700 зв.].

Водночас розпочалася робота з розробки статуту нової української кіноорганізації. Попереднє затвердження проекту статуту тресту «Українфільм» відбулося на

засіданні Правління «Союзкіно» 28 червня 1930 року [ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 721]. Здійснити всі необхідні процедури щодо затвердження статуту вимагало й керівництво українського кіновідомства, оскільки затягування процесу значно ускладнювало роботу кіногалузі.

Однак минуло понад чотири місяці, і лише 9 листопада 1930 року статут Державного українського тресту кінопромисловості «Українфільм» (що прийшов на зміну ВУФКУ) затвердили на засіданні Президії ВРНГ СРСР.

Жодних надій на автономію документ не залишав. У статуті чітко прописали положення про те, що трест «Українфільм» перебуває у віданні ВРНГ СРСР і входить до складу кінофотооб'єднання «Союзкіно». Останнє, відповідно, і призначало керівництво «Українфільму». За Народним комісаріатом освіти УСРР формально залишили керівництво художньо-ідеологічною роботою тресту, яке, утім, мало здійснюватися спільно з Правлінням «Союзкіно» [ЦДАВО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 1114, арк. 3–5 зв.].

Таким чином, українську кінематографію фактично вилучили з національної культури, змусили працювати на загальносоюзні інтереси. Наступила інша ера, характерними ознаками якої стали невпинне скорочення виробництва фільмів, позбавлення права безпосередніх контактів із зарубіжними кіноорганізаціями й монополії прокату, а також знищення внаслідок репресій значної кількості українських кіномитців.

1930 рік став переломним моментом в історії українського кіно. Проте формування централізованої моделі управління всім радянським кінематографом лише розпочалося. Тому не менш актуальним є вивчення державної політики в галузі кіно впродовж наступних років.

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

Постанова Ради Народних Комісарів СРСР
«Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості»
13 лютого 1930 р., м. Москва

Рада Народних Комісарів Союзу РСР постановляє:

1. Зформувані у віданні Найвищої Ради Народного Господарства Союзу РСР загальносоюзне об'єднання кінофотопромисловості. В об'єднанні має бути зосереджена вся справа виробництва кінофотоапаратури (знімальної, проєкційної, світильної та ін.), фотокіноприладдя й матеріялів (плівок, платівок, паперу, фотохімікалій тощо), а також вся справа виробництва кінокартин, їх прокату й експлуатації.

2. Доручити Найвищій Раді Народного Господарства Союзу РСР у 20-денний реченець подати до Ради Праці й Оборони:

а) точний перелік усіх підприємств та організацій, що мають увійти до складу об'єднання;

б) погоджені з президією Кінокомітету при Раді Народних Комісарів Союзу РСР основні засади статуту об'єднання.

У цих засадах треба передбачити:

а) щоб були забезпечені в об'єднанні культурно-національні інтереси окремих союзних та автономних республік;

б) щоб було організовано в складі об'єднання раду з участю представників цих республік, професійних спілок та інших громадських організацій.

3. Визнаючи, що діяльність об'єднання може розвинути тільки під умовою, що воно організує в найкоротший реченець виробництво кіноплівки, а також кіно- й фотоапаратури, запропонувати Найвищій Раді Народного Господарства Союзу РСР подати в місячний реченець до Ради Праці й Оборони конкретний план розгортання цього виробництва.

Заст[упник] голови РНК Союзу РСР В. Шмідт

Керівничий справ РНК Союзу РСР і РПО М. Горбунов

Москва – Кремль.

13 лютого 1930 р.

*Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду
Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. –
Відділ перший. – № 15 [18 берез.]. – С. 298.*

Постанова Ради Праці й Оборони СРСР «Основні положення статуту
Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості»
11 травня 1930 р., м. Москва

Копія

Пр. СТО № 22/475 п 15 пр.

от « » мая 1930 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ

Основные положения устава Общесоюзного объединения кинофотопромышленности
(протокольнo)

Совет Труда и Оборонь ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Для организации киносети, проката кинокартин и эксплуатации киноустановок в составе Общесоюзного объединения кинофотопромышленности на территории УССР, БССР, ЗСФСР и Средней Азии образуются кинотресты общесоюзного значения.

2. На территории РСФСР эти задачи исполняются:

а) непосредственно Объединением;

АРХІВИ

б) кинопредприятием «Востоккино», которое преобразуется в трест общесоюзного значения и включается в состав Объединения.

3. За кинотрестом общесоюзного значения на территории УСРР, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, сохранить производственные функции, для чего подчинить ему Киевскую и Одесскую кинофабрики.

4. На образованный согласно постановлению СНК СССР от 13 февраля 1930 г. (пр. 7/333 п. 5 пр.) Совет Объединения возлагается разработка и утверждение планов производства кинокартин национальной тематики, содействие подготовке национальных кадров для кино и установление тесной связи Объединения с культурными организациями союзных и автономных республик.

5. Все государственные кинофабрики, за исключением Киевской и Одесской кинофабрик, входят в состав Объединения непосредственно.

На кинофабриках организуются художественные политические советы, осуществляющие художественно-идеологическое руководство производством кинокартин. Состав советов определяется Объединением совместно с наркомпросами соответствующих союзных республик.

6. Признать трест оптико-механического производства – ТОМП – предприятием общесоюзного значения и включить его в состав Фотокинообъединения.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ – А. И. РЫКОВ

УПРАВДЕЛАМИ СНК СССР И СТО – Н. ГОРБУНОВ

СЕКРЕТАРЬ СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ – Н. МАТВЕЕВА

Москва – Кремль.

11.V.1930 г.

Копия верна:

Секретарь юрид[ической] части «СОЮЗКИНО» (Підпис)

ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 174, арк. 434.

Типографський примірник. Копія.

Витяг з протоколу № 11 засідання Президії ВРНГ СРСР

21 травня 1930 р., м. Москва

Копия

Правовой отдел, Главучраспред, всем секторам, ПТЭУ, Бюро кодификации,

Машинное объединение ВТОМП, «Союзкино», ВТОМП

ВЫПИСКА

из протокола № 11 заседания Президиума ВСНХ СССР

от 21 мая 1930 г.

п. 964

СЛУШАЛИ: О Всесоюзном кинофотообъединении.

ПОСТАНОВИЛИ: 1. На основании постановления СНК СССР от 13.II.30 г. (прот. № 7/333 п. 5 пр.) учредить Государственное всесоюзное кинофотообъединение – «СОЮЗКИНО».

2. Устав «СОЮЗКИНО» утвердить в приложенной редакции ¹.

3. Предложить «СОЮЗКИНО» немедленно приступить к приемке предприятий, капиталов и др[угого] имущества, подлежащего включению в состав Объединения согласно указанному постановлению СНК СССР от 13.II.30 г. и СТО от 11.V.30 г., и таковую приемку произвести в порядке правил приказа по ВСНХ № 1050 от 20.III.1930 г. ²

4. Во изменение постановления Президиума ВСНХ от 28.III.30 г. (пр. № 7) Всесоюзный трест оптико-механической промышленности ВТОМП изъять из состава Машинообъе-

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

динения и включить в состав «СОЮЗКИНО», в соответствии с чем внести необходимые исправления в устав этого треста.

5. Уставный капитал «СОЮЗКИНО» определить ориентировочно в сумме сорок миллионов рублей. Точный размер уставного капитала Объединения определить и включить в устав по согласованию с НКФ СССР.

Утверждено 21.V.1930 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВСНХ СССР – В. Куйбышев

СЕКРЕТАРЬ ПРЕЗИДИУМА ВСНХ – Экгауз

Верно – Павлов

Верно –

Секретарь юрчасти «Союзкино» (Підпис)

ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 728.

Типографський примірник. Копія.

**Лист голови Правління Всесоюзного державного кінофотооб'єднання «Союзкіно»
М. М. Рютіна і завідувача юридичної частини
до голови Правління ВУФКУ І. О. Воробйова про розробку статуту
кінотресту загальносоюзного значення
1 червня 1930 р., м. Москва**

В ПРАВЛЕНИЕ ВУФКУ

тов. ВОРОБЬЕВУ

Правление «Союзкино» предлагает Вам разработать и представить ему, по возможности, не позднее 5.VI с. г. проект устава кинотреста общесоюзного значения по производству, прокату и эксплуатации картин в УССР согласно постановления СТО от 11.V с. г.

ПРЕД[СЕДАТЕЛЬ] ПРАВЛЕНИЯ «СОЮЗКИНО» (Підпис) [М. Рютин]

ЗАВ[ЕДУЮЩИЙ] ЮРИД[ИЧЕСКОЙ] ЧАСТЬЮ (Підпис)

ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 696.

Машинопис. Оригінал.

**Лист голови Правління Всесоюзного державного кінофотооб'єднання «Союзкіно»
М. М. Рютіна і завідувача фінансового відділу до голови Правління ВУФКУ
І. О. Воробйова про проведення заходів щодо переходу ВУФКУ
в підпорядкування «Союзкіно»
6 червня 1930 р., м. Москва**

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ПРАВЛЕНИЯ
ВСЕУКРАИНСКОГО ФОТОКИНОУПРАВЛЕНИЯ ВУФКУ

На основании постановления СНК СССР от 13/II.30, СТО от 11/V.30 и Президиума ВСНХ СССР от 21/V.30 г. об учреждении Гос[ударственного] всесоюзного кинофотообъединения «СОЮЗКИНО» вверенное Вам предприятие подлежит передаче в состав «СОЮЗКИНО» в качестве Всесоюзного треста по производству, прокату и эксплуатации кинофильм «Украинкино».

Для предварительного руководства сообщается следующее:

1. Отдать приказ о прекращении самостоятельного существования Всеукраинского фотокиноуправления ВУФКУ и передаче его на ходу со всем активом и пассивом в со-

АРХІВИ

став «Союзкино» в качестве Всесоюзного треста по производству, прокату и эксплуатации кинофильм «Украинкино».

Принять меры к своевременному об этом оповещению в печати, изготовлению бланков и печати, оформлению банковских требований (представить устав, образцы подписей), замене выданных доверенностей и проведению прочих необходимых мероприятий, вытекающих из перехода в «Союзкино» и обеспечивающих бесперебойную работу предприятия в составе последнего. Указать в приказе, что весь обслуживающий персонал предприятия в целом автоматически перечисляется на дальнейшую работу в составе «Союзкино».

2. На основании постановления Правления «Союзкино» от 28/V.30 о назначении Вас председателем упомянутого треста Вам, одновременно с отдачей вышеупомянутого приказа, надлежит немедленно принять ВУФКУ в целом в ведение «Союзкино» по балансу на 1/X.29 в порядке правил приказа по ВСНХ СССР № 1050 от 20/III.30. Одновременно с активом и пассивом Вам надлежит принять: утвержденные для предприятия промфинплан и контрольные цифры на 1929/30 [операционный] год, лимиты по капитальному строительству, его финансирование, оборотные средства по всем источникам, банковый кредит и все обязательства перед союзным бюджетом и ЦИК, действующие договоры к выполнению в 1929/30 [операционном] году с оставлением на местах их нахождения и выполнения (без производства на них передаточных надписей), неисчерпанные импортные лицензии и заявки, равно договоры и заказы на поставку продукции предприятия.

3. Факт передачи не вносит никаких изменений в порядок счетных записей на предприятиях. Таковые продолжают в тех же книгах и карточках порядком, установленным до момента передачи. Однако Вам надлежит отдать распоряжение по бухгалтериям предприятий, имеющим самостоятельный баланс, о том, чтобы на день получения ими В[ашего] приказа, упомянутого в п. 1, т. е. на день фактической передачи предприятия в ведение «Союзкино», ими был составлен надлежаще оформленный акт состояния у них счетных записей по всем книгам и картотекам и подробная опись имеющихся на тот же день, но бухгалтерски необработанных счетных документов. Упомянутые акты по предприятию в целом должны быть представлены в финансовый отдел Правления «Союзкино».

ПРАВЛЕНИЕ «СОЮЗКИНО» (Підпис) [М. Рютин]

ЗАВ[ЕДУЮЩИЙ] ФИНОТДЕЛОМ (Підпис)

*ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 700–700 зв.
Машинопис. Оригінал.*

**3 протоколу засідання
Правління Всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно»
28 червня 1930 р., м. Москва**

4. СЛУШАЛИ: Утверждение устава [треста] «Украинфильм» (т. Дорогокупец).

4. ПОСТАНОВИЛИ: а) Утвердить устав с внесенными поправками.

б) Окончательное редактирование устава поручить т. Дорогокупцу и представить на утверждение т. Рютина.

Пп Председатель [Правления] – Рютин

Члены Правления – Шведчиков, Алмазов, Сутырин, Козак, Гринфельд

Верно: (Підпис)

*ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 721.
Типографський примірник. Копія.*

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

Постанова № 150 Ради Праці й Оборони СРСР «Про зміну постанови РПО від 11.05.1930 р. “Основні положення статуту Загальносоюзного об’єднання кінофотопромисловості”³»

11 серпня 1930 р., м. Москва

Копія

**ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 150
СОВЕТА ТРУДА И ОБОРОНЫ**

11 августа 1930

г. Москва, Кремль

Об изменении постановления СТО от 11/V-30 г. «Об основных положениях устава Общесоюзного объединения кинопромышленности»⁴

Совет Труда и Оборона п о с т а н о в л я е т:

Изложить ст. 3 постановления СТО от 11/V-30 г. (пр. №22/475 п.15-пр.) «Об основных положениях устава Общесоюзного объединения кинопромышленности» в следующей редакции:

«3. За кинотрестами общесоюзного значения на территории УССР и ЗСФСР, кроме функций по прокату и эксплуатации кинофильм, сохранить производственные функции. Подчинить кинотресту на территории УССР Киевскую и Одесскую кинофабрики».

Зам. председателя

Совета Труда и Оборона – Рудзутак

Зам. управделами

Совета Народных Комиссаров Союза ССР и СТО – Мирошников

Верно:

Копія верна: (Підпис)

*ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 174, арк. 433.
Машинопис. Копія з копії.*

Лист керівництва ВУФКУ до юридичного відділу Всесоюзного державного кінофотооб’єднання «Союзкіно» про здійснення необхідних процедур для затвердження нового статуту

7 жовтня 1930 р., м. Київ

**ПРАВЛЕНИЮ «СОЮЗКИНО»
Юридический отдел**

Москва

Еще в июле с. г. нами был возвращен для оформления в надлежащих инстанциях и затем публикации во втором отделении «Собрания законов союзного Правительства»⁵ согласованный проект устава треста общесоюзного значения «Украинфильм».

До настоящего времени таковой в «Собрании законов» не опубликован, и нам даже неизвестно, проведено ли его утверждение в надлежащем порядке.

Отсутствие регламентированного в законодательном порядке устава треста создает ряд крайне нежелательных положений.

В силу изложенного просим ускорить прохождение оформляющих утверждение устава инстанций, после чего принять меры к публикации его в «Собрании законов».

О последующем просим, по возможности, незамедлительно поставить нас в известность.

*ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 547.
Машинопис. Копія.*

АРХІВИ

**Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету
і Ради Народних Комісарів УСРР «Про скасування устави⁶
про Всеукраїнську фотокіноуправу і статуту цієї управи»
1 листопада 1930 р., м. Харків**

**ПОСТАНОВА
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ВИКОНАВЧОГО КОМІТЕТУ
І РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УСРР
Про скасування устави про Всеукраїнську фотокіноуправу і статуту цієї управи**

Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народних Комісарів УСРР
п о с т а н о в и л и:

Постанови ВУЦВК і РНК УСРР з 30 липня 1924 р. «Положення про Всеукраїнське фотокінокерування» (Зб[ірник] уз[аконень] УСРР, 1924 р., №19, арт.169) і з 10 червня 1925 р. «Про зміну й доповнення Положення про Всеукраїнське фотокіноуправління» (Зб[ірник] уз[аконень] УСРР, 1925 р., № 32, арт. 251) та постанову Української Економічної Народи з 2 травня 1925 р. «Про затвердження статуту ВУФКУ» (Зб[ірник] уз[аконень] УСРР, 1925 р., відд. 2, № 14–15, арт. 34) скасувати.

Харків, 1 листопада 1930 р.

Голова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Г. Петровський
Заст[упник] голови Ради Народних Комісарів УСРР В. Порайко
Заст[упник] секретаря Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету
К. Горлинський

*Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. –
Х., 1930. – Відділ перший. – Ч. 26 [31 груд.]. – Арк. 242.*

**Статут Державного українського тресту кінопромисловості
«Українфільм»**

9 листопада 1930 р.

Постанова засідання
Президії ВРНГ СРСР
№ 1575

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Заст[упник] голови ВРНГ СРСР
С. ЛОБОВ
9/XI-30 р.

**СТАТУТ
ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТРЕСТУ КІНОПРОМИСЛОВОСТІ
«УКРАЇНФІЛЬМ»**

I. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ

§1. Державний промисловий трест загальносоюзного значіння під назвою «Державний український трест кінопромисловості “Українфільм”» засновується на основі Положення про держ[авні] пром[ислові] трести від 29/VI-1927 р. (Зібр[ання] зак[онів] Союзу РСР, 1927 р., № 39, ст. 392) і постанов Ради Праці та Оборони [СРСР] від 11/V і 2/IX 1930 р. для виробництва фільмів, їх прокату, організації й експлуатації кіномережі.

Трест перебуває у віданні ВРНГ СРСР і входить у склад Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «СОЮЗКІНО».

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

УВАГА: Керівництво художньо-ідеологічної роботи тресту здійснює Управа «Союзкіна» й Народній комісаріят освіти УСРР.

§2. Щоб здійснити зазначену в §1 мету, на трест покладається обов'язки:

1) організувати й технічно керувати виробництвом, переводити заходи реконструкції, раціоналізації й спеціалізації виробництва;

2) забезпечувати своєчасне використання від підприємств тресту досягнень науково-технічних інститутів, лябораторій та інших дослідницьких організацій;

3) організувати обмін технічним досвідом поміж підприємствами тресту;

4) своєчасно ознайомлювати підприємства тресту з досягненнями технічної думки на закордонних підприємствах і вживати заходів, щоб використовувати їх на підприємствах тресту;

5) притягати наукові й художні сили для наукового й художнього оброблення кіносценаріїв й кіносюжетів;

6) організувати кіносценарні конкурси й призначати премії за кращі сценарії;

7) організувати редакційні колегії, експедиції для вивчення кіновиробництв, влаштувати кіновиставки, кіностудії і т. ін.;

8) підготовлювати й виховувати потрібні кадри, організуючи для цієї мети встановленим порядком учбові заклади, курси й подібне, вести облік і розподіл кадрів поміж підприємствами тресту;

9) забезпечувати підприємства тресту об'єктами матеріального й технічного постачання, що не ввійшли до пляну «Союзкіна» на постачання їх;

10) здійснювати спеціальні завдання й заходи, щоб використовувати кінематографію для політичного й культурного виховання трудящих мас Української СРР і розвитку справи національної культури.

§3. До складу тресту належать зазначені в особливому спискові кіновиробничі, кінопрокатні й кіновидовищні підприємства.

§4. Трест є самостійна господарча одиниця і діє на основах господарчого розрахунку відповідно до плянових завдань «Союзкіна». З дня реєстрації трест набуває прав юридичної особи.

§5. Трест може провадити на території СРСР всі операції, потрібні, щоб здійснити мету, зазначену в §1 цього статуту.

§6. По всіх своїх зобов'язаннях трест відповідає тільки тим своїм майном, що на нього, за чинним законом, можна направляти стягання.

Держава за борги тресту не відповідає. Трест не відповідає за борги держави.

§7. Збут продукції тресту провадить «Союзкіно» або з його доручення безпосередньо трест.

§8. Занаряджування продукції тресту на користь державних органів припустиме в порядку чинних до цього правил.

§9. В усіх випадках, що їх не передбачає цей статут, трест діє на основі Положення про державні промислові трести від 29/VI-1927 р.

§10. Трест має печатку з відбитком своєї назви.

II. СТАТУТНИЙ КАПІТАЛ ТРЕСТУ

§11. Статутний капітал тресту визначається в порядку примітки 1 до ст. 10 Положення про держ[авні] пром[ислові] трести від 29/VI-1927 р. в сумі восьми мільйонів крб (8000000 крб).

УВАГА: Приділені для тресту земельні ділянки до статутного капіталу тресту не входять.

III. УПРАВА ТРЕСТУ, ЇЇ ПРАВА Й ОБОВ'ЯЗКИ

§12. Для керування тресту «Союзкіно» призначає Управу в складі від трьох до п'яти осіб, включно з головою Управи та його заступником.

АРХІВИ

Щоб заступати членів Управи на термін їх повноважень, призначається в тому ж порядку двох кандидатів на членів Управи.

Кандидати заступають, за постановою Управи, членів Управи, якщо ті тимчасово відсутні.

Винагороду голові Управи, його заступникові, членам Управи й кандидатам призначає «Союзкіно».

§13. Управа тресту міститься в м. Києві.

§14. Управа на підставі цього статуту й у межах чинних законів, під загальним керівництвом «Союзкіна», провадить самостійно всю оперативну роботу й адміністративну роботу тресту, керує його справами, маєтком і капіталами, що є в його віданні, і чинить всі угоди й операції, що входять в обсяг відання тресту.

§15. До відання Управи тресту зокрема належить:

1) затверджувати положення про керівництво в виробничих підприємствах, що входять до складу тресту, на основі типового положення про виробничі підприємства, що його затвердила ВРНГ СРСР; давати інструкції, директиви і вказівки органам тресту в центрі й на місцях про порядок, напрямок і обсяг їх роботи; визначати їх права та обов'язки;

2) складати й подавати «Союзкіну» для дальшого контролю виробничо-фінансові пляни, складати й подавати «Союзкіну» на затвердження річні пляни капітального будівництва і, в установлених випадках, технічні проєкти промислового будівництва; здійснювати в належних випадках капітальне будівництво за затвердженими від «Союзкіна» плянами;

3) керувати діяльністю всіх підприємств, що входять до складу тресту;

4) керувати й експлуатувати безпосередньо та здаючи в оренду кіномережу, що належить трестові, проводити встановлені від «Союзкіна» заходи регулювання вхідних цін на кіносеанси;

5) приймати й звільняти робітників і службовців, складати колективні договори та індивідуальні трудові угоди й подавати на затвердження «Союзкіну» подання про призначення або звільнення головного бухгалтера тресту;

6) вести звітність за встановленою системою; складати й подавати на затвердження «Союзкіну» періодичні відчити й баланси;

7) набувати будівлі, спорудження й устаткування; відчужувати з дозволу «Союзкіна» будівлі, споруди й устаткування в усіх інших випадках; набувати й відчужувати з дозволу «Союзкіна» права забудови; відчужувати старі й непридатні будівлі, споруди й устаткування;

8) брати й здавати в оренду, додержуючи встановлених правил, приміщення, склепи, виробничі й допоміжні підприємства та їх устаткування;

9) страхувати майно тресту;

10) складати всякі, потрібні для здійснення діяльності тресту, акти й договори, видавати довіреності;

11) відкривати за встановленим порядком відділи, контори, представництва, агентства і т. ін.;

12) брати участь, з дозволу «Союзкіна», в товариствах, що не мають на меті прибутків, оскільки їх завдання відповідають меті й завданням тресту;

13) позивати й відповідати на суді, а також мати представництво по всіх адміністративних установах в особі голови або його заступника, або, за постановою Управи, в особі члена Управи, не видаючи їм на це особливої довіреності, або через повірених, що їх уповноважується на те довіреністю.

§16. Щоб ухвала Управи була законна, на засіданнях її має бути присутня більшість членів, включно з головою або його заступником. Ухвали Управи визначає проста більшість голосів. Якщо голоси розподіляються на рівні частини, то голос того, хто головує, має перевагу. Ухвали Управи одразу набувають чинності.

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

УВАГА: Якщо виникне незгода між головою і більшістю Управи, голова має право за своєю відповідальністю проводити в життя свою ухвалу, негайно подавши до відому «Союзкіна» про суть непогодження і про вжиті заходи.

§17. Розподіл обов'язків поміж членів Управи переводиться за ухвалою Управи.

§18. Про засідання Управи ведеться протоколи. Підписує протокол той, хто головує, й секретар Управи.

Порядок підписування вихідних паперів тресту встановлює Управа. Усякі угоди, а також і доручення, підписує голова Управи або його заступник.

Управа може своєю ухвалою уповноважувати на підпис зазначених документів члена Управи, не видаючи йому на це особливого доручення.

Документи матеріально-майнові, розрахункові й грошові стверджує головний бухгалтер тресту. Річні звіти й балянси підписує голова Управи, всі присутні члени Управи й стверджує головний бухгалтер тресту.

§19. Голова, його заступник, члени Управи тресту й кандидати на їх повинні вживати всіх заходів до здійснення мети, зазначеної в цьому статуті, виявляючи при цьому належне піклування й обачність, і несуть дисциплінарну, карну й цивільну відповідальність, так за цілість довіреного їм майна, як і за господарче ведення справ, згідно з чинними законами.

IV. КЕРУВАННЯ ВИРОБНИЧИХ ПІДПРИЄМСТВ, ЩО ВХОДЯТЬ ДО СКЛАДУ ТРЕСТУ

§20. Безпосереднє керування окремих виробничих підприємств, що входять до складу тресту, здійснюють директори (завідувачі). Їх призначає й звільняє Управа тресту, і вони діють за її довіреністю на основі єдиноначальности, згідно з особливими положеннями про керівництво даного підприємства, що його затверджує Управа тресту.

V. СПЕЦІЯЛЬНІ КАПІТАЛИ ТРЕСТУ Й ПРИБУТКИ

§21. Крім статутного капіталу утворюється:

- а) амортизаційний капітал,
- б) капітал поширення підприємств і
- в) фонд поліпшення побуту робітників і службовців.

§22. Амортизація майна тресту, визначення розміру прибутків та збитків, а також витрачання спеціальних капіталів переводиться з додержанням встановлених на це правил.

VI. ЗВІТНІСТЬ ТРЕСТУ, РЕВІЗІЯ ЙОГО ДІЯЛЬНОСТІ

§23. Щороку, в терміни, призначені від «Союзкіна», але не пізніше трьох місяців після закінчення операційного року, що його вираховується з 1 січня по 31 грудня, Управа тресту подає «Союзкіну» на розгляд і затвердження складений за встановленими правилами звіт і балянс за минулий операційний рік.

§24. Ревізію діяльності тресту здійснюють відповідні органи ВРНГ СРСР. Управа тресту повинна подавати ревізувальним органам для огляду всі документи, справи й листування і всяко сприяти їм під час ревізії й обслідування діяльності тресту.

§25. За винятком випадків, що їх точно зазначено в чинних законах, інші органи влади, крім відповідних органів ВРНГ СРСР, можуть, в межах своєї компетенції, давати Управі тресту вказівки й вимагати від неї звіти і відомості тільки через «Союзкіно».

VII. ЗМІНА СТАТУТУ ТРЕСТУ

§26. Збільшення або зменшення розміру статутного капіталу або інші зміни в цьому статуті проходять за постановою ВРНГ СРСР.

АРХІВИ

VIII. ПРИПИНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТРЕСТУ

§27. Трест припиняє свою діяльність за встановленим за законом порядком.

*ЦДАВО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 1114, арк. 3–5 зв.
Типографський примірник. Копія.*

**Витяг з наказу № 100 голови Правління українського кіновідомства
про зміну його назви з ВУФКУ на «Українфільм»
не раніше 9 листопада 1930 р. ⁷, м. Київ**

ВИТЯГ З НАКАЗУ Ч. 100

У зв'язку з затвердженням уставу н[ашого] тресту постановою ВРНГ СРСР від 9/ХІ-ц. р. ч. 1575 з цього числа Всеукраїнське фотокіноуправління – ВУФКУ – змінює свою назву на **ДЕРЖАВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТРЕСТ КІНОПРОМИСЛОВОСТІ «УКРАЇНФІЛЬМ»**, а тому пропонується всім н[ашим] підприємствам, відділам, учбовим закладам і торговельним установам негайно змінити свої штампи й печатки за таким зразком:

ВРНГ СРСР
Державний український трест
кінопромисловости
«УКРАЇНФІЛЬМ»

На печатках повинна бути тільки назва тресту й його підприємства без державного гербу. Новий статут тресту при цьому надсилається ⁸.

ОРИГІНАЛ ЗА НАЛЕЖНИМИ ПІДПИСАМИ

З оригіналом однаково.

*ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 205, арк. 727.
Машинопис. Копія.*

**Витяг з протоколу № 80/472 засідання Президії Всеукраїнського
Центрального Виконавчого Комітету
25 листопада 1930 р., м. Харків**

ОБГОВОРЮВАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
<p>5. Внесення РНК УСРР скасувати постанову про затвердження уставу про Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії. (Лист РНК УСРР з 20 листопада 1930 року №13258/11). (Доп. т. СКРИПНИК).</p>	<p>5. В зв'язку з тим, що ВУФКУ визнано за трест загальносоюзного значення, постанову свою з 15 січня 1930 року про затвердження уставу про Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії (протокол № 32/424, п. 11) скасувати. Визнати за потрібне точне визначення взаємин між «Українфільмом» та республіканськими органами, зокрема Народнім комісаріатом освіти УСРР. Доручити Раді Народніх Комісарів проробити це питання і порядком законодавчої ініціативи вдатися з відповідним внесенням до союзного Уряду.</p>

Оригінал за належним підписом

За оригіналом: референт Секретаріату Президії ВУЦВК

*(Підпис) /НЕЩЕРЕТНИЙ/**ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 174, арк. 111.**Машинопис. Засвідчена копія. Гербова печатка Секретаріату ВУЦВК.*

РОМАН РОСЛЯК. «ВІДДАТИ НАКАЗ ПРО ПРИПИНЕННЯ САМОСТІЙНОГО ІСНУВАННЯ ВУФКУ...»

Примітки

¹ Статут «Союзкіно» див.: ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 723–726.

² Наказ по ВРНГ СРСР № 1050 від 20 березня 1930 р. див.: ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 199, арк. 701–705.

³ Так у тексті.

⁴ Так у тексті.

⁵ Мається на увазі «Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик».

⁶ Тобто положення.

⁷ Датовано за датою затвердження статуту тресту «Українфільм».

⁸ В архівній справі відсутній.

доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_48/Gileya48/I19_doc.pdf/.

3. Луначарский А. В. Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / сост. : А. М. Гак, Н. А. Глаголева. – М. : Искусство, 1965.

4. Марголит Е. Дело восьми. К истории одного документа / Евгений Марголит [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>.

5. Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості: Постанова Ради Народних Комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 15 [18 берез.]. – С. 298.

6. Росляк Р. Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.) / Роман Росляк // Пам'ять століть. Планета. – 2012. – № 1/2. – С. 95–104.

Джерела та література

1. Горячев Ю. И. История строительства советской кинематографии (1926–1932 гг.) / Ю. И. Горячев. – М., 1981.

2. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках [Електронний ресурс]. – Режим

Скорочення

ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

SUMMARY

The purpose of the article is to outline the premises of the Ukrainian cinematography development which was controlled by Federal Center and also put into use scientific materials and documents on the declared question.

In 1920s Ukrainian cinematography was rapidly developing. Ukrainian film production grew quantitatively and qualitatively. Specific share of Ukrainian films reached 40 % of all-Union. The export of Ukrainian films started. At this time Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavalieridze and other notable filmmakers started to work in cinematographic art and their masterpieces became known worldwide.

Such achievements of Ukrainian cinema were natural. New economic policy purposed to restore the national economy marked positively on this process.

All-Ukrainian Photo and Cinema Administration (VUFKU) was established in spring, 1922. The state granted the status of VUFKU as the organization working on the rights of economic calculation. Hereby VUFKU remained the state organization, but received some economic independence. VUFKU got the monopoly on production, service, demonstration, purchase and sale of the films. State monopoly assisted the economic freedom together with the revival and development of Ukrainian cinema.

An important factor that contributed to the development of Ukrainian cinema was its autonomous status. VUFKU was subordinated to the People's Commissariat of Education of Ukraine that made the choice of the optimal courses possible.

Autonomy of Ukrainian cinema did not satisfy the leaders of the Soviet Union. For example, People's Commissar of Education of Soviet Russia Anatoly Lunacharsky thought that cinematography management must be centralized.

Russian filmmakers Sergei Eisenstein, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Vsevolod Pudovkin, Abram Room and others were the adherents of the cinematography centralization. In

APXIBH

1928 they wrote a letter to the First All-Union Party Meeting and offered to create *authoritative body which plan the production of film industry*.

February 13, 1930 the Council of People's Commissars of the USSR decreed the enactment *On the Formation of All-Union Association of Film and Photo Industry*. According to the resolution All-Union Association of Film and Photo Industry was created. It was engaged in the production of film and photographic equipment, shooting, film service, etc. VUFKU was subordinated to the Union department, which soon became known as State All-Union Film and Photo Association *Soiuzkino*.

Work started with the development of a new Ukrainian film organization regulations. November 9, 1930 the statute of Ukrainian State Trust of Film Industry *Ukrainfilm* (replacing VUFKU) was confirmed.

Thus, Ukrainian cinematography was actually removed from the national culture, forced to work in All-union interests. Another era was characterized by the unceasing reduction of films production, deprivation of the charter of direct contacts with foreign film-organizations, monopoly of film service and also the abolishment of a great number of Ukrainian cinema masters because of the repressions.

Keywords: autonomy, VUFKU, Ukrainfilm, Soiuzkino.

УДК 78.071.2(477)(044)Пат

НЕВІДОМИЙ ЛИСТ ІВАНА ПАТОРЖИНСЬКОГО (з родинного архіву Рудих)

Тетяна Руда

Серед документів мого батька, Петра Євдокимовича Рудого, я знайшла короткий лист від Івана Паторжинського (1896–1960), народного артиста УРСР, знаменитого співака, а також викладача, який підготував для оперної сцени багатьох талановитих виконавців.

Під час війни Іван Сергійович разом із дружиною та доньками евакуювалися в Уфу, куди переїхала значна частина української творчої та наукової інтелігенції. І вже у грудні 1941 року відбувся перший спектакль Київського театру опери і балету. За ініціативою І. Паторжинського Театр створив концертну бригаду, яка виїжджала на фронт і у прифронтіві міста, виступала у Ворошиловграді. Дружина співака, Марфа Хомівна Снага-Паторжинська, досить детально розповідала про діяльність Івана Сергійовича в роки евакуації [1, с. 77–92], про поїздки до військових частин, госпіталів, роботу над ролями, умови проживання.

У жовтні 1942 року Київський оперний театр переїхав до Іркутська, де умови були кращі, знайшлася робота і для дружини Паторжинського – солістки радіомовлення.

З П. Рудим відомий співак познайомився, найвірогідніше, у Москві, де він перебував з донькою Галиною у вересні 1942 року. Батько мій з березня 1942 року обіймав посаду постпреда УРСР, зустрічався з приїжджими українськими вченими, артистами, надавав допомогу в різних справах. Приклад такої допомоги наводить у своєму листі І. Паторжинський.

Лист датовано 22 листопада 1942 року. Наводимо його.

Джерела та література

Снага-Паторжинская М. Дорога жизни // Иван Сергеевич Паторжинский. – М. : Советский композитор, 1976.

Заказное *

г. Москва

Арбат,

Мало-Ржевский пр. № 6

Постпредство УССР

тов. Рудому Петру Евдокимовичу

г. Иркутск, ул. К. Маркса 30 кв. 55
И. С. Паторжинскому.

—
22.XI.42 г.
г. Иркутск
ул. К. Маркса 30, кв. 55.

Глубокоуважаемый Петр Евдокимович!

Доехавши благополучно к месту назначения в г. Иркутск и в целостности и сохранности доставивши рояль, переданный мне в пользование правительством Белорусской ССР, при Вашей помощи и поддержке. Разрешаю себе поблагодарить Вас от всей души за Ваши хлопоты и поддержку. Очень большую помощь Вы оказали этим мне и моей семье, которая вся играет и поет и теперь имеет возможность нормально вести свою работу.

Еще раз спасибо!

Будьте здоровы и благополучны!
Уважающий Вас Народный артист УССР Паторжинский.

* Адреса на конверті.

З польових Записів From the Field Records

УДК 781.7(477.85/.87)

НОВІ ТРАНСКРИПЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ГУЦУЛІВ

Михайло Хай

Стан фіксації, нотування та публікації одного з найскладніших феноменів традиційної музичної культури українців – народної інструментальної музики – на сьогодні починає виходити на нові рубежі науково-аналітичного розгляду та фактурно-стилістичного осмислення (праці І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Хая, Н. Ганудельової, В. Ярмоли та ін.). Чи не найпроблематичнішим у цій технологічно трудомісткій і суспільно важливій роботі є питання здійснення достовірних, деталізованих, так званих аналітичних транскрипцій народної інструментальної музики.

У відділі етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України близько п'яти років триває копітка і кваліфікована робота над нотуванням надходжень за минулі роки, що, незважаючи на свою непересічну наукову та стильову вартість, певний час чекали на опублікування. Зусиллями працівників відділу сьогодні їм надається «друге життя», а відповідно і перспектива бути залученими до сучасного науково-дослідницького та виконавсько-реконструктивного процесу. Високий, виконаний за сучасними європейськими науково-аналітичними вимогами, рівень мають, зокрема, запропоновані тут нотації В. Атаманчука.

У цьому числі «Студій мистецтвознавчих» репрезентовано зразки із трьох найголовніших сфер функціонування народної інструментальної музики в традиційному побуті гуцулів – обрядовому, пісенно-інструментальному і танцювальному, а саме: «Похоронна гра» – награвання для двох трембіт, записано від П. Дідушка та М. Дідушка в с. Голови Верховинського району Івано-Франківської (колишньої Станіславської)

області; «Ой тая коломийка», записано від невідомої співачки в супроводі двох скрипок у смт Верховина (колишне – с. Жаб'є) Івано-Франківської області; «Гуцульський народний танок “Півторак”», записано від капели В. Грималюка (легендарного «Могура») у смт Верховина. Записи здійснено науковим співробітником ІМФЕ М. Родіною 1949 року, коли традиція на Гуцульщині ще жила повнокровним автентичним життям. Зокрема, композиція «Похоронної гри» за ступенем достовірності відтворення звукової фактури есхатологічно-тривожного звучання двох трембіт може цілком конкурувати з найдосконалішими поховальними й колядницькими сигналами на трембітах в транскрипціях І. Мацієвського (*Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів*. – Вінниця, 2012. – С. 287–292).

Пісенно-інструментальна коломийка з Верховини може слугувати вдячним матеріалом для порівняльних зіставлень зі спорідненими за стилем співацько-інструментальними версіями гуцульського й буковинського коломийкового мелосу, зафіксованими С. Грицою в 1960–1970 роках, що увійшли до видання «Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору» (т. 1: Пісенна та інструментальна музика Карпат і Прикарпаття. – Кн. 1: Обрядовий фольклор; кн. 2: Позаобрядовий фольклор), яке готується до друку. Простеження парадигматики в її просторово-часовому русі до найхарактерніших взірців гуцульської народної інструментальної музики – одне з найважливіших завдань сучасного аналітичного розгляду в контексті динаміки розвитку і природного згасання традиції.

МИХАЙЛО ХАЙ. НОВІ ТРАНСКРИПЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ГУЦУЛІВ

Старовинний гуцульський танок «Півторак» презентує в добірці чи не найпотужніший масив інструментальної музики регіону – музики, що сягає космічних вершин світового традиційного інструменталізму. Автор транскрипції одного з найрозгорнутіших і найяскравіших його виявів – знаменитої «Николаєвої» братів Прилипчанів з Путили (Буковинська Гуцульщина) – В. Атаманчук і в поданій тут мініатюрі досягає максимальної достеменності й органіки

перекладу ансамблевого звучання (свистунка, цимбали, 2 скрипки і бубон) під час нотування.

Подані твори ввійдуть до видання «Регіонально-жанрова антологія українського музичного фольклору», яке готується до друку. Сподіваємося, вони стануть у добрій нагоді сучасним дослідникам, студентам-гуманітаріям та широкому загалові поціновувачів традиційної інструментальної музики гуцулів.

**НОТНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ
 («Похоронна гра», «Ой тая коломийка»,
 «Гуцульський народний танок “Півторак”»)**

Володимир Атаманчук

ПОХОРОННА ГРА

похоронні «єгри» на двох трембітах

Транскрипція В. Атаманчука

0':51" (запис) $\text{♩} = 144$ ($\text{♩} = 72$)

Трембіта I
Трембіта II

6 p sub. f^3

10 *gliss* p

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

* Унісонне проведення теми інколи стихійно (мимоволі) розщеплюється малою секундою – як знак вільної, невимушеної гри.

При вторинному відтворенні цих секундових нашарувань (якщо вони не є показником усталеної традиції, а лише виконують другорядну функцію) слід уникати.

У другому випадку мала секунда цілком доречна. У першому – під сумнівом.

Фіксація мікроінтервальної градації унісонних з'єднань не завжди доцільна, тому що залежить насамперед від достотно якісної чистоти звучання. Надмірно різкі дисонуючі співвідношення здебільшого не фіксуються, оскільки виходять за межі темперованого строю.

Консонуючі інтервали перетворюються в гостродисонуючі, а ще рідше – навпаки.

** У першій частині синхронне звучання є вірогіднішим, ніж у другій, а тому припущення щодо сольного виконання (починаючи з третього такту) є цілком імовірним.

Награвання // Трембіти I, II – П. Дідушко та М. Дідушко. Запис М. Родіної (листопад 1949 року).

ВОЛОДИМИР АТАМАНЧУК. НОТНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ...

ОЙ ТАЯ КОЛОМИЙКА

0':48".

с. Жаб'є (Станісл.), виконавці невідомі,
запис М. Родіної,
транскрипція В. Атаманчука

♩ = 126

Спів

Скрипка I

Скрипка II

Бубон

5

Ой ле-гонь-ка ко-ло-мий-ка, ле-гонь-ка, ле-гонь-ка, й (а) від то-ї ко-ло-мий-ки

8

бо-ли(ть)го-ло-вонь-ка. Та від то-ї ко-ло-мий-ки - спі-ва-ти, спі-ва-ти,

11

за-жу-риш си тай за-пла-чеш, та й ста-неш ду-ма-ти. 2. Та й ни то-го я спі-ва-ю, що си га-разд ма-ю,

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

2

15

а-ле то-го я спі-ва-ю: дум-ку за-бу ва-ю. 4. За, ту, люб-чи, по-ло-ни -ну з бі-ли - ми вів-ця-ми,

19

за ту мо - ю пер-сти - ни - ну з трьо-ма ка-мін-ця - ми. 4. А - бо ми - ні пер-сте - ни - на,

22

а - бо ми - ні гро-ші (і), й а - бо ми си по-би-рай-мо о - бо - ї хо-ро-ші. Ей!

* Нейтральна терція (соль – соль #) вносить відмінний контраст між першою та другою фазами.

ВОЛОДИМИР АТАМАНЧУК. НОТНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ...

ГУЦУЛЬСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНОК «ПІВТОРАК»
сюжетний танець

Транскрипція В. Атаманчука

Запис – Мі \flat -мажор
Реальне звучання – Ре-мажор

0':34" 1 * ♩ = 102

Свистунка (фрілка) *mp* *p*

Скрипка 1 *mp*

Скрипка 2 *mp*

Цимбали *mp* *sempre staccato*

Бубон *mp*

7 2 ** *mf* *mp* gliss.

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

2

Musical score for measures 14-18. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, and three staves (treble, alto, and bass clefs) grouped together. Measure 14 starts with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 15 has a *p* dynamic. Measure 16 has a *mp* dynamic. A circled number '3' is placed above the first staff in measure 16. The piece concludes with a double bar line in measure 18.

Musical score for measures 19-23. The score continues from the previous system. Measure 19 has a *mf* dynamic. Measure 20 has a *mf* dynamic. Measure 21 has a *mf* dynamic. Measure 22 has a *mf* dynamic. Measure 23 has a *mf* dynamic. The piece concludes with a double bar line in measure 23. There are some markings above the notes in measures 22 and 23, including a '117' and a '119'.

* Бездоганно синхронне звучання двох скрипок свідчить про те, що партію другої скрипки може цілком достовірно виконати перший скрипаль, що і є підтвердженням цього припущення.

** Непомітне прискорення темпу (на тлі ладогармонічної основи звучання).

Некролог Obituary



РОСТИСЛАВ ЯРОСЛАВОВИЧ ПИЛИПЧУК
(10.07.1936 – 22.08.2014)

22 серпня 2014 року на 79-му році пішов із життя відомий український театрознавець, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Ростислав Ярославович Пилипчук. Театральна спільнота втратила Науковця з великої літери, непересічного організатора й громадського діяча, людини виняткової ерудиції та енциклопедичних знань, автора величезної кількості наукових та публіцистичних статей, невтомного дослідника історії українського класичного театру, який заповнив багато його білих плям, повернув з небуття добру сотню видатних імен театральних і музичних діячів...

Смерть будь-якої людини – трагедія. Смерть науковця, сповненого планів, – втрата невивиправна. Зокрема, так і не побачив світу фундаментальний другий том «Спогадів про Миколу Лисенка», свідчення

до якого Ростислав Ярославович збирав упродовж життя і на який так очікували музикознавці! А подібних унікальних матеріалів він накопичив пребагато: до кожної наукової конференції готував сенсаційний факт чи повертав із забуття достойне ім'я, вишукуючи й дістаючи, неначе з чарівної скриньки, науково-історичні перлини зі своїх невичерпних архівів.

Утім, Ростиславу Ярославовичу було чим пишатися: його наукові інтереси сягали від найдавніших часів до початку ХХ ст., у його науковому доробку – понад 300 праць: розділів, статей, розвідок з історії українського театрознавства, театрального слов'янознавства, театрального джерелознавства тощо. Від дослідження театру на західноукраїнських землях (кандидатська дисертація) він прийшов до узагальненої історії українського театру на всіх етнічних землях України і поза її межа-

НЕКРОЛОГ

ми. Його концепцію розвитку українського театру викладено в колективних виданнях «Український драматичний театр» (1967, т. 1), «Історія Української РСР» (1979, т. 1, кн. 2), «Українська Радянська Соціалістична Республіка» (1986), «Історія української культури» (2001, т. 2; 2003, т. 3; 2005, т. 4, кн. 2), «Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті рр. XIX ст.)», «Просценіум» (2001–2006) та ін. Р. Пилипчук був упорядником і коментатором багатьох видань творів українських драматургів, а також збірників спогадів про видатних діячів театрального й музичного мистецтва (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Лисенка). Від 1987 року він був головним редактором республіканського наукового збірника «Театральна культура» (вийшло 7 випусків), у рамках «Записок Наукового товариства імені Шевченка» його зусиллями було видано три томи театрознавчих праць (1999, 2003, 2006); він виступав науковим редактором багатьох театрознавчих монографій і збірників. А енциклопедична складова його доробку налічує не одну сотню статей у провідних енциклопедіях і словниках не лише України, але й Польщі, Молдови, республік колишнього Радянського Союзу.

Хоча більша частина наукового й творчого життя Р. Пилипчука пройшла в стінах Київського державного інституту театрального мистецтва (нині – Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого; з 1977 р. – проректор з наукової роботи, з 1984 р. – ректор, з 2003 р. – радник ректора), утім, усі роки він був тісно пов'язаний з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, куди в 1960 році вступив до аспірантури після закінчення українського відділу філологічного факультету Чернівецького державного університету (1958) та кількарічного вчителювання. В Інституті Р. Пилипчук пройшов шлях від молодшого (1963) до старшо-

го (1974) наукового співробітника відділу театрознавства, захистив кандидатську дисертацію «Український театр Східної Галичини і Північної Буковини (30–60-ті роки XIX ст.)» (1971). Тут працював над розділами до колективних монографій, збирав і готував до друку епістолярій М. Рильського. Тут упродовж п'яти років (1969–1974) був ученим секретарем Інституту, обов'язки якого виконував украй сумлінно. У наступні роки Ростислав Ярославович неодноразово був членом спеціалізованої вченої ради при Інституті, членом редколегії багатьох інститутських видань, зокрема й «Української музичної енциклопедії» (далі – УМЕ), для якої, до того ж, написав низку статей про діячів театру минулого, зокрема глибокі й цікаві – про М. Заньковецьку й О. Кобилянську, акцентуючи саме музичний аспект творчості цих знаменитих персоналій. До останніх днів він не поривав співпраці з відділом музикознавства Інституту: рецензував статті до IV тому УМЕ, давав винятково цінні фактологічні й концепційні поради, допомагав укладати іменний покажчик до фундаментальної академічної «Історії української музики».

Смерть ученого – втрата не лише для українського театрального світу, але й для всіх гуманітаріїв. Нам не вистачатиме Ростислава Пилипчука – блискучого архівіста та глибинного джерелознавця, його гострих і влучних оцінок. А наукова прискіпливість до його величності факту назавжди залишиться прикладом для тих, кому пощастило знати дослідника особисто, перейде в легенди для нащадків. Як відомо, рукописи не горять – тож сподіватимемося, що всі розвідки й дослідження вченого побачать світ.

Світла пам'ять Вам, Ростиславе Ярославовичу!

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України

Про авторів *Information about Authors*

Атаманчук Володимир Романович – провідний мистецтвознавець відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Волошенко Оксана Валеріївна – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України, член Міжнародної федерації кінопреси.

Костюк Наталія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Кузик Валентина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат Премії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

Кульчинська Леся Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Кушнірук Ольга Панасівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Ржевська Майя Юріївна – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України, член Національної спілки журналістів України.

Руда Тетяна Петрівна – доктор філологічних наук, завідувач відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Терещенко Алла Костянтинівна – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Томазова Наталія Миколаївна – молодший науковий співробітник відділу культурології та театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Тримбач Сергій Васильович – науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка, голова Національної спілки кінематографістів України.

Фільц Богдана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премій імені М. В. Лисенка, імені В. С. Косенка, Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», член Національної спілки композиторів України.

Хай Михайло Йосипович – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Черков Георгій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України.

Вимоги до наукових статей *, 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>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (47)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Валентина Кузик 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 Джумаєва Лариса Ліхньовська Анастасія Кравченко Людмила Тарасенко</i>
Редактор англomовних текстів	<i>Олена Піскун</i>

Підписано до друку 16.09.2014. Формат 60 x 84.
Обл. вид. арк. 14,4. Умов. друк. арк. 8,92.
Наклад 100 прим.

На першій сторінці обкладинки:

Т. Шевченко. Бандурист. 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**