



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (51)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2015

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (51)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2015

Рік заснування 16.12.2002

Виходить 4 рази на рік

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
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	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (51) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2015. – 122 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 № 6 від 09.07.2015 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»
<http://sm.etnolog.org.ua>

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015

Зміст

Contents

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

*On the Occasion of the 200th Anniversary
of Birthday of Mykhailo Verbytskyi*

- Шевчук Оксана. Михайло Вербицький – автор національного гімну України**
«Ще не вмерла України і слава, і воля»
Shevchuk Oksana. Mykhailo Verbytskyi – the Author of the National Anthem of Ukraine
Ukraine's Glory Has Not Yet Died, Nor Her Freedom 7
- Костюк Наталія. Богослужбова творчість Михайла Вербицького**
Kostiuk Nataliya. Liturgical Works of Mykhailo Verbytskyi 17
- Фільц Богдана. Відзначення ювілеїв Михайла Вербицького у XX столітті**
Filts Bohdana. Celebration of Mykhailo Verbytskyi Jubilees in the XXth Century 21
- Пушик Орест. Священик Іван-Хризостом Сінкевич (біографічний нарис)**
Pushyk Orest. The Priest Ivan-Khryzostom Sinkevych (A Biographical Essay) 29

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Гнатишин Оксана. Деякі особливості теорії музичного сприймання**
Олександра Костюка (концепційний аспект)
Hnatyshyn Oksana. Some Peculiarities of Oleksandr Kostiuk's Theory of Music Perception
(A Conceptional Aspect) 36
- Бевзюк-Волошина Лілія. Володимир Карашевський. Сценографічні**
«космоси» та фактури
Bevziuk-Voloshyna Liliya. Volodymyr Karashevskiy. The Scenographic Spaces and Textures 44
- Гуральна Світлана. Богослужбова музична творчість Східної Галичини**
у світлі періодики
Huralna Svitlana. Liturgical Musical Works of Eastern Halychyna in Periodicals 54

ІСТОРІЯ

History

- Барабан Леонід. Тарас Шевченко і світова театральна культура**
Baraban Leonid. Taras Shevchenko and Global Theatre Culture 62
- Липова Галина. Творчість Тараса Шевченка і стильові тенденції**
українського театру другої половини XX століття
Lypova Halyna. Taras Shevchenko Works and the Ukrainian Theatre's Stylistic Trends
in the Second Half of the XXth Century 70

Юдкін-Ріпун Ігор. Неокласицизм Максима Рильського як феномен української культури	
<i>Yudkin-Ripun Ihor. Maksym Rylskyi Neoclassicism as a Ukrainian Cultural Phenomenon</i>	80
Калениченко Анатолій. Українська симфонічна поема ХХ століття: історичний профіль	
<i>Kalenychenko Anatoliy. Ukrainian Symphonic Poem of the XXth Century: A Historical Profile</i>	88
Кравченко Анастасія. Музична діяльність представників польської громади Житомира в середині ХІХ – на початку ХХ століття	
<i>Kravchenko Anastasiya. Musical Activities of the Zhytomyr Polish Community Representatives in the Mid-19th – Early 20th Centuries</i>	96

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

From the Field Records

Товкайло Ярина. Інтенаційна та виконавська стилістика пастівницьких пищавкових награвань у селі Волосянка Сколівського району Львівської області	
<i>Tovkaylo Yaryna. Intonation and Performing Stylistics of Pasture Pipe Tunes in Volosianka Village of Skoliv District, Lviv Region</i>	104

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

Kuzyk Valentyna. Music Enrichment Shevchenkianya – Rethinking Poems by Kobzar Composers of the Younger Generation	113
--	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

Корній Лідія. Рец.: Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць : мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя / Н. Калуцка, Л. Пархоменко. – Київ : Фенікс, 2012. – 416 с. ; іл.	
<i>Korniy Lidiya. Review: Kalutska N., Parkhomenko L. Oleksandr Koshyts: The Artistic Activities in Context of the XXth Century Music / N. Kalutska, L. Parkhomenko. – Kyiv : Feniks, 2012. – 416 pp. ; ill.</i>	117

ПРО АВТОРІВ

<i>Information about Authors</i>	120
----------------------------------	-----

До 200-ліття Михайла Вербицького

On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Mikhailo Verbytsky

УДК 7.071.1(477)Вер

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – АВТОР НАЦІОНАЛЬНОГО ГІМНУ УКРАЇНИ «ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНИ І СЛАВА, І ВОЛЯ»

Оксана Шевчук

У статті відтворено історично обґрунтовану панораму побутування гімну «Ще не вмерла України і слава, і воля» від часу його виникнення і до масового поширення й утвердження як національного символу української держави.

Ключові слова: Михайло Вербицький, Павло Чубинський, Галичина, Наддніпрянщина, гімн, музичні редакції, літературно-поетичні варіанти.

В статье отражается исторически обусловленная панорама бытования гимна «Ще не вмерла України і слава, і воля» от начала его возникновения и до массового распространения и утверждения в качестве национального символа украинского государства.

Ключевые слова: Михаил Вербицкий, Павел Чубинский, Галичина, Поднепровье, гимн, музыкальные редакции, литературно-поэтические варианты.

Historically substantiated panorama of the existence of the anthem *Shche ne Vmerla Ukrainy* from the time of its origin to mass dissemination and strengthening as the national symbol of Ukrainian state is recreated in the article.

Keywords: Mykhailo Verbytskyi, Pavlo Chubynskyi, Halychyna, Naddniprianshchyna (Over Dnipro Lands), anthem, musical versions, literary-poetic variants.

4 березня 2015 року музична громадськість України та закордону відзначили 200-ліття від дня народження Михайла Вербицького – видатного українського композитора XIX ст. За словами С. Людкевича, М. Вербицький – «перший і найбільший композитор Галицької України», «батько нашої музики», який «залишив нам багату музичну спадщину» [4, с. 219]. Композитор увійшов в історію української музики як творець численних хорових світських і церковних, камерно-вокальних, інструментальних та сценічних творів. Він є автором перших в українській музиці симфоній (увертюр). М. Вербицькому належить одне з найперших композиторських прочитань «Заповіту» Т. Шевченка засобами хорового письма. Його духовна спадщина (літургії, церковні піснеспіви) залишаються невід’ємною частиною богослужбової практики і окрасою музично-хорової культури України¹.

М. Вербицький – репрезентант передусім музики Галичини XIX ст. і, зокрема, її найзахіднішої гілки, що розвинулася та розквітла в одному з культурних центрів краю – Перемишлі. Саме тут, у першій третині XIX ст., розгорнулося інтенсивне суспільно-культурне життя, головними провідниками якого стали греко-католицькі священики. На долю цієї інтелігентської верстви випав увесь багаж творення суспільно-політичного та культурно-освітнього життя в Галичині. Помітний слід у розбудові музичної культури Перемишля залишив видатний церковний і культурний діяч єпископ Іван Снігурський (1784–1840) – двоюрідний брат матері М. Вербицького, який після смерті його батьків опікувався Михайлом та братом. За ініціативи і сприяння єпископа І. Снігурського в Перемишлі 1818 року заснували Дяковчительський інститут, а при ньому, 1928 року, – кафедральний хор, музичну

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО



Павло Чубинський
(1839–1884)

школу для підготовки майбутніх хористів і диригентів. Він також подбав про педагогічний склад установи, запросивши до неї професійних чеських музикантів – Алоїза Нанке і Франца Лоренца. Завдяки цим музикантам М. Вербицький, як на той час, здобув високий професійний вишкіл. Водночас важливим культурно-освітнім осередком у Перемишлі стала греко-католицька духовна семінарія, де навчалося багато відомих культурних діячів Галичини, а саме: М. Шашкевич, М. Устиянович, А. Могильницький, І. Лаврівський, П. Любич та інші. У навчальному закладі М. Вербицький не лише здобував ази богослов'я, – що правда, не завжди ревно й послідовно, позаяк енергійний і обдарований юнак подекуди не дотримувався режиму семінарії, – а й захопився й поринув у музичну стихію. Тим-то, з одного боку, його перші музичні симпатії реалізувалися в хорових творах духовного змісту, а з другого, – опанував гітару, що допомогло йому пізнати інший світ художньо-естетичних переживань.

Ця лінія творчих поривань М. Вербицького викликала до життя численні хорові композиції, написані в стилі чоловічих кuartетів, на зразок так званих німецьких патріотичних пісень – застольних (*Liedertafel*). Так були створені хори на слова І. Гушалевича, В. Шашкевича, Ю. Федьковича, В. Стебельського. Поряд з вокально-хоровими творами М. Вербицького, що відповідали потребам міського побутового музикування, у його творчості розвивався потужний пласт музично-театральної музики, викликаній першими аматорськими виставами в Перемишлі, започаткованими діяльністю Народного театру Товариства «Руська бесіда» у Львові (1864). Ця спадщина композитора представлена оперетами, водевілями, з-поміж яких – «Жовнір-чарівник» (за І. Котляревським), «Гриць-Мазниця» (за Ж.-Б. Мольєром), «Верховинці» (за Ю. Коженювським) та інші, а також мелодрамою «Підгір'яни» (на текст І. Гушалевича). Театрально-сценічні жанри стимулювали у творчості М. Вербицького появу й оркестрових творів – так званих симфоній, які вважають першими симфонічними творами в українській музиці.

З-поміж створеного композитором, особливе місце посідає пісня-гімн «Ще не вмерла України і слава, і воля» на слова П. Чубинського. Історія її створення, поширення, суспільного функціонування, заборони та утвердження як державного символу мала і продовжує мати своїх дослідників. До них належить когорта музикознавців, культурологів, літературознавців, громадсько-культурних діячів України та діаспори останньої третини ХІХ ст., першої третини ХХ ст. та початку ХХІ ст.: А. Вахнянин, О. Барвінський, С. Шах, З. Лисько, В. Витвицький, В. Трембіцький, С. Максим'юк, В. Пилипович, Ф. Погребенник, М. Загайкевич, Л. Корній та О. Зелінський.

Кожен з названих дослідників уніс належну лепту у вивчення історії створення, функціонування та пропагування гімну Чубинського – Вербицького, однак інформація про це в умовах радянської дійсності була під особливою забороною. Тому лише на початку 1990-х років з'явилася можливість підняти й оприлюднити все раніше написане про гімн, проаналізувати ці ма-

теріали, систематизувати та дати їм нове наповнення й інтерпретацію в контексті сучасних державотворчих процесів.

З огляду на це привертають увагу дві праці: ошатно виданий популярний історичний нарис «Державний Гімн України» доктора мистецтвознавства М. Загайкевич [1] і докладне музикознавче дослідження професора Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка О. Зелінського «До історії Державного Гімну України» [2]. Роботи доповнюють одна одну. Перша розвідка позначена здебільшого констатуючим характером, не занурена в джерелознавчі аспекти досліджуваної теми, а спрямована на розкриття сучасних форм суспільного побутування гімну, на його участь у творенні нових політичних і культурних реалій незалежної України. Друга праця – це зразок дослідження на широкий джерельний основі. Блискуче виконані автором аналітичні розвідки розкривають особливості як музичних варіантів гімну, так і відмінності його чисельних літературно-поетичних редакцій. Покликаючись на багатий рукописний, нотний та опублікований матеріал, О. Зелінський відтворив історично обґрунтовану панораму побутування гімну України – від його виникнення і до масового поширення, утвердження як національного символу держави.

Виникнення пісні-хору «Ще не вмерла України» М. Вербицького на слова П. Чубинського на початку 60-х років XIX ст. було не випадкове і пов'язане з другою хвилею зростання національно-патріотичного піднесення, викликаного творчістю Т. Шевченка. Саме в цей час зароджувалася традиція щорічних ушанувань пам'яті поета. В історії української музики датою та місцем проведення першого офіційного відзначення шевченківських урочистостей прийнято вважати 1865 рік і місто Перемишль. Однак варто пам'ятати, що вже за два роки до цього – 1863 року – А. Вахнянин силами перемишльської «Громади» успішно провів перший світський «декламаційний вечор», присвячений Т. Шевченкові [2, с. 73].

У контексті зростання культу Т. Шевченка в Галичині вірш П. Чубинського «Ще не вмерла України и слава и воля!», надрукований (без зазначення авторства) у львів-



Михайло Вербицький
(1815–1870)

ському літературно-політичному віснику «Мета» (1863. – № 4) серед поезій Т. Шевченка, галицькі культурні кола прийняли за Шевченків. Припускаємо, що так уважав і сам композитор, оскільки в цьому, так би мовити, амплу пісню М. Вербицького ще за його життя тричі публічно виконували. Така ситуація проіснувала до 1885 року, відколи твір було надруковано в хоровому збірнику «Кобзар» із зазначенням автора вірша – П. Чубинського [2, с. 36]. Зауважимо, що тексти вірша (надрукований у «Меті» і рукописний гітарний варіант) різняться за правописом, що ставить під сумнів використання композитором тексту саме з вісника. Друкований варіант вірша написаний модернішим, як на той час, правописом М. Куліша, а вірш «Ще не вмерла України» (на музику М. Вербицького) витриманий у правописній манері М. Максимовича, з урахуванням мовленнєвих особливостей Галичини [2, с. 12]. Маємо відомості про те, що вірш П. Чубинського потрапив до Львова 1863 року нелегально, завдяки етно-

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

графу і фольклористу П. Свенцицькому – учаснику польського повстання, а згодом, через катехита, учителя-словесника Перемишльської гімназії Ю. Желехівського, – безпосередньо до М. Вербицького². Хоча П. Свенцицький знав прізвище автора вірша, проте не ризикував його оприлюднювати, оскільки П. Чубинський уже тоді перебував на засланні. З огляду на це припускаємо, що і М. Вербицький міг знати прізвище автора слів «Ще не вмерла Україна», але керувався необхідною, за таких обставин, обережністю³.

На сьогодні існують різні версії походження поезії П. Чубинського. Припускають, що автор орієнтувався на зразок польського гімну «Ще не вмерла Польща...» (*Jeszcze Polska nie zginęła...*). Відомо також, що, будучи студентом, П. Чубинський активно контактував зі студентами-сербами. Вони збиралися на молодіжні вечірки, «вільнодумували», співали козацьких і слов'янських патріотичних пісень. Існує припущення, що вірш-пісню «Ще не вмерла Україна» було написано на одній з таких вечірок у будинку купця Лазаря, що стояв на вул. Великій Васильківській, де тоді мешкав П. Чубинський, під впливом сербської «Боже, правий» (*Bože pravde*). На початках її співали як на мотив сербської, так і чеської пісні «Де мій дім» (*Kde domov můj*) [1, с. 19].

Завдяки певним джерелам, зокрема науково-публіцистичній розвідці С. Шаха [див.: 2, с. 78], маловідомого в музикознавчих колах, дізнаємося, що М. Вербицький написав обговорювану патріотичну пісню в с. Млини (Перемишльщина) 1863 року, де він обіймав парафію. До того ж, за участю композитора, відбулося прем'єрне виконання твору в Перемишльській духовній семінарії на зібранні Товариства «Громада». Це було сольне авторське виконання під супровід гітари, що й підтверджує реально існуючу так звану гітарну редакцію. До історії збереження редакції, як довідуємося з праці О. Зелінського [2, с. 11], був причетний композитор В. Матюк, «Станіславський Боян» і, зокрема, його голова – Є. Якубович. Емігруючи до США, Є. Якубович, разом з матеріалами власного архіву,

захопив рукопис гітарної редакції пісні-гімну М. Вербицького. У 1928 році, після його смерті, рукопис повернули до Галичини на збереження в НТШ, а з 1939 року він перебуває в рукописному відділі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Ця редакція свідчить про те, що М. Вербицький створив патріотичний твір, виходячи з особливостей музичного побуту того українського культурного середовища, у якому жив, працював і творив (семінаристи, учительсько-професорська верства, священики, міщани).

У 1863 році М. Вербицький створив і хорову редакцію пісні для чоловічого квартету, що відповідало традиції чоловічого хорового співу в Галичині та репрезентувало стилістику так званих старогалицьких пісень. Цей стиль хорового письма проіснував у музичній практиці Галичини фактично до середини ХХ ст. [3].

Про подальше поширення пісні дослідники розповідають з певною мірою імовірності. Так, припускають, що пісню публічно виконували 7 липня 1864 року і 1865 року на храмовому святі Івана Хрестителя (Івана Купала) у Перемишлі. Відтак є твердження про її імовірне виконання у виставі театру «Руської бесіди» «Запорожці» 1864 року. Його обстоюють З. Лисько й М. Загайкевич, покликаючись на рецензію з газети «Слово» про те, що у виставі хор козаків виконував «прекрасну пісню» «Ще не згибло Запорожжя», яка за назвою була суголосна пісні «Ще не вмерла Україна».

Етапною в історії публічного виконання «Ще не вмерла Україна» вважають її появу в «Музикально-декламаторських вечорницях в пам'ять Т. Шевченка» 10 березня 1865 року в Перемишлі. Поряд з декламаціями поезій Т. Шевченка військовий оркестр виконав увертюру В.-А. Моцарта до його опери «Повернення Тита», а також заспівали сольні й хорові композиції І. Лаврівського, М. Вербицького і, зокрема, його «Ще не вмерла Україна». Цей концерт дав зрозуміти громадськості, що твір М. Вербицького вже претендує на ширшу суспільно-культурну увагу та потрактування.

Про це свідчив не менш успішний наступний шевченківський вечір, проведений



Церква в с. Млини на Перемишльщині, де служив відправи отець М. Вербицький.
[Електронний ресурс]

1866 року у Відні силами студентів-галичан. Демократично-спрямовану різнонаціональну слухацьку аудиторію становили студенти – чехи, поляки, словени, хорвати. За своїм значенням це був перший шевченківський концерт, що відбувся поза межами етнічного побутування українців. Нарешті, третю публічну апробацію піснi-гімну М. Вербицького пов'язують зі святкуванням Нового року в митрополита Спиридона Литвиновича – 13 січня 1867 року у Львові.

Історія музичного твору «Ще не вмерла Україна» охоплює три періоди (за періодизацією О. Зелінського). У перший період (1863–1885) цей музичний твір ототожнювали з патріотичною піснею; у другий (1885–1918) – набув ознак національного гімну; у третій період (1918–1921 рр., 1939 р., з перервами в історії побутування і до нинішнього часу) він перетворився на національний символ держави Україна⁴.

Перший і другий періоди побутування твору «Ще не вмерла Україна» прикметні створенням низки його музично-літературних редакцій, які, зберігаючи початкову авторську основу вірша-пісні, різняться окремими мелодичними зворотами, гармонізацією, динамічними й агогічними відтінками, а також подають різні літературні варіанти вірша П. Чубинського. Про це свідчать давні рукописи і публікації нотних текстів

Гімну. Дослідження О. Зелінського [2] містить чудовий додаток, куди ввійшло п'ять музичних редакцій гімну: № 1 – гітарна редакція (передрук з автографа без дати); № 2 – перша хорова редакція (також передрук з автографа без дати); № 3 – редакція *Andantino gracioso* (передрук зі збірки Омеляна Менцинського 1863 р.); № 4 – редакція *Maestoso* (передрук зі збірки «Кобзар» 1885 р., де вперше зазначено авторів музики і слів); № 5 – редакція О. Нижанківського (передрук рукопису Модеста Менцинського 1892 р.).

В основу гітарної редакції покладено повний оригінальний текст П. Чубинського з такими словами першого куплету:

Ще не вмерла Україна
и слава и воля!
Ще нам братя молодць
усмьхнеть ся доля!
Згинуть наші вороги
Якь роса на сонци
Запануемь братя й мы
У своїй стороньць.
Душу тьло мы положимь
за свою свободу
И покажемь що мы братя
Козацького роду.
Гей гей, братя миле
Нумо, братыся за дьло
Гей, гей пора встати
Пора волю добувати [1, с. 24–25],

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

а також решту, чотири, куплетів вірша П. Чубинського.

Твір витримано у складній 2-частинній формі повторної будови, де заспів і приспів мають просту 2-частинну форму (а+б – заспів, с+б1 – приспів) із чітким поділом на чотири восьмитактові періоди. Пісню попереджує ремарка *Cantabile*, яка визначає характер її сольного виконання в супроводі гітари. Ладоінтонаційну тканину мелодії становить паралельно-перемінний лад (соль-мажор – мі-мінор гармонічний), де тон «сі», яким починаються чотири фрази заспіву, сприймається то як терція соль-мажору, то як квінта мі-мінору. Наявність паралельно-перемінного ладу не випадкова, позаяк з ним пов'язаний великий пласт пісенних новотворів фольклорного і літературного походження – пісень-романсів, романсів, маршів та інших пісенних різновидів. Щодо цього, музична мова твору «Ще не вмерла Україна» є відображенням стилістики і галицьких, і наддніпрянських пісенних типів. Елементи розспіву окремих слів тексту викликають асоціації то з хоровою лексикою церковних композицій М. Вербицького, то з вокалізацією українських народних пісень-романсів або пісень авторського походження. Приспів зі словами «Душу тьло мы положимъ» виносить на вершину мелодії квінтовий тон соль-мажору – вираз кульмінації пісні, перебираючи на себе її головне ідейно-сміслові навантаження, переводить початковий кантиленний наспів у маршовий клич. Метроритмічну основу вірша П. Чубинського становить 13-складовий розмір (7+6) заспіву та 14-складовий (8+6) приспіву. У першій гітарній редакції композитор повністю скористався текстом вірша П. Чубинського як і другою строфою приспіву на слова «Гей гей, братя миле / Нумо, братися за дьло».

У цій, а також у другій хоровій редакції збігається підтекстівка мелодії, початок якої характеризується незвичним, порівняно з нині усталеним варіантом Гімну, акцентом на сильній долі складу «край»:



Однаковою є також мелодична вокалізація вірша, зокрема розспіви окремих складів, а також види каденційних закінчень (плавні низхідні ходи – від III до I щабля та від квінти – через VII гармонічний щабель до тоніки). Лише в одному випадку в хоровому варіанті композитор змінив розспів на слові «воля»:



Обидві авторські рукописні редакції зберігаються у відділі мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Зокрема, оригінал хорової редакції ще за життя М. Вербицького ввійшов до збірки його хорових творів на слова І. Гушалевича, написаних для чоловічого квартету. Саме із цієї редакції, при виконанні твору, почали використовувати лише перший куплет вірша П. Чубинського. Натомість музичні особливості редакції викликані передусім хоровою специфікою фактури твору і назагал не вплинули на модифікацію виражальних засобів, зокрема на гармонічну мову гімну.

Після появи хорового варіанта пісня М. Вербицького швидко поширилася в списках і впродовж побутування зазнала певних змін. Про це свідчить її третя редакція, зафіксована в рукопису О. Менцинського (батька знаменитого українського тенора М. Менцинського), на той час учня львівської семінарії. Вона містить підтекстівку, що усталилася й утвердилася в широкій музично-побутовій практиці та на офіційному рівні в незалежній Україні. Тут замість трискладових слів «Україна», «вороги», «братя молодці» запропоновано чотирискладові «Україна», «вороженьки», «браття молодії», з огляду на що вірш набув коломийкової форми (8+6). Особливо важливим вважаємо скорочення обсягу першого куплета вірша через відсічення 2-ї строфи приспіву «Гей гей, братя миле». Унаслідок цих змін сталося винесення на сильну долю першого складу слова «Україна», відповідно вирівнялися за ритмікою і наступні слова вірша:

ОКСАНА ШЕВЧУК. МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – АВТОР НАЦІОНАЛЬНОГО ГІМНУ УКРАЇНИ...



Завдяки цьому приспів набув належної стрункості й концентрованості музичного й смислового виразу. У третій редакції пісня М. Вербицького позбулася рис камерного кантиленного звучання і набула ознак активного та цілеспрямованого характеру.

У четвертій редакції зберігається 14-складовий коломийковий розмір вірша, натомість уперше з'явилося слово «Україна» в родовому відмінку. При цьому автори редакції повернулися до підтекстівки початкової мелодичної фрази, як у гітарній та першій хоровій редакціях, але з урахуванням 14-складової структури вірша:



З музичного боку хорова партитура насичена багатомановою динаміко-агогічних відтінків (*f*, *mf*, *ff*, *crescendo*, *diminuendo* та ін.), що свідчить про зорієнтованість на концертний спосіб виконання твору і трактування його як гімну.

У п'ятій редакції хорова партитура побудована так, щоб своєю фактурою звучання, гармонічною мовою, темповою трансформацією (репризу приспіву подано в прискореному темпі (*Alla breve*)) та яскравою динамікою виконання створити енергійний життєствердний образ українського гімну⁵. Зауважимо, що роком раніше, 1891, О. Нижанківський створив хорову в'язанку «Слов'янські гімни», куди увійшло вісім гімнів: хорватський, чеський, словацький, польський, болгарський, словенський, великоруський («Вниз по матушке по Волге») та русько-український для чоловічого хору.

Автор цього видання вперше назвав «Ще не вмерла Україна» «гімном русько-українським» [1, с. 29]. Варто наголосити на тому, що до кінця XIX ст. в хоровій практиці гімни інтерпретували лише засобами чоловічого хору. Однак на початку XX ст. спостерігалися вже певні якісні зміни, що засвідчують розширення комунікаційних аспектів гімну, його суспільну адаптацію в Галичині й на Наддніпрянщині, як і мистецького інтересу українських композиторів до цього жанру. Так, 1900 року постала фортепіанна транскрипція гімну Я. Вінцовського (Ярославенка). У 1902 році вийшла збірка обробок народних пісень Ф. Колесси «Наша дума. Українсько-руські народні пісні» (Львів, 1902), де представлено авторський варіант гімну М. Вербицького. У 1904 році Д. Січинський інструментував гімн для фортепіано, а також для дитячого триголосого співу в супроводі фортепіано і видав у «Збірнику народних та патріотичних пісень на голоси дитячі в супроводі фортепіано» (Видавництво музичне «Станіславського Бояна». – 1904. – Вип. 20). Цікавий та оригінальний приклад опрацювання гімну М. Вербицького для мішаного хору належить і В. Барвінському.

Наддніпрянщина також долучилася до інтерпретації вірша П. Чубинського. Щодо моделі гімну Вербицького – Чубинського і його місця в музично-побутовій та суспільній практиці на Наддніпрянщині, то його масове виконання розпочалося в роки Першої світової війни, великою мірою завдяки січовим стрільцям. Події розгорталися так, що невдовзі, уже 22 січня 1918 року, було проголошено самостійну соборну Українську державу, й уряд УНР офіційно затвердив гімн Вербицького – Чубинського «Ще не вмерла Україна» Державним Гімном. У вирі тодішніх політичних подій його виконували при прийнятті Третього і Четвертого Універсалів. Репрезентативно прозвучав Гімн і 14 листопада 1918 року на відкритті Української академії наук. Відомо, що Р. Глієру офіційно замовили оркестрування гімну М. Вербицького.

До цього ж часу належать нові музичні версії гімну М. Вербицького. Так, 1917 року К. Стеценко створив і опублікував власний оригінальний 4-голосий чоловічий хор на

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО



Обкладинка партитури Державного Гімну України для духового оркестру (Київ : Музична Україна, 1993 р.)



Обкладинка видання Державного Гімну України для мішаного хору в супроводі фортепіано (Київ, 2003 р.)

слова П. Чубинського, а 1918 року – хорový варіант саме гімну Вербицького – Чубинського в розкладці для шкільних хорів і надрукував у збірнику «Шкільний співаник» (Київ ; Ляйпціґ, 1918). Того ж року нову хорову версію гімну підготував О. Кошиць. У контексті вищеозвученого згадаймо унікальне для того часу видання «Пісні України» [5]. Назвемо лише деякі, з уміщених у ньому, пісень: «Ще не вмерла Україна», «Заповіт», «Про Морозенка», «Про Дорошенка», «Про руйнування Січі», «Ой пише Москаль», «Уже літ за двісті», «Ой у лузі червона калина», «Журавлі». Подиву гідне видання! Адже йдеться про 1920 рік.

Після поразки національних змагань гімн «Ще не вмерла Україна» й надалі виконував свої основні функції аж до 1939 року. З початком Другої світової війни його було проголошено Державним у новоутвореній Карпатській Україні, а також під час Акту відновлення Української державності у Львові 30 червня 1941 року. Він перетворився на бойову пісню бійців УПА, став маркером патріотизму, незламності духу та відданості своїй державі.

Репресії, що приніс із собою тоталітарний комуністичний режим, різко зупинили природний шлях розвитку суспільно-політичного та національно-культурного життя в Україні. Гімн, створений М. Вербицьким і П. Чубинським, заборонили. Будь-які спроби нагадати про український гімн ідентифікувалися з українським буржуазним націоналізмом і навіть фашизмом.

70 років тривала анафема на гімн, і лише 1991 року її було знято. Але до свого повноправного життя, на яке мав би заслуговувати і претендувати як один з невід'ємних атрибутів національної символіки держави, він рухався досить повільно, не викликаючи і не маючи масової підтримки українського суспільства, хоча формально, на різних рівнях державного, громадського й культурного життя, виконував церемоніальну та репрезентативну функції в Україні та світі. Водночас згадаймо кілька знакових презентацій Гімну ще до проголошення незалежності України. Так, 1989 року гімн уперше за часи перебудови прозвучав у виконанні хору «Гомін» під керівництвом Л. Яценка на відновленій могилі П. Чубин-

ОКСАНА ШЕВЧУК. МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – АВТОР НАЦІОНАЛЬНОГО ГІМНУ УКРАЇНИ...

ського в Борисполі. Того ж року, 9 вересня, у цьому ж виконанні його слухали і підтримали учасники першого з'їзду Народного Руху України «За перебудову» в актовому залі Національного технічного університету України (Київський політехнічний інститут).

Незабутньою подією мистецько-культурного життя в Україні 1990 року був виступ Кубанського народного хору під керуванням В. Захарченка в Національному палаці мистецтв «Україна». Тоді до програми включили один з кубанських варіантів гімну, а 9 березня 1990 року його повторили біля пам'ятника Т. Шевченкові. Помітною є схожість певних контурів мелодії, окремих ритмічних зворотів цього варіанта з гімном М. Вербицького, однак вони знову і знову підтверджують оригінальність та своєрідність кубанського народного багатоголосся, як і вірність неповторній, але впізнаваній співочій манері цього хорового колективу.

Проголошення незалежності України відкрило новий етап в історії функціонування гімну «Ще не вмерла України». Відповідно до Указу Президії Верховної Ради України від 15 січня 1992 року «Про Державний Гімн України» (№ 2042/XII) (Відомості Верховної Ради України. – 1992. – № 17. – С. 217) було затверджено лише музичну (інструментальну) редакцію Гімну, автором якої є М. Вербицький, за підписом голови ВРУ І. Плюща. Тобто Гімн виконували без словесного тексту.

Через 11 років, 6 березня 2003 року, Президент України Л. Кучма підписав Закон України «Про Державний Гімн України» (№ 602/IV) (Відомості Верховної Ради України. – 2003. – № 24. – С. 163), де зазначено: «Державним Гімном є національний гімн на музику М. Вербицького із словами першого куплету та приспіву твору П. Чубинського у такій редакції:

Ще не вмерла України і слава, і воля,
Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля.
Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці,
Запануєм і ми, браття, у своїй сторонці.

Приспів:

Душу й тіло ми положим за нашу свободу,
І покажем, що ми, браття, козацького роду.

Остаточну музичну редакцію Гімну України здійснили два наші найвидатніші сучасники – українські композитори М. Скорик і Є. Станкович.

Події на Майдані кінця 2013 – початку 2014 року підтвердили високий статус Державного Гімну України і відкрили нову, довгоочікувану сторінку в історії українського Національного Гімну.

Примітки

¹ У греко-католицькому митрополичому соборі Воскресіння Христового, що на лівому березі Дніпра в Києві, тривалий час експонується виставка матеріалів і документів із львівських архівів, присвячена 200-літтю від дня народження М. Вербицького.

² Перша апробація хорового варіанта пісні в аранжуванні М. Вербицького відбулася в помешканні Ю. Желехівського у виконанні аматорського чоловічого квартету, що зібрав любителів співу – професорів гімназії.

³ Не випадково прізвище П. Чубинського як автора слів «Ще не вмерла України» було оприлюднено у Львові лише через рік по його смерті – 1885 року – у збірці «Кобзар».

⁴ Варто було б дослідити місце Гімну під час протестних акцій на Майдані: Помаранчевої революції 2004 року і Революції гідності 2013–2014 років. Останні події на Майдані вивільнили й утвердили патріотичне звучання гімну і вивели його на рівень хіта у виконанні популярних українських співаків та широкого загалу, передусім майданної публіки. Особливо важливо констатувати те, як безпосередньо й успішно поширюється і сприймається Гімн представниками різних верств та вікових категорій сучасного українського суспільства. Так, згадаймо яскраво атракційні флешмоби з виконанням гімну України, улаштовані в різних куточках країни.

Професійна музична громадськість також не залишилася осторонь процесів, у центрі яких опинився Гімн України. Вражаючою виявилася реакція нашого сучасника, українського композитора світового масштабу, В. Сильвестрова на Гімн України в інтерпретації Майдану. У результаті постали 7(!) оригінальних, ні на що не подібних, варіантів – власне сильвестровських прочитань вірша П. Чубинського. Наразі поза межами обговорення залишається також значне число виконань гімну України в країнах колишнього СРСР та в багатьох куточках світу з метою підтримки української Революції гідності. Усе це дозволяє вести мову про безперечно унікальний у світовому масштабі досвід музикування на матеріалі Державного Гімну України.

⁵ Цей варіант виконання гімну демонстрував у своїх концертах М. Менцинський (див.: http://sensor.net.ua/video_news/256979/pervaya_v_istorii_studiyinaya_zapis_sche_ne_vmerla_ukrana_kogda_ne_budet_u_vlasti_vorov_otdam_etu_plastinku).

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

Джерела та література

1. Загайкевич М. Державний Гімн України / М. Загайкевич. – Київ, 2006.
2. Зелінський О. До історії Державного Гімну України / О. Зелінський. – Львів, 2008.
3. Лідертафель – пісні для чоловічих квартетів (Млини, 1863–1869 рр.) / вступ, упоряд. В. Пилипович. – Перемишль, 2008.
4. Людкевич С. Михайло Вербицький // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – Київ, 1973. – С. 216–219.
5. «Пісні України» або 18 пісень з нотами на 4 голоси для чоловічого хору з текстами українським, німецьким і чеським. В аранжировці п. Кошиця, діригента Укр. Нац. Капелі. – Київ : Вернигора, 1920.

SUMMARY

March, 4 2015 there was the 200th anniversary of birthday of M. Verbytskyi – one of the pioneers of Ukrainian music of the XIXth century. His name is identified with the creation of music in all genres of chorus secular and church, chamber-vocal, instrumental and stage music in the history of Ukrainian culture. M. Verbytskyi has also got in the history of Ukraine as the author of music of the state anthem *Shche ne Vmerla Ukrainy* by the words of P. Chubynskyi. The symbiosis of creative efforts of two prominent Ukrainians – M. Verbytskyi from Halychyna and P. Chubynskyi from Naddniprianshchyna – is a significant fact that symbolizes historical, spiritual and cultural unity of Halychyna and Great Ukraine. The history of anthem creation, its dissemination, social functioning, prohibition and strengthening as state symbol has been and is still investigated by its own researchers. These are A. Vakhnianyn, O. Barvinskyi, S. Shakh, Z. Lysko, V. Vytvytskyi, V. Trembitskyi, S. Maksymiuk, V. Pylypovych, F. Pohrebennyk, M. Zahaikevych, L. Korniy and O. Zelinskyi. Until the beginning of 1990s the information about the anthem like the attempts of its execution in the USSR has been forbidden. That's why with the beginning of Independence there appeared an opportunity to raise and publish everything written about the anthem earlier. The works of M. Zahaikevych *State Anthem of Ukraine. Popular Historical Essay* (Kyiv, 2006) and O. Zelinskyi *On the Issue of the History of State Anthem of Ukraine* (Lviv, 2008) are especially interesting in this context. Rich accessible source base allows to comprehend nowadays the history of creation of the song *Shche ne Vmerla Ukrainy / Ukraine hasn't Perished Yet*, reveal the evolution of phased grinding of its musical-poetic features on the way of change of patriotic song into the state anthem of Ukraine. The existence of the anthem among the widest strata of Ukrainian society on various historical stages for 150 years, its place in concert and composer practice, wide sphere of its use in public life and at last its unique actualization, inspired with a strong splash of protest actions of the Ukrainians on Maidan at the end of 2013 – the beginning of 2014 and military confrontation in Donbas are the evidences of high civil requirement and patriotic raise of Ukrainian society.

Keywords: Mykhailo Verbytskyi, Pavlo Chubynskyi, Halychyna, Naddniprianshchyna (Over Dnipro Lands), anthem, musical versions, literary-poetic variants.

* Після того, як статтю було підготовлено до друку, стало відомо, що в рейтингу гімнів різних країн, оголошеному ЮНЕСКО, гімн «Ще не вмерла України...» посів перше місце. – О. Шевчук.

УДК 78.071.1Вер+2–535.3

БОГОСЛУЖБОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

Наталія КОСТЮК

Дослідження богослужбової творчості Михайла Вербицького й сьогодні належить до перспективної наукової проблематики. Розвиваючи засади ранньокласичних авторських богослужбових циклів та окремих піснеспівів у контексті розвитку національного мислення й виявляючи типологічно важливі текстові структурні одиниці, підпорядковані регіональному модусу церковно-співочої традиції, літургічна творчість М. Вербицького насичена багатьма знахідками.

Ураховуючи культурно-естетичний контекст і особливості стилістичних взірців, специфіку регіональних церковно-співочих традицій та новаційні аспекти в результатах діяльності Перемишльської школи в 1830–1840-х роках, богослужбова творчість митця є сутнісно важливим кроком у динаміці загальнонаціонального креативного процесу.

Ключові слова. М. Вербицький, українська богослужбово-музична творчість, регіональні традиції, культурно-стильовий контекст, Літургія, Перемишльська школа.

Исследование богослужебного творчества Михаила Вербицкого и сегодня принадлежит к перспективной научной проблематике. Развивая принципы раннеклассических авторских богослужебных циклов и отдельных песнопений в контексте развития национального музыкального мышления, выявляя типологически важные структурные единицы, подчиненные региональному модусу церковно-певческой традиции, литургическое творчество М. Вербицкого насыщено многими находками.

Учитывая культурно-эстетический контекст и особенности стилистических образцов, специфику региональных церковно-певческих традиций и новаторские аспекты в результатах деятельности Перемишльской школы в 1830–1840-х годах, богослужебное творчество композитора представляет собой существенный шаг в динамике общенационального креативного процесса.

Ключевые слова: М. Вербицкий, украинское богослужебно-музыкальное творчество, региональные традиции, культурно-стилистический контекст, Литургия, Перемишльская школа.

Research liturgical creativity Mikhail Verbitsky and now belongs to a promising scientific issues. Building on the principles of author liturgical cycles and some chants in the context of national thinking and identifying important text in type structural units of Regional mode of church singing tradition, liturgical creativity M. Verbitsky many rich finds. Considering the cultural and aesthetic context and stylistic features of the models, the specificity of the regional Church-singing tradition and innovation aspects in the performance of Przemyśl school in 1830–1840-ies, liturgical creativity of the artist is essentially important step in national dynamics of the creative process

Keywords. M. Verbitsky, Ukrainian liturgical creativity, regional traditions, cultural and stylistic context, Liturgy, Przemyśl school.

Історичне дистанціювання з багатьма явищами XIX ст., часто оцінюваними з певним упередженням, а також можливість охоплення значно ширшого культурно-мистецького контексту спонукають до переосмислення творчих набутків багатьох представників українського музичного мистецтва. Так, богослужбова творчість священика Михайла Вербицького, не зважаючи на значний обсяг уже впродовж останніх десятиліть здійснених досліджень, вимагає подальшого вивчення в аспектах співвідношення естетичних і стилістичних засад із взірцями, урахування ролі регіональних церковно-співочих традицій та вже здійснених здобутків.

Для людини, професійна діяльність якої пов'язана з пастирською працею (зважаючи на достатню чисельність світських

композицій), кількість богослужбових творів досить значна. Динамічна система його богослужбової творчості виявляє таку життєздатність, що конкурує в активному церковному побуті з творами першорівневих митців. Передусім ідеться про простоту висловлювання як питому властивість церковного мистецтва. Розуміння цього чинника відзначалося багатьма учасниками церковно-мистецьких процесів XIX ст. і перших десятиліть XX ст. поза оцінками самого М. Вербицького. Зокрема, у дискусії початку другого десятиліття XX ст. щодо канонічності зразків духовної творчості визнаний авторитет у галузі церковного співу вчений і критик Микола Компанейський зазначав: «Следовательно, и общедоступность духовной музыки должна быть рассматриваема с точки зрения лю-

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

дей самых посредственных в музыкальном развитии... Возьмём для примера "Полное собрание сочинений Бортнянского". Проходит время, – и что же из него остаётся на клиросе? Концерты всё более и более отходят на задний план; количество номеров Херувимских на практике всё убывает и убывает; трёхголосная литургия, не знаю, где и поётся ли; "Благообразный Иосиф" и "О Тебе радуется" представляются уже чем-то странным. Остаётся какой-нибудь десяток пьес... – все такие вещи, простота которых просто изумительна».

Однак з точки зору освоєння композитором модусів національної спадщини незаперечною є винятковість впливу саме Дмитра Бортнянського. Та цей процес був не одностороннім: власне внаслідок «кроку» М. Вербицького Д. Бортнянський перестав бути «італійсько-вихованим» російським директором Придворної капели і був належно сприйнятим в національному середовищі.

За врахування регіональних церковно-вжиткових звичаїв і неминучого відбитку в його творчості світовідчуття бідермеєру в руслі парадигми романтизму виникає закономірне зацікавлення найрізноманітнішими аспектами реального рівня цього впливу в контекстуальному аспекті. Адже опанування «мистецької» складової на базі синтезу національних і регіональних особливостей виявляло посилення романтичних чинників, нейтралізуючи класицистичну опозицію «природного» і «штучного» та глибше – барокову «низького» і «високого». Так, дедалі більше уяскравлюється, що в царині церковно-співочої творчості М. Вербицький культивував синтезуюче відтворення регіональних творчо-культурних модусів із загальнонаціональними моделями.

Ще один аспект – його роль у розвитку славнозвісної Перемишльської школи, котра постала як результат «кристалізації української духовно-естетичної самосвідомості», завершення процесу формування якої мало наслідком «регіональний» факт 1828 року. Композитор став причетним до цієї школи на етапі, коли «злам у розвитку та встановлення певних художньо осмислених критеріїв національного церковного співу» вже засвідчили твори Алоїза Нанке,

наростала конфронтація і з традицією самолівкового співу, і з запозиченням музичних констант католицького богослужіння.

Проте в ширшому культурно-суспільному контексті факт введення мистецького хорового співу мав глибше значення, сягаючи рівня мислення і його втілення в мові. У цьому ракурсі звичне посилення на недосконалість регіональної співочо-ритуальної складової не спрацює. Адже самолівка не була винятково одноголосим співом, а швидше намаганням багатоголосого розспіву дяківських наспівів, точно запам'ятованих з рукописних ірмологонів або сприйнятих шляхом їх усного вивчення. Цей пласт співочої традиції відіграє найсуттєвішу роль у хоровому співі, так чи інакше відтворюючись у стилістиці більшості представників богослужбової музичної культури XIX – перших десятиліть XX ст.

При цьому музична мова М. Вербицького була зорієнтована більше на тексти, ніж на систему тих нормативно-неписаних правил, на основі якої функціонувала регіональна традиція. Так, у своїх дописах-рецензіях він акцентував насамперед на важливості правильного співвідношення вербальних і музичних наголосів (як це практикували кращі представники дяківської верстви «старих часів» і про що із жалем від втрати говорили критики кінця XIX ст.). Отже, не виникає невпевненості як щодо розуміння М. Вербицьким необхідності підпорядкованості музичної фрази літургічному тексту, так і мети komponування – створення молитовного піснеспіву, а не музичного твору. Цим логічно пояснюється захоплення настроєвістю кожної з частин Літургії молодого Порфирія Бажанського, незважаючи на відсутність у ній «італійської легкості». Очевидним є розуміння сутності гармонічної мови з відповідним і при цьому зручним для вокальних партій голосоведенням, а також необхідності стилістичної єдності, що посилювало цілісність усієї служби з відповідним настроєвим утіленням образного змісту окремих текстів. Але композитор при цьому наголосив на незвичності нового твору в контексті співочих традицій галицьких церков, на можливості його позитивного сприйняття тільки освіченими музикантами, тоді як навіть

НАТАЛІЯ КОСТЮК. БОГОСЛУЖБОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

виконавцями – тільки через певний період і внаслідок уважного «вслуховування».

У цьому аспекті можна стверджувати, що у висловлюванні про «давній пінія, котрій мені ще за молодих літ моїх суть знані» ідеться не тільки про твори Д. Бортнянського чи А. Нанке, а й дяківські чи клиросні наспіви, оскільки на 1870 рік хоролий спів з творів виключно одного автора в Успенській церкві Львова був майже неможливим і траплявся в рідкісних випадках виконання регентами власних творів. А отже, ті традиції, від яких він відійшов у власній творчості, все ж таки були для нього важливими.

Полюси чи краще – діапазон стильових рішень богослужбової творчості М. Вербицького виявляють такі твори, як «Ангел вопіє» (концертний стиль), тропар «Христос воскрес» (обичний, клиросний) і Літургія.

Винятковий інтерес викликає літургійний цикл М. Вербицького. Його виконання відбулося на свято Покрови Пресвятої Богородиці у львівському соборі Святого Юра. Заміна початкового мішаного складу чоловічим була викликана потребою адаптації твору до можливостей конкретного колективу задля виконання. Вісімнадцятирічна дистанція (1847–1865), імовірно, мотивована і зміною позиції церковного керівництва щодо можливості такого підходу до співочої складової відправ. Перший варіант постав у Перемишлі, де в кафедральному соборі існував мішаний хор. Другий розрахований на виконавський склад Львівської духовної семінарії, що його в цей час очолював учень М. Вербицького П. Бажанський. Ще один фактор, який необхідно враховувати в контекстуальному аналізі, – це присвята єпископові Григорію (Яхимовичу) як очільнику першої суспільно-політичної організації галицьких русинів – Головної Руської Ради, члена Собору Руських Учених, оборонця української мови й писемності та видатного діяча на ниві освіти. Цим композитор підкреслив і власну причетність до процесу утвердження національної свідомості й розвитку української культури в Галичині.

Великий вплив доромантичної церковної музики простежується в Літургії як характерному зразку його мислення і наймасштабнішій концепції, у якій синтезовано

принципи традиційної естетики, загальнонаціональних і регіональних співочих джерел. Порівняння, ураховуючи константу про вплив Д. Бортнянського, здійснювалося передусім з його триголосю Літургією (1769–1779 рр. або ж 1797 р.) і двоголосю (1814–1816 рр.), що є перекладом традиційних для придворних служб наспівів. Цілком імовірно, що М. Вербицькому були доступні обидві композиції.

Цикл М. Вербицького за структурою є певним проміжним варіантом, оскільки триголоса Літургія включає значно меншу кількість постійних піснеспівів, а двоголоса є значно масштабнішою. Впадає в око відсутність антифонів у ряду постійних піснеспівів, а також відсутність указівок на конкретні наспіви і гласи. Пріоритетність гімнічних піснеспівів у концепції циклу виявляє домінування святкової натхненності й піднесеності. Водночас яскраво підкреслені етичні акценти в догматах віри. Це спонукало й до використання відносно великих фрагментів сакральних текстів, що розгортаються як потужні у своїй духовній енергії музично-співочі струмені.

Закономірності й стилістичні особливості першої частини Літургії так чи інакше виявлені композитором в інших її піснеспівах при взаємодії інтонаційних засобів і виразових площин. Вони засвідчують високу концепційну зорганізованість циклу, його виняткову виразність на тлі загально-стильових моделей тогочасної української церковно-музичної творчості. Стилістика деяких частин Літургії не лише істотно відходить від богослужбових співочих традицій того часу, а й не має прямих аналогів у пошуках митців наступних поколінь. Так, сповнене контрастів «Вірую» досить віддалене від типової манери церковного читання чи загальнонародного співу. Натомість початок «Свят» у «Милості мира» надає ритмічно-інтонаційну формулу, яка провіщає аналогічний фрагмент у другій Літургії Кирила Стеценка.

Випускаючи багато інших важливих деталей, навіть із цього очевидно, що Літургія М. Вербицького є не тільки першим богослужбовим циклом у творчості західноукраїнських композиторів, а й органічним продовженням визначальних тенденцій в

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

українській церковно-музичній творчості. Вона демонструє цілісність стилістичної концепції, продуманість драматургії за простоти засобів і змістовності музичної мови. І хоча факт його появи свого часу не було належно сприйнято, однак з історичного погляду цей досвід має неабияке значення.

Загалом літургічні твори М. Вербицького є синтетично-опосередкованим виявом типологічно важливих текстових структурних одиниць, підпорядкованих регіональному модусу церковно-співочої традиції в руслі перевершення охоронних закономірностей бідермеєру чи академічності лідертафеля. Плідною була також ідея опертя як на місцеві традиції, так і на жанрово-стильовий національний тезаурус. Зокрема, у його літургічному доробку трапляються зразки грецького наспіву, типовішого для літургічних традицій Східної України. Це вказує на прагнення опанувати не тільки бароково-класицистичні засоби, але й традиції монастирського співу як важливі взірці інтонаційно-хорового мислення, що стане типовим для церковної творчості другої половини XIX ст. За багатих і різноманітних зв'язків із богослужбовими співочими традиціями свого

часу літургічна творчість М. Вербицького насичена знахідками і прийомами, що згодом набувають значення усталених формул авторського мислення. Їх виразність і значущість почали усвідомлювати тільки тепер, долаючи стереотипи в поглядах на специфіку перемишльського періоду в історії української церковно-хорової творчості.

З постановням творінь М. Вербицького українськість богослужбових піснеспівів виходить як за межі поняття «колорит», так і підсвідомих модусів чи зовнішніх нав'язувань будь-яких ментально-стильових пріоритетів. Оперті на національну колективну пам'ять в її регіональному прояві, збагачені ретрансляванням закономірностей церковно-музичної творчості найвищого рівня, вони виявляють привнесення принципово нового смислу в богослужбову практику Східної Галичини, а з історичного погляду – і всієї України: отець Михайло Вербицький різко виходить за межі регіональних стереотипів у реальну царину композиторської творчості без відриву від практичних потреб національної Церкви. Після нього цей крок став посилюючим тільки поколінню Кирила Стеценка.

SUMMARY

Liturgical works of Mikhaïlo Verbytskyi is a topic, which, despite the considerable amount of carried out investigations, needs further study. In particular, requires a more detailed discussion of the problem of correlation of aesthetic and stylistic principles of its liturgy and separate chants with models in the heritage of Dmitro Bortnianskyi in connection with the necessity to clarify the magnitude of their influence, taking into account the role of regional (Galician) church singing traditions (in particular – *samolivky*) and implemented achievements of Przemysl school. Comprehension of the influences of different traditions and style layers allows to understand the specific of cultural shift, which was cemented by M. Verbytskyi in the process of updating and enriching of the style of liturgical works at the national level. An important factor, provided with substantial detailed elaboration of prevalent modern representations, is the analysis of the composer's remarks on contemporary Galician musical creation, of basic for him and important in terms of understanding of the regularities of church-music style. Therefore, the analysis of the first liturgical cycle in works of Western Ukrainian composers – Liturgy, which demonstrated the possibility of stylistic integrity at the highest level – is made from positions of musical textology. Developing the principles of early-classic author liturgical cycles and certain chants in the context of national thinking development and identifying typologically important text structure units, subordinated to regional modus of church singing tradition, liturgical works of M. Verbytskyi are rich in many finds. Their value is comprehended only from positions which open up the possibility of panoramic view on Ukrainian liturgical and musical works.

Keywords. M. Verbytskyi, Ukrainian liturgical music works, regional traditions, cultural and stylistic context, Liturgy, Przemysl school.

УДК 78.071.1Вер:394.46"19"

ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЇВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У ХХ СТОЛІТТІ

Богдана Фільц

У статті проаналізовано внесок композитора М. Вербицького в українську культуру на основі публікацій про нього видатних довоєнних львівських музикознавців (Б. Кудрика, В. Витвицького, З. Леська, Ф. Стешка), доробок яких за часів радянської дійсності був заборонений, а також книжки про М. Вербицького Й. Волинського й М. Загайкевич, що з'явилися друком у 1950–1960-х роках. Також розкрито особливості відзначення ювілеїв М. Вербицького в Галичині в довоєнний період та в останньому десятиріччі ХХ ст., включно до 2000 року.

Ключові слова: Михайло Вербицький, музика, хори, пісні, духовні і світські твори, гімн «Ще не вмерла України...».

В статье проанализирован вклад композитора М. Вербицкого в украинскую культуру на основе публикаций о нем выдающихся довоенных львовских музыковедов (Б. Кудрика, В. Витвицкого, З. Лесько, Ф. Стешко), наследие которых во времена советской действительности было запрещено, а также книги о М. Вербицком И. Волинского и М. Загайкевич, вышедшие в 1950–1960-е годы. В статье также подробно раскрыты особенности юбилеев М. Вербицкого в Галиции в довоенный период и в последнем десятилетии ХХ в., включительно до 2000 года.

Ключевые слова: Михаил Вербицкий, музыка, хоры, песни, духовные и светские произведения, гимн «Ще не вмерла Украины...».

The article is devoted to the analysis of the composer Mikhalo Verbytskyi contribution into Ukrainian culture, the literature about him published by such famous pre-war Lviv musicologists as B. Kudryk, V. Vytvytskyi, Z. Lesko and F. Steshko, whose works during the Soviet reality times were considered to be prohibited. Books about M. Verbytskyi by Y. Volynskyi and M. Zahaikivych that appeared in print in 1950s and 1960s are also considered. The article also reveals detailed features of the celebrations of anniversaries of M. Verbytskyi in Halychyna in the pre-war period and in the last decade of the XXth century, including to the 2000 year at the time of independence of our state.

Keywords: Mikhalo Verbytskyi, music, choirs, songs, clerical and secular works, anthem *Shche ne Vmerla Ukrainy...* (*Ukraine is still alive / Ukraine hasn't Perished Yet...*).

У 2015 році минає 200 років від дня народження видатного українського композитора Михайла Вербицького (1815–1870) – автора музики Державного Гімну «Ще не вмерла України...» на вірші Павла Чубинського, що, з огляду на теперішні події в країні, гордо лунає у всіх куточках України та в багатьох країнах світу. Знаменно, що М. Вербицький лише на один рік молодший від світоча української культури Тараса Шевченка, 200-річний ювілей якого широко відзначали минулого року у всесвітньому масштабі. Місяць народження обох творців – березень, а дата народження різниться лише на п'ять днів.

М. Вербицький народився 4 березня 1815 року, жив і творив у Галичині. Його внесок у мистецьку скарбницю і загалом у культуру українського народу надзвичайно великий. Він плідно працював у різних жанрах музичної творчості, заклавши основу її професіоналізації, а також, як наставник

людських душ у сані священика, виховував своїх прихожан у прагненні до високої духовності, прищеплював їм почуття патріотизму, національної свідомості й гідності. У найновіших працях провідних учених-музикознавців України утвердилася слушна думка про те, що «резонанс творчої діяльності Вербицького далеко виходить за межі одного регіону, має всеукраїнське значення. Він належить до тих, хто закладав підвалини національної композиторської школи, сприяв становленню самобутнього українського мистецтва і його органічного входження зі своїм власним неповторним голосом в систему європейської культури» [2].

Наголосимо, що ще у 20-х роках ХХ ст. професор С. Людкевич уклав бібліографію творів М. Вербицького, яка засвідчила значний і різножанровий музичний доробок композитора, що налічує 18 церковних літургійних хорів, понад 20 світських хорів

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

і, зокрема, «Заповіт» для подвійного хору і симфонічного оркестру на слова Т. Шевченка, 7 симфоній-увертур, 15 оперет і мелодрам, 16 творів для гітари та інші твори. У наступні часові періоди, у міру дослідження нових матеріалів про великого майстра звуків, а також про славетного поета-автора слів Гімну України П. Чубинського, уродженця м. Борисполя Київської області, наші знання про мистецький набуток композитора значно розширилися.

Талановиті твори М. Вербицького ще за його життя привернули до себе увагу виконавців і любителів музики. Згодом, у різні періоди ХХ ст., до його творчості зверталися дослідники українського музичного мистецтва з метою гідного поцінування творчого доробку митця. У 1920–1930-х роках це були корифеї композиторської творчості і наукової думки – С. Людкевич, Б. Кудрик, З. Лесько, Ф. Шешко, В. Витвицький. Тоді ж побачили світ їхні наукові розвідки, присвячені мистецькій спадщині М. Вербицького. Однак за часів радянської влади більшість із них була вилучена з наукового обігу. У 1950–1960-х роках з'явилися окремі книжки про життя і творчість М. Вербицького, написані музикознавцями Й. Волинським і М. Загайкевич. З огляду на цензурні обмеження автори книг не мали змоги висвітлити досягнення композитора в повному обсязі. Тому наприкінці 1990-х років М. Загайкевич ще раз повернулася до глибшого розгляду творчого доробку митця. До своєї книжки [2] вона внесла новий розділ про церковну музику композитора, ґрунтовно, з позицій сьогодення, проаналізувала нові матеріали, значна частина яких більш як півстоліття була «похована» в спецфондах, тобто закрита для читачів. У 2000 році М. Загайкевич, за вищезазначеною роботою, удостоїли найпрестижнішої для музикантів премії – Премії імені Миколи Лисенка.

Постає питання: як відзначали ювілейні дати славетного композитора України впродовж ХХ ст.? На жаль, дуже нерегулярно, з великими перервами. У зв'язку з подіями Першої світової війни 100-річчя від дня народження М. Вербицького взагалі не святкували. По суті, перше багатоденне вшанування його пам'яті за участю видат-

них громадських діячів та митців Галичини й широкої громадськості відбулося лише в 30-х роках ХХ ст. – з нагоди 120-річного ювілею. Урочистості проводили 1934 року в м. Яворові, що неподалік Львова, та в с. Млини, яке до Другої світової війни належало до Яворівського повіту. І це не випадково, адже життя видатного українського композитора тісно пов'язане з Яворівщиною. Тут, як відомо, він працював священником у селах Завадове, Залужжя, а також у Млинах, де протягом 15-ти років був парохом і де похований поблизу невеликої дерев'яної церкви, у якій до останнього відправляв богослужіння. Водночас він упродовж життя творив світську і духовну музику різних жанрів, сповнену краси, добра і любові, яка широко ввійшла в побут і концертну практику на теренах Галичини та за її межами.

Блискучу характеристику творчості митця дав славетний композитор ХХ ст. професор С. Людкевич у доповіді, виголошеній у Яворові під час святкування 120-річчя від дня народження М. Вербицького: «У кожному сливе його творі, в кожному мотиві ми чуємо Божу іскру та знамення правдивого, щирого натхнення, а часто й геніальні інспірації. Але значення Вербицького в розвитку нашої національної культури в Галичині є ще далеко більше: Вербицький для нас є не тільки музикантом, а також символом нашого національного відродження в Галичині. Він, як всякий справді великий творчий талант, став найкращим виразником наших національних змагань і думок у 40–70-х роках ХІХ ст.» [3, с. 244].

Про патріотичні почуття М. Вербицького і його готовність стати на захист національної гідності рідного народу свідчить цікавий факт із життя композитора: «1865 року газета “Слово” 17 / 29 липня опублікувала скаргу композитора на краковецький повітовий уряд, котрий прислав йому офіційне розпорядження, написане польською мовою. “Чуючи ся тим оскорблений, що ц.[ісарський] Уряд до мене Русина і священника не по руськи пише, – зазначав Вербицький, – переслав я до ВЧ [Всечеснішого] Намісника деканату гр.[еко] к.[атолицького] в Яворові письмове зажалення з просьбою

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЇВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У ХХ СТОЛІТТІ

о вироблення у взглядних ц.[ісарського] к.[оролівських] властей, аби мені в будучність розпорядження речевого уряду або по руськи або при офіціальних отношениях в урядовій мові присилано» [2, с. 33].

За В. Дацком, «...з Млинів часто пішки ходив до монастиря Сестер Василіанок у Яворові М. Вербицький, де навчав здібних монахинь гри на гітарі, переписав їм свою "Школу гри на гітарі", багато пісень для того, щоб монахині навчали українських дівчат» [1, с. 17]. (Від Яворова до Млинів лише 12 км.)

Традиція навчання дівчат при монастирі у Яворові збереглася до Другої світової війни. Тут діяла дівоча вчительська семінарія Сестер Василіанок, у якій, до речі, до початку 1920-х років викладала моя мати Ярослава, тоді ще Рудницька. Вона закінчила філософський факультет Львівського університету, де навчалася у видатних учених – Михайла Грушевського, Степана Томашівського, Олександра Колесси, Адольфа Хібінського та інших, про що свідчить її університетський матрикул. Там функціонували також Дівоча українська гімназія Сестер Василіанок та Вселюдна (народна початкова) школа, де навчання проводили монахині, а також запрошені вчителі. Школу заснували ще 1847 року.

Святкування 120-ліття М. Вербицького у Яворові відбулося 17 червня 1934 року. Це, по суті, за рік, а точніше, за дев'ять місяців до справжньої дати його народження. Очевидно, це було зумовлено необхідністю об'єднати урочистості з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника М. Вербицькому в Млинах разом з відзначенням 120-ліття від дня його народження. Тож було знайдено, мабуть, єдиний правильний вихід у тодішніх історичних умовах і конкретній політичній ситуації в Польщі, коли тогочасна влада дуже неохоче йшла на дозвіл влаштування українцями масштабних багатолюдних національних свят. Про це свідчить відтягування польськими урядовцями офіційного відкриття пам'ятника, збудованого на кошти членів Студентського хорового товариства «Бандурист», який був встановлений на могилі ще 1931 року. У газеті опублікували велику статтю-передовицю

під заголовком «Творець національного гімну – Михайло Вербицький», у якій повідомлено, що «Студентське товариство "Бандурист" у Львові зібрало дещо гроша й справило скромний, але гарний намогильний пам'ятник, який в 1931 р. поставлено на могилі. Торжественне відслонення цього пам'ятника не могло тоді відбутись... Дня 17 червня Яворівщина зложить доземний поклін тлінним останкам Великого покійника» [6, с. 1]. Наприкінці часопису подано анонс про свято і його програму. Польський уряд заборонив надто урочисто відзначати цю подію і поставив вимогу про виключно місцевий характер акції. І все ж яворівцям вдалося 1934 року гідно її відсвяткувати.

Варто нагадати, що роком раніше у Львові відбулося багатолюдне торжество з нагоди відкриття пам'ятника на могилі Івана Франка, що відбулося 28 травня 1933 року на Личаківському цвинтарі: «В почесному поході, в якому йшло около 400 людей з Яворівщини, представників різних організацій, окрема делегація несла на переді гарний вінок, прибраний шовковими ленточками, на яких вибиті печатки українських товариств з міста й повіту, а за вінком несено таблицю з пояснюючим написом, що в цьому святі взяло участь через своїх представників 194 товариств Яворівщини» [5, с. 3].

У центральному історичному архіві у Львові мені пощастило натрапити на документи, що стосуються Яворівської «Просвіти» 1920–1930-х років, зокрема дій, пов'язаних з побудовою намогильного пам'ятника М. Вербицькому в Млинах. Вони проливають світло на діяльність яворівських активістів і засвідчують їхню безпосередню участь в організації та сприянні побудові пам'ятника митцю та відзначенні його ювілею, а також важливих річниць Т. Шевченка, «Просвіти» тощо.

У 1934 році, з нагоди ювілею М. Вербицького, на Яворівщині відбулися урочистості. Цю подію висвітлював часопис «Українське слово», де було вміщено програму свята на честь першого галицького композитора, а саме: «Свято складатиметься з 4-ох частей: Богослужіння під голим небом, панахида на могилі М. Вербицького, пропо-

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

відь і відслонення пам'ятника. Співає хор "Бандуриста" зі Львова. Академія з промовою делегата "Бандуриста" – п. М. Дужого, представника села Млинів, представника селянства з повіту й представника повітових установ Яворова. Співатимуть хори – "Бандуриста" і "Бояна" зі Львова, "Бояна" з Яворова, звучатиме музичне тріо і реферат др. Ст. Людкевича про музичну творчість Михайла Вербицького. Части I, II, III відбудуться в Млинах Яворівського повіту, де є похований Михайло Вербицький, ч. IV відбудеться в Яворові» [6].

У наступному номері часопису подано докладний опис свята: «В неділю дня 17 червня ц. р. ціла Галицька Земля, а особливо Яворівщина, обходила велике свято в честь творця національного гімну "Ще не вмерла Україна" Михайла Вербицького... Заходом Українського Товариства "Бандурист" у Львові при допомозі львівських товариств "Боян" і "Музичного товариства ім. М. Лисенка", філії музичного товариства ім. М. Лисенка в Яворові і Краківці, ближній і дальшій допомозі інших українських товариств Яворівщини вкінці при видатній допомозі громадян Млинів відкрито величаво на цвинтарі в Млинах в місті, де спочивають тлінні останки М. Вербицького, пам'ятник в його честь. В святі взяло участь 5000 громадян найближчої околиці. Зі Львова прибуло 70 співаків "Бандуриста" і "Бояна". Між ними др. Ст. Людкевич, внук М. Вербицького Н. Вербицький – диригент української гімназії у Львові, співали хори під орудою п. Плешкевича ("Бандурист") та Ілар. Гринивецького (т-ва "Боян"). Іменем українського співацького та музичного товариств виголосив промову др. Н. Нижанковський. Концерт в Яворові зложений тільки з композицій Вербицького, з пісень "яких вже не співається" випав величаво. "Заповіт" Вербицького відспівали злучені львівські і яворівські хори під вмілою знаменитою управою В. Неділки. Реферат про творчість Вербицького виголосив Ст. Людкевич. "Бандурист" під управою О. Плешкевича відспівав "Жовняр" <...> А "Боян" під управою др. Ст. Людкевича "Поклін" і "Пісню до місяця" <...> Музичне тріо Вербицького виконали по-мистецьки: піаністка

Утрисківна, скрипалька Іванчуківна та віолончеліст Березовський <...> Яворівщина, а зокрема громада Млини можуть бути горді, що їм припала честь взяти в опіку могилу і пам'ятник безсмертного творця невмирущої нашої пісні Михайла Вербицького» [7].

Серед учасників концерту, названих у програмі свята, є ціла низка музикантів, які внесли значний вклад у розвиток музичної культури і освіти Яворова, зокрема адвокат і досвідчений диригент доктор Володимир Неділка, що керував різними хорами міста під час відповідальних загальноміських урочистостей. Наприклад, виконував хорові концерти Д. Бортнянського.

Водночас приємно наголосити на тому, що мої батьки також були безпосередньо причетні до багатьох добрих справ, пов'язаних з мистецьким та громадським життям міста і, зокрема, зі вшануванням пам'яті М. Вербицького. У 1929 році вони заснували філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Яворові, а також Музичне товариство ім. М. Лисенка. Моя мама, Ярослава Фільц – племінниця всесвітньо відомої співачки Соломії Крушельницької, – викладала гру на фортепіано, теорію музики, виступала з рефератами, вела просвітницьку роботу, виголошувала вступні слова перед багатьма концертами. Батько – доктор Михайло Фільц, адвокат і громадський діяч, – особливо багато доклав зусиль до організації 120-літнього ювілею М. Вербицького у Яворові. Він очолював провідні культурні товариства в місті. У 1930–1939-х роках був головою Музичного товариства ім. М. Лисенка, його обирали кілька разів головою «Просвіти» і 15 разів головою яворівської філії Українського педагогічного товариства, що мала офіційну назву Кружок УПТ «Рідна школа», або Кружок «Рідна школа» у Яворові [9]. Один з організаторів і незмінний голова Музейного товариства «Яворівщина» в 1931–1939 роках, у 1933–1939 – відповідальний редактор повітового часопису «Українське слово», що висвітлював події громадського життя міста, друкував звіти товариств, рецензії на концерти, новини з різних країн світу, подавав відомості про становище українців у Радянському Союзі, про червоний терор, голод, арешти.

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЇВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У ХХ СТОЛІТТІ



Композитор Б. Фільц біля пам'ятника
М. Вербицькому в м. Яворіві

Друга світова війна відсунула можливість відзначати пам'ятні дати і ювілеї славетного українського композитора на багато десятиліть. За злочинним пактом Молотова-Рібентропа відбувся переділ кордонів, унаслідок чого до Польщі відійшла значна частина споконвічно українських західних земель. За сумнозвісною акцією «Вісла» корінне населення насильно вислали із цього регіону. Село Млини відійшло до території іншої держави – без українців, нащадків парафіян славетного пароха церкви Покрови Пречистої Богородиці. На довгі роки заросла стежка до могили М. Вербицького – нашої національної святині. А у Яворіві, як і загалом у Галичині, відразу, після встановлення радянської влади, ліквідували всі українські суспільно-культурні та просвітні товариства національного спрямування, почали викорінювати будь-які прояви національного духу. Чітко запрацювала кагебістсько-репресивна машина. Почалися арешти

представників української інтелігенції, масові заслання їхніх родин до Сибіру. Не оминули репресії і моєї родини. Батька заарештували в жовтні 1939 року і засудили до розстрілу, згодом вирок замінили на 25 років ув'язнення. Матір із трьома дітьми вивезли до Казахстану, де вона й померла 1944 року. Я із сестрами повернулася до Львова лише 1945 року. А згодом, у середині 1940-х років, почалися нові арешти і виселення... Тоді були арештовані й вислані до сталінських ГУЛАГів видатні українські митці, які до війни приїжджали до Яворова і брали участь у святкуванні ювілейного 120-річчя М. Вербицького. Серед них – В. Барвінський, Б. Кудрик, Р. Орленко-Прокіпович, О. Березовський, Я. Музика. Тому за часів панування тоталітарної системи про відзначення ювілеїв автора Державного Гімну не могло бути й мови.

Лише в 1990-х роках, коли Україна здобула незалежність, музиканти Галичини відродили традицію пошанування славетного композитора. До 175-ї річниці від дня народження М. Вербицького в Дрогобичі відбулася наукова конференція, згодом (1992) вийшла ошатна книжка про святкування ювілею великого митця-патріота з публікацією 18-ти доповідей з названої конференції. У 1995 році яворівці на державному рівні відзначили 180-ту річницю від дня народження славетного митця: його ім'ям названо одну з вулиць та Яворівську школу мистецтв, споруджено єдиний у світі романтично окрилений пам'ятник у центрі міста. На 2000 рік випало аж дві ювілейні дати, пов'язані із життєвим шляхом композитора: 4 березня – дата народження (185-річчя) і 7 грудня – дата смерті (130-річчя). На ознаменування 185-х роковин митця Яворівська міська державна адміністрація, райдержадміністрація, відділ культури із залученням багатьох установ і товариств, зокрема «Просвіти» і «Засяння» та представників духовенства, освіти, мистецтва, преси, здійснили цілу низку заходів. У всіх церквах м. Яворова та району, а також на могилі отця М. Вербицького в Млинах відправили святочні літургії та панахиди. У бібліотеках району, у Народних домах, школах, училищах

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

відкрили постійно діючі виставки фотоматеріалів, літератури, присвячені духовній та просвітницькій діяльності М. Вербицького. У загальноосвітніх школах провели тематичні уроки та мистецькі конкурси, а в Народних домах та військових підрозділах (частинах) – тематичні вечори з нагоди славного ювілею. Налагодили співпрацю з культурно-просвітницької роботи і між районами: Яворівським Львівської області й Бориспільським Київської області – батьківщиною П. Чубинського, а також між Яворівським районом і Ярославським повітом (Республіка Польща), до якого тепер належить с. Млини.

З нагоди святкових урочистостей у Яворові 4–5 березня 2000 року провели науково-практичну конференцію «Михайло Вербицький і Україна» за участю вчених гуманітарних інститутів НАН України з Києва та Львова, культурно-громадських діячів та представників церкви зі Львова, Івано-Франківська, Яворова, Борисполя, Перемишля, викладачів вузів Львова і Дрогобича, а також пісенний фестиваль. Тоді ж, у Яворові, опублікували цікаву наукову розвідку лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка, доктора філологічних наук Ф. Погребенника [4]. На святкових концертах у Яворові та Ново-яворівську виступили музиканти: солісти, ансамблі та хорові колективи з Яворівщини і Львівщини – Дрогобича, Городка, Самбора, Судової Вишні, Жовкви, Борислава, Любіня Великого, Оброшина. З особливим захопленням присутні сприйняли виступ хорової капели ім. П. Чубинського із с. Чубинське з Бориспільщини (керівник – О. Зюзькін) і хору загальноосвітнього ліцею з м. Перемишля (Республіка Польща, керівник – О. Попович).

Численних гостей свята вітав голова Яворівської райдержадміністрації Степан Лукашик, наголосивши, що Україна на державному рівні ще не віддала належної пошани авторам Гімну. Про духовне єднання зі священником і композитором говорили синкел Яворівського вікаріату отець Іван Галишич, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка, композитор Богдан Янівський, ректор духовної семіна-

рії Святого Духа Богдан Прах. Голова обласної організації Товариства «Просвіта», начальник обласного управління культури, письменник Роман Лубківський зачитав вітальні телеграми учасникам ювілейної конференції від патріарха української культури Миколи Колесси, голови комісії Верховної Ради у справах культури і духовності Леся Танюка, керівників уряду.

До програми конференції ввійшло одинадцять наукових доповідей істориків, музикознавців і культурологів. Історики заакцентували на великому значенні діяльності М. Вербицького для відродження України. Завідуючий відділом Нової історії України Інституту українознавства імені М. Крип'якевича, кандидат історичних наук Феодосій Стеблій розкрив тему «Діяльність М. Вербицького в контексті весни народів», а директор Державного меморіального музею М. Грушевського у Львові Марія Магунь – «До проблеми типології історичних постатей – Михайло Вербицький і Михайло Грушевський». У доповіді «Павло Чубинський, Михайло Вербицький – творці національного гімну» історика з Бориспільщини Андрія Зіля на прикладі життя і творчості двох синів України продемонстровано споконвічне прагнення українського народу до єдності. Історико-теоретичним аспектом позначені взаємодоповнюючі доповіді музикознавців про виникнення нашого славня: «До генези Державного Гімну України» доцента Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові Олександра Зелінського і «Гімн “Ще не вмерла України”: історія написання» доцента Дрогобицького педагогічного університету Ореста Яцківа; доцента Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, кандидата мистецтвознавства, заступника голови Товариства «Надсяння» Любомири Ярославич «Творча постать Михайла Вербицького в українській музикознавчій думці» та кандидата мистецтвознавства, професора Любові Кияновської «Особистість М. Вербицького в контексті сучасної української музики». Окремі музичні жанри в доробку митця розглянуто доповідачами з Дрогобицького педуніверситету: кандидатом мистецтвознавства, доцентом Романом Сов'яком –

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВІДЗНАЧЕННЯ ЮВІЛЕЇВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО У ХХ СТОЛІТТІ

«Вербицький і український романс» та викладачем музично-педагогічного факультету Олександром Німилевичем – «Симфонії, увертюри М. Вербицького – перші зразки західноукраїнської симфонічної музики». ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України репрезентувала авторка цих рядків – кандидат мистецтвознавства, лауреат Премії імені Миколи Лисенка і Премії імені Віктора Косенка, заслужений діяч мистецтв України Б. Фільц.

Новими працями дослідників творчості композитора М. Вербицького ознаменовано дальший розвиток наукової думки в Україні та за її межами. Це стосується низки публікацій, зокрема книжок, виданих у Києві (М. Загайкевич) і Львові (О. Зелінським), а також цікавого фонографічного проекту «Сян» Перемишльського відділу Об'єднання українців у Польщі [8], а саме: запису на диск «Пісень о. Михайла Вербицького для чоловічих квартетів» вокальним ансамблем «КАЛОФОНІЯ» у складі семи учасників, які акапельно виконали збірку з одинадцяти чотириголосних пісень для чоловічих голосів (1863), десять з яких – на слова Івана Гушалеви́ча, і славень «Ще не вмерла України» на слова П. Чубинського. Окрім того, вони записали збірку «Дванадцять штироголосних піній на мужескі́ї голоси» (1869), поміж яких – одинадцять на слова Володимира Шашкевича, остання – «На погибель» – на слова Володимира Стебельського. Ґрунтовний нарис про життя і творчість композитора з аналізом обох збірників та історію їх перших факсимільних видань написав дослідник з Перемишля Володимир Пилипович. Йому належить також інформація про вокальний ансамбль «КАЛОФОНІЯ» і Стипендіальний фонд ім. Ярослави Поповської в Перемишлі, який субсидував назване видання, а також публікація у 2014 році нот Літургії М. Вербицького.

За ідеєю Львівського товариства «Надсяння» (голова – Володимир Середа) громадяни Львова вирішили встановити в місті, на честь славетного ювілею, пам'ятник М. Вербицькому перед музичним училищем ім. Станіслава Людкевича. Переможцями конкурсу на кращий проект стали



Конверт для компакт-диска з творами М. Вербицького для чоловічого хору

львівські скульптори Андрій і Володимир Сухорські. Оголошено збір коштів на встановлення у Львові пам'ятника авторові невмирущого гімну України.

Джерела та література

1. Дацко В. Яворівщина в іменах / В. Дацко. – Львів, 1995.
2. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. – Львів, 1998.
3. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / упоряд., вступ. ст., переклади та прим. З. Штундер. – Київ, 1973.
4. Погребенник Ф. Велична і трагічна історія пісні-гімну «Ще не вмерла Україна» / Ф. Погребенник // Глашатай української незалежності. – Яворів, 2000. – С. 9–16.
5. Українське слово. – 1933. – 1 червня. – Чис. 6 (99).
6. Українське слово. – 1934. – 1 червня. – Чис. 6 (111).
7. Українське слово. – 1934. – 1 липня. – Чис. 7 (112).
8. Фонографічний проект «Сян»: о. Михайло Вербицький. Пісні для чоловічих квартетів. Вокальний ансамбль «КАЛОФОНІЯ» / наук. консультант проф. Ю. Ясіновський ; ідея і текст В. Пилипович. – Перемишль ; Львів : Перемишльський відділ ОУП, 2010.
9. Харамбура С. Нарис історії рідношкільної організації в Яворові / С. Харамбура // 30-ліття Гімназії рідної Школи в Яворові. Історія, спомини, статті. – Яворів, 1938. – С. 80–95.
10. Центральний державний історичний архів у Львові, ф. 348, оп. I, спр. 6142.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of a great contribution into Ukrainian culture of Halychyna composer Mikhailo Verbytskyi, the author of music of the anthem *Ukraine is Still Alive* by the words of poet Pavlo Chubynskyi, who was born in Boryspil, Kyivshchyna. Their creative cooperation has proved old unity of the integrity of Ukraine. Their joint work, which acquired the status of national anthem from the independence of our country, is heard throughout the world.

Composer M. Verbytskyi lived in the XIXth century. He was almost of the same age as Taras Shevchenko (just one year younger than the great torch of our culture). His secular and spiritual musical heritage is also highly appreciated by his descendants. He effectively worked in various genres of musical art, laying the foundations of their professionalization. He was also a mentor of human souls in priest order, he brought up his parishioners in the pursuit of high spirituality, instilled them a sense of patriotism, national consciousness and dignity.

The article also considers the creative achievements of M. Verbytskyi and the literature telling about him by such prominent musicologists of the pre-war period as S. Liudkevych, B. Kudryk, Z. Lesko, F. Steshko, V. Vytvytskyi, whose books were removed from circulation in Soviet times. This article is focused on the books about M. Verbytsky by Y. Volynsky and M. Zahaikivych published in 1950s and 1960s, that could not fully reveal the legacy of M. Verbytskyi because of censorship also couldn't reflect the work of M. Verbytskyi as all church music was forbidden to perform at that time.

The article also deals with the peculiarities of M. Verbytsky's jubilee celebrations in Halychyna during the XXth century, which actually took place in two stages. For the first time, crowded celebration of the 120th anniversary of the birth of composer M. Verbytsky took place for four days under the Polish government in 1934 in Yavoriv, Lviv region, and in Mlyn, which until World War II belonged to the Yavoriv district of Poland. Many leading musicians (S. Liudkevych, N. Nyzhankivskyi, O. Pleshkevych, Ilar. Hrynyvetskyi, O. Berezovskyi etc.) and choirs from Lviv (*Banduryst, Boyan*, around 70 choristers) and other Halychyna cities were gathered in Yavoriv. It is not casually, because the life of the famous Ukrainian composer M. Verbytskyi was closely connected with Yavorivshchyna. There he served as a priest in many villages.

The second phase of M. Verbytsky's anniversaries celebrations was held in the last decade of the XXth century since 1990 in independent Ukraine. On the occasion of the 175th anniversary of birthday of M. Verbytskyi Ivan Franko Drohobych Pedagogical University has organized a scientific conference. The 180th anniversary of M. Verbytsky's birthday was also celebrated with scientific conference in Yavoriv in 1995. International Scientific Conference *Mikhailo Verbytsky and Ukraine* was also held in 2000. It welcomed the participation of the scientists from humanitarian institutes of National Academy of Sciences of Ukraine from Kyiv and Lviv, public cultural organizations, the representatives of the church from Lviv, Ivano-Frankivsk, Yavoriv, Boryspil, Przemyśl (Poland), and the lecturers from universities of Lviv and Drohobych. Music groups from many cities of Ukraine and Poland took part in the festive concerts of song festival.

Keywords: Mikhailo Verbytskyi, music, choirs, songs, clerical and secular works, anthem *Shche ne Vmerla Ukraina (Ukraine is still alive / Ukraine hasn't Perished Yet)*.

УДК 2–726.3Сін(477.83/.86)"18"

СВЯЩЕНИК ІВАН-ХРИЗОСТОМ СІНКЕВИЧ (біографічний нарис)

Орест ПУШИК *

У статті вперше подано життєпис священика, регента й композитора-аматора отця І.-Х. Сінкевича, відомого як першого біографа М. Вербицького – автора музики Державного Гімну України.

Ключові слова: Михайло Вербицький, Іван-Хризостом Сінкевич, сакральна музика, літургія, Державний Гімн України.

В статье впервые изложено жизнеописание священника, регента и композитора-аматора отца И.-Х. Синкевича, известного как первого биографа М. Вербицкого – автора музыки Государственного Гимна Украины.

Ключевые слова: Михаил Вербицкий, Иван-Хризостом Синкевич, сакральная музыка, литургия, Государственный Гимн Украины.

The biography of the priest, choirmaster and composer-amateur f. I.-Kh. Sinkevych, known as the first biographer of M. Verbytskyi – the author of national anthem of Ukraine is given in the article for the first time.

Keywords: Mikhalo Verbytskyi, Ivan-Khryzostom Sinkevych, sacred music, liturgy, the national anthem of Ukraine.

Перемишль став тим містом, звідки національно-культурне відродження в першій третині ХІХ ст. поширилося на всю Галицьку Україну. Саме в ньому сформувався осередок греко-католицьких священиків-інтелектуалів на чолі з єпископом Іваном Снігурським – одним з очільників віденсько-перемишльського просвітницького гуртка, визначним діячем українського національного відродження, меценатом.

Створена при єпископській палаті перемишльська співочо-музична школа та хор, заснований при греко-католицькому кафедральному соборі Перемишля 1830 року, досягли кульмінаційного піку свого розвитку. У своїй статті композитор отець Михайло Вербицький [1] високо оцінив діяльність школи та хору, зазначивши, що школа була консерваторією в мініатюрі, а хор не поступався гарній опері. Мистецький спів, культивований у стінах перемишльської школи, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829–1835 роках, випереджаючи процеси, що відбувалися в літературі.

Священникові Івану-Хризостому Сінкевичу українська культура завдячує як першому біографу М. Вербицького. Його життєпис, дещо уточнений та розширений дослідниками пізнішої пори, і досі залишається джерелом цінної інформації про автора

музики Державного Гімну України. М. Вербицького як композитора він охарактеризував так: «Самий лучший галицко-русский композитор, автор славной “Симфонії”, і музики к мелодрамам “Подгоряне”, “Сельскія пленіпотенти” і численних церковних і мірських квартетов» [цит. за: 3].

І.-Х. Сінкевич як хормейстер, співак, композитор відомий своєю педагогічною діяльністю на ниві пропаганди та впровадження церковного нотного співу в гімназії Перемишля та в духовних семінаріях Перемишля, Львова й Чернівців [3].

Іван-Хризостом (з грец. – Іван-Златоуст) Сінкевич народився 27 вересня 1814 року в с. Військо, де його батько, священик УГКЦ, син дяка, мав прихід. Село Військо (нині – с. Нові Сади) розміщене на території Польщі, 17 км південніше від Перемишля, за 0,5 км від польсько-українського кордону. Батько Івана-Хризостома помер через кілька місяців після народження сина. Дітей виховував вітчим, також священик. Вітчим, у порівнянні з іншими місцевими священиками, був свідомим українцем – удома радо спілкувався з дружиною та дітьми українською мовою (хоча його прихожани ніколи не чули від нього українського слова, бо і проповіді в церкві аж до 1848 року він повинен був промовляти лише польською – досить сувора вимога тогочасної польської влади в Галичині).

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО



Церква Святого Юрія (будівля 1830 р.). с. Нові Сади Перемишльського повіту (Польща).
[Електронний ресурс]

У 1824 році І.-Х. Сінкевич став учнем четвертого класу нормальної школи в Перемишлі. Того ж року, на похороні свого шкільного товариша, він насмівся вперше публічно заспівати похоронну німецьку пісню. Мешканці Перемишля здивувалися мужності духу й красі співу цього десятирічного хлопця, адже від природи він мав абсолютний слух та гарний дзвінкий сопрановий голос.

У 1825 році Іван-Хризостом, уже в п'ятому класі Перемишльської гімназії, почав співати в хорі, керівником якого був гімназист Яків Неронович (згодом закінчив духовну семінарію, був порохницьким деканом), володар гарного тенора. Я. Неронович, як регент, отримав від єпископа І. Снігурського квартиру в єпископській палаті.

Від 1826 року гімназист І.-Х. Сінкевич співав у церкві. Тоді було заведено, що гімназисти щоденно вранці, о пів на восьму,

ходили на службу Божу у францисканський костел. Професор гімназії Нікій Журавський грав під час цього учнівського богослужіння на органі, а гімназисти співали церковних гімнів. Спів вели без нот – «самолівкою – по київському напіву». Учасники гімназійного хору співали також під час великих свят у церкві та на галових обідах у єпископа і на преміціях – перших богослужіннях нововисвячених священиків.

У гімназійні роки на заняття співом молодого І.-Х. Сінкевича дуже великий вплив мали уроки отця Гавриїла Шеховича, викладача церковного співу в Перемишльській духовній семінарії. Від нього хлопець перейняв церковні зразки «київського напіву», які в навчальному закладі традиційно викладали, та польські світські пісні. У Перемишлі 1829 року, за ініціативи єпископа Івана Снігурського та на його кошти, почалося навчання хористів співу по нотах. Капелан

ОРЕСТ ПУШИК. СВЯЩЕНИК ІВАН-ХРИЗОСТОМ СІНКЕВИЧ...

єпископа отець Йосип Левицький – енергійна людина та чудовий організатор – запросив із чеського м. Брно на посаду керівника хору Алоїза Нанке – талановитого музиканта, який пізніше став відомим композитором. Отець Й. Левицький спеціально відбирав хористів з гарними голосами. До хору залучили гімназиста І.-Х. Сінкевича (сопрано), Матвія Пінковського (альт), семінариста Григорія Чижевича (тенор), оперного хориста Вінкента Серсавія (бас). У хорі також співав і гімназист Михайло Вербицький (альт). Саме тоді й потоваришували І.-Х. Сінкевич і М. Вербицький. Пізніше І.-Х. Сінкевич – однокурсник М. Вербицького у Львівській духовній семінарії – був його добрим, щирим товаришем і другом. Ось як згадував про цей хор сам отець М. Вербицький: «Ученики-півці одарені були від природи рідко суцесуючими краснотвучними голосами, между которими особливо сопрано-півець Йоан Хрисостом Сінкевич, альт-півець Матей Пінковський і теноре-півці Григорій Чижевич і Спиридін Алексевич так красними і чистими голосами одарені були, же виглядані півці при операх могли би щастливими бути, єсли би їх природа такими голосами одарила» [1].

І.-Х. Сінкевич дуже добре грав на гітарі, і за його допомогою М. Вербицький із запалом почав навчатися грі на цьому інструменті. У той час гітара була надзвичайно поширена й відігравала першорядну роль у домашньому музикуванні (як згодом і фортепіано). У семінарії М. Вербицький свою майстерність гри довів до досконалості. Гітара залишилася його улюбленим інструментом на все життя. Він використовував її у процесі творення своїх композицій, навчав інших грі на гітарі і навіть написав для неї рукописні нотні збірники [2]. Численні твори, перекладені або написані ним для гітари, здобули широку популярність у Галичині. До нашого часу збереглося його «Поученіє хітари», що стало першим, такого плану, посібником в Україні. А у важкі роки свого життя він, навчаючи грі на гітарі, рятував себе від злиднів [2].

Коли єпископ захворів на холеру, капелан отець Й. Левицький залишив свою посаду. Від цієї напасти помер семінарист

Г. Чижевич, а гімназист І.-Х. Сінкевич, рятуючись, виїхав на чотири місяці в с. Стрілки (за 12 км на південь від Старого Самбора) до свого дядька, священика старо-самбірського деканату отця Михайла Заготинського. Щоб хлопець не заразився, дядько примушував його пити горілку й курити. Як наслідок – юнак утратив сопрановий голос. Однак самому отцеві Михайлові такі заходи не допомогли: він захворів і невдовзі помер.

Переживши 1831 року на холеру, єпископ І. Снігурський уже не мав достатньо коштів для оплати видатків на капелу. А. Нанке полишив керівництво хором. На цю посаду був призначений Вінкент Серсавий, а після нього – Людвіг Седляк. Ці керівники були мало зацікавлені своєю роботою. До хору набрали нових співаків; ними стали Спиридон Алексевич і Антоній Гелитович (тенори), та гімназист Володислав Вербицький, молодший брат Михайла Вербицького (сопрано). Проте репетиції хору відбувалися дедалі рідше, співаки перестали вчитися з нот та співали на слух. Лише через кілька років нотний спів почав розвиватися вже й у Львівській духовній семінарії.

І.-Х. Сінкевич 1833 року переїхав у Чернівці і з початком навчального року розпочав студіювання філософії одразу на другому курсі – у восьмому класі Чернівецької гімназії. Він, як українець, щонеділі ходив до греко-католицької церкви і бачив сумну картину – до самого Богоявлення 1834 року (19 січня) у церкві ніколи не бувало більше 10–11 прихожан. Щоб спробувати залучити українську інтелігенцію з костелів до церкви, він створив церковний хор та навчав хористів співу на слух. Першим твором, виконаним ними в церкві, була композиція видатного українського композитора Дмитра Бортнянського «Буди ім'я Господнє». Зауважимо, що саме духовні концерти Д. Бортнянського, що представляли високопрофесійне акапельне багатоголосся, найбільше вплинули на музику Західної України.

Професор філософії Барановський, почувши спів церковного хору, з радістю та здивуванням запитав гімназиста І.-Х. Сінкевича: «Ви співаєте концертово, де ви того научились?». Після такого заохочення гімназист І.-Х. Сінкевич ще з більшим за-

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

взяттям зайнявся хоровим співом. Він мав невеликий, але гарний хоровий колектив – Дмитро Янович (баритон), Фелікс Шумлянський (бас), Антоній Кохановський (тенор-сопрано), Стебельський (альт). Уперше хор виконав цілу літургію на чотири голоси в листопаді 1833 року на похороні отця Теодора Лаврецького, першого пароха й декана УГКЦ в Чернівцях. Найбільшими покровителями церковного співу тут були професор Барановський (син дяка, свідомий українець) і префект гімназії Глац, катехит Амтман (чех, музикант).

У Чернівцях І.-Х. Сінкевич розпочав свої перші спроби компонування музики. На вірші Юліана Скопчинського (пізніше – священик у с. Пилипче) він поклав на ноти для чотирьох голосів два твори: «Поспішно тут приходимо» (*Spieszny krok tu przybywamy*) і «Живи у щасті й мирі» (*Zyj w szczęściu i spokoju*). Хор виконав їх на іменинах професора Барановського та на балу з нагоди дня народження імператора Австрії Франца II (з додатком «Многая літа»). Авторство І.-Х. Сінкевича підтверджено записом 1835 року в протоколі прихода с. Гусаків. З того часу чернівецька інтелігенція, незалежно від віросповідання, почала приходити до греко-католицької церкви, щоб тут послухати спів церковного хору. Професор Барановський намагався затримати І.-Х. Сінкевича в Чернівцях, а професор богослов'я православної семінарії О. Сухопан пропонував йому посаду викладача співу в семінарії з платнею 500 золотих рублів на рік. Однак випускник гімназії прагнув у Галичину, до Перемишля, де йому, «як любимцю єп. І. Снігурського, відкривалося широке поле». Переїхавши 1835 року до Львова, І.-Х. Сінкевич вступив до Львівської духовної семінарії. Він мав велике бажання вчити студентів співу з нот, проте зазнав сильного опору як зі сторони ректора Теліховського, так і самих вихованців семінарії. У цей час у Львові була поширена думка, що тільки «самолівка» (спів на слух) – це український спів, а спів з нот – німецька метода, неприйнятна для Галичини.

Та все ж таки підвалини для вивчення нотного співу поступово закладали. І.-Х. Сінкевич вибрав здібних студентів

для хору – Теофіла Кордасевича, Антона Гелитовича, Спиридона Алексевича, Івана Гумецького, Климента Подляшецького – і ретельно навчав їх нотному співу. Публічних виступів у церкві хорові не дозволяли; тільки 1836 року, після тривалих клопотань, було дозволено співати у Великодню п'ятницю при Божому Гробі. У 1837 році репетиції хору відбувалися щодня, після вечері, на квартирі І.-Х. Сінкевича. Того ж року хор дістав можливість співати з нот у семінарській церкві щонеділі, бо 40 семінаристів – співаків на самолівку – у цей час співали в кафедральній церкві Святого Юрія. Новопризначений ректор семінарії Венедикт Левицький ще більше налаштувався проти нотного співу, навіть погрожував виключенням з навчального закладу, почувши у виконанні хору псалми Д. Бортнянського. Проте семінаристи не побоялися погроз і продовжували співати з нот. Боротьба з протистоянням тривала повних три роки – упродовж 1835–1837 років.

У 1838 році ректором семінарії призначили Григорія Яхимовича, який також не сприймав нотного співу. Згодом, завдяки щасливому випадку, його ставлення змінилося на краще. У перших числах березня 1838 року, у Сиропусну неділю, ректор семінарії Г. Яхимович викликав до себе семінариста І.-Х. Сінкевича і наказав підготувати хор до співу в церкві Святого Юрія при висвяченні отця В. Поповича на мукачівського владику. У хорі в кожному голосі було по троє здібних співаків. Щоб під час співу не було самолівки, І.-Х. Сінкевич розписав для чотирьох голосів ноти «Прийдіте поклонімся» і «Хресту Твоєму поклоняємося, Владико». Менше того, задля цілоденних репетицій упродовж трьох тижнів з хористами він записався до семінарської лікарні (ніби хворий). Окрім цих творів, хористи вивчили також восьмиголосний концерт Д. Бортнянського «Тебе Бога хвалим». У призначену неділю в церкві Святого Юрія зібралося надзвичайно багато прихожан. При посвяченні в єпископи отця В. Поповича були присутні митрополит Галицький Михайло Левицький, Перемишльський єпископ І. Снігурський, латинський Львівський архієпископ Ф. Піштек, ректор Львівської

ОРЕСТ ПУШИК. СВЯЩЕНИК ІВАН-ХРИЗОСТОМ СІНКЕВИЧ...

духовної семінарії Г. Яхимович, священник мукачівської єпархії отець О. Духнович. Хор співав чудово, однак не це вирішило долю нотного співу у Львівській духовній семінарії. На парадному обіді в митрополита розмова зайшла про церковний спів. Архієпископ Ф. Піштек – чех, музикальна людина і великий любитель співу – почав розпитувати, хто підготував хористів, та де саме опановував спів хормейстер – у Празі чи в Римі? На це запитання єпископ І. Снігурський відповів, що І.-Х. Сінкевич навчався в Перемишлі, у створеному ним, єпископом, закладі, і що дуже бажано поширювати нотний спів у провінції. Потім, звертаючись до ректора Г. Яхимовича, додав: «Знайдіть метра, щоб навчав вихованців духовної семінарії такого українського співу, а я зі своєї сторони буду йому платити 100 золотих рублів річно». У цей час у семінарії було 180 місць для львівської єпархії та 120 місць для перемишльської, тож митрополит М. Левицький також повинен був дати кошти на навчання студентів нотного співу, але він промовчав, що означало – не дам нічого. Вихованців семінарії це дуже засмутило, і вони незабаром влаштували митрополитові демонстрацію – на Світле Воскресіння, наприкінці літургії, хор припинив спів. За таку акцію в церкві митрополит наказав виключити із семінарії всіх хористів. Після цього ректор Г. Якимович допитував співаків, чому вони не заспівали «Христос воскрес» та звинуватив їх у змові. Був допитаний і семінарист І.-Х. Сінкевич. Він пояснив, що був дуже засмучений тим, що священник не дав хорові завершити спів, унаслідок чого виконання причастника вийшло фатальним, оскільки не зміг хорові подавати голоси (тобто тональну настройку). Однак таке виправдання не переконало ректора, і він пригрозив семінаристові виключенням. І.-Х. Сінкевич сподівався, що так не станеться, тому дозволив собі сміливу відповідь: «Прошу видати мені письмове розпорядження про виключення, щоб мене прийняли в оперу». Проте, незважаючи на таку демонстрацію, ні І.-Х. Сінкевича, ні жодного семінариса не виключили.

Через кілька тижнів після описаних подій ректор викликав І.-Х. Сінкевича до себе

і познайомив його з Мареком – новим викладачем хорового співу. За пожертвовані єпископом І. Снігурським 100 золотих рублів цей викладач повинен був продовжувати навчання семінаристів, але в нього були інші погляди на викладання співу. Окрім того, ректор поставив умову: навчати за іншою програмою. Поки в семінарії були хористи школи І.-Х. Сінкевича, нотне навчання певним чином ще провадилося, згодом викладання такого співу у Львівській духовній семінарії поступово занепало. Заняття з нотного співу поновилися вже після приходу в семінарію викладачів М. Вербицького й Гесліха.

У 1839 році І.-Х. Сінкевича висвятили на священника [6]. Він одружився з Людвиною з Левицьких [5]. Після висвячення, у 1839–1840 роках служив адміністратором церкви в с. Горохівці Нижанківського деканату Перемишльського повіту¹ [6, s. 181]. У 1840–1842 роках – адміністратор церкви в с. Радохінці Нижанківського деканату Мостиського повіту² [6, s. 400]. У 1842–1843 роках – адміністратор церкви в с. Гусаків Мостиського деканату Мостиського повіту³ [6, s. 194]. У 1843–1883 – парох церкви в с. Любині Яворівського деканату Яворівського повіту⁴ [6, s. 291]. У 1883–1889 роках – парох церкви в с. Тустановичі Дрогобицького деканату⁵ [6, s. 500].

У спогадах отець І.-Х. Сінкевич писав: «Дізнавшись [1850 р.] що Вербицький поставлений завідателем [адміністратором] у с. Завадів Яворівського деканату і знаючи його крайню бідність, я взяв із собою запаси їжі і завіз їх новому завідателю [з Любині до Завадів 30 км]. Вїхавши в село, зустрів я о. Вербицького, що саме провадив до церкви померлого селянина. Я зліз із воза і пішов за похороном до церкви. Побачивши мене, Вербицький так зрадів, що вигукнув “О блаженной пам’яті...”, а завершив словами “І сотвори ему многая літа” (замість “Вічну пам’ять”))» [4].

Парох М. Вербицький справді жив у фінансовій скруті, адже був одружений двічі; дружини померли, залишивши йому двох малолітніх дітей, яких виховував самотужки. Тому допомога його вірного друга була найбажанішою для нього. Можливо,

ДО 200-ЛІТТЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО



Надгробок на могилі подружжя Сінкевичів. м. Борислав Львівської обл.
Світлина Р. Тарнавського

отець І.-Х. Сінкевич допомагав товаришеві неодноразово, і не тільки провізією, але й, напевно, фінансово [5]. У 1855 році, після клопотання отця І.-Х. Сінкевича перед церковною владою, М. Вербицький дістав призначення в дещо кращу парафію – у с. Млини Яворівського деканату.

І.-Х. Сінкевич своїм синам Кипріяну (нар. 1843 р.), Орестові (нар. 1845 р.) та Анатолію (нар. 1853 р.), ще перед їхнім навчанням у Перемишльській гімназії, дав дуже ґрунтовну загальну і музичну освіту. Після закінчення духовної семінарії всі троє отримали духовний сан та працювали для свого народу. Кипріяна Сінкевича висвятили 1868 року, Ореста Сінкевича – 1869 року, Анатолія Сінкевича – 1879 року⁶.

У травні 1883 року отець І.-Х. Сінкевич отримав прихід у с. Тустановичі, що неподалік Борислава, і був тут парохом до останніх своїх днів. Помер сподвижник

29 червня 1889 року, похований поблизу церкви разом із дружиною Людвикою. Вдячна громада с. Тустановичі поставила пароху І.-Х. Сінкевичу пам'ятник на цвинтарі, що неподалік храму Святого Миколая (нині – мікрорайон у м. Бориславі). На чорній мармуровій таблиці є два написи: «Тут спочивають Людвика з Левицьких Сінкевич, найдорожча дружина о. Івана Хризостома, народжена 22 лютого 1822, упокоїлася 31 березня 1889» і «о. Іван Хризостом Сінкевич, приходник Тустанович, народжений 27 вересня 1815 [це помилка, адже він народжений 1814 року. – О. П.], упокоївся 29 червня 1889» [5].

У праці отця І.-Х. Сінкевича, написаній навесні 1888 року, зазначено: «Точно в цьому році, а саме в Хрестопоклонну неділю припадає п'ятидесята річниця офіційного введення нотного співу в львівській духовній семінарії» [цит. за: 3].

ОРЕСТ ПУШИК. СВЯЩЕНИК ІВАН-ХРИЗОСТОМ СІНКЕВИЧ...

Примітки

* Автор статті О. Пушик є праправнуком І.-Х. Сінкевича по лінії його сина Кипріяна. – Ред.

¹ Дерев'яна церква Святого Симона Stylite, збудована 1918 року на місці старої дерев'яної церкви, зведеної до 1828 року. У 1840 році налічувалося 100 парафіян *in matre* і 1000 парафіян *total*.

² Дерев'яна церква Святого Миколая, збудована в XVII ст. У 1948 році було зведено муровану церкву. У 1840 році налічувалося 661 парафіянин *in matre*, 1025 – *total*, у 1859 році – 687 парафіян *in matre*, 1039 – *total*.

³ Мурована церква *Dormition of the BVM*, зведена 1894 року на місці колишньої дерев'яної церкви, збудованої до 1828 року. У 1840 році налічувалося 715 парафіян *in matre* і 1357 парафіян *total*.

⁴ Дерев'яна церква Святого Іллі Пророка, збудована 1812 року, відремонтована 1936 року. У 1840 році налічувалося 1074 парафіянина *in matre* і 1234 *total*, у 1859-му – 904 *in matre*, у 1879-му – 1300, у 1899 році – 1420 парафіян.

⁵ Мурована церква Преображення Господнього, збудована 1908 року на місці колишньої дерев'яної церкви з аналогічною назвою, зведеною 1756 року. На цвинтарі – дерев'яна каплиця Святого Мико-

лая, збудована 1899 року, поставлена на місці дерев'яної каплиці, зведеної 1879 року. У 1879 році налічувалося 1193 парафіянина УГКЦ, у 1899-му – 1853 пафіянина.

⁶ Згідно з усною інформацією від Антоніни Сінкевич (в одруженні – Янович), доньки отця Кипріяна, про її діда – отця І.-Х. Сінкевича.

Джерела та література

1. Вербицький М. О пінію музикальним [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.regent.cerkiew.net.
2. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів : Місіонер, 1998.
3. Новакович М. Михайло Вербицький. Ювілейні роздуми // Наше слово. – 2015. – № 10. – 8 берез.
4. Сінкевич І.-Х. Начало нотного пінія в Галицкій Руси (вспоминання старого священника) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.regent.cerkiew.net.
5. Тарнавський Р. Загадка одного поховання // Нафтовик Борислава. – 2013. – 2 жовт.
6. Blažejovskij D. Historical Šematism of the Eparchy of Peremyšl and the Apostolic Administration of Lemkivščyna (1828–1939). – Lviv, 1995.

SUMMARY

In the first third of the nineteenth century Przemyśl has become a significant cultural center, which influence spreaded over the whole Halytska Ukraine. Mikhaïlo Verbytskyi and Ivan-Khryzostom Sinkevych were bright representatives of that social and cultural processes, connected with the preservation and further development of national consciousness of the Ukrainians, living on that terrains (originally belonging to the Austro-Hungarian Empire, and later to Poland).

Priest I.-Kh. Sinkevych (September 27, 1814, v. Viisko – June 29, 1889, v. Tustanovychi, near Drohobych) is known in Ukrainian culture as the first biographer of M. Verbytskyi. He is also famous as choirmaster, singer, composer and skillful guitarist, teacher and educator in the field of promotion and implementation of church musical singing in Gymnasia in Przemyśl, clerical seminaries of Przemyśl, Lviv and Chernivtsi.

From 1839 Sinkevych was imposed to a priest order and served in different churches of Halychyna region – Horokhivtsi village, Przemyśl district, then Radokhivtsi, Husakiv villages, Mostysk district, Lubyn village of Yavoriv district, Tustanovychi village of Drohobych district, where his life was finished, and the granite headstone to him and his wife was put at the cemetery.

Throughout the life f. I.-Kh. Sinkevych has maintained friendly relations with f. M. Verbytskyi and wrote his biography. At the same time with the priest activity Sinkevych put a lot of efforts to implement into church everyday life singing according to the music (but not by *samolivka*, learning by heart by ear), selected choristers with beautiful voices, organized choirs, that impressed the audience in the churches and at public meetings with their execution. His three sons have also become the priests and continued father's work. Cultural and educational activity of I.-Kh. Sinkevych and now is mentioned with honour in Eastern Halychyna.

Keywords: Mikhaïlo Verbytskyi, Ivan-Khryzostom Sinkevych, sacred music, liturgy, the national anthem of Ukraine.

Теорія та методологія *Theory and Methodology*

УДК 78.072Костюк+781.1

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ ОЛЕКСАНДРА КОСТЮКА (концепційний аспект)

Оксана Гнатишин

У статті виявлено деякі особливості теорії музичного сприймання О. Костюка з погляду її концептуальності.

Ключові слова: музикологія, теорія музичного сприймання, концепція, ідеї, система, мелодія.

В статье раскрыты некоторые особенности теории музыкального восприятия А. Костюка с точки зрения ее концептуальности.

Ключевые слова: музыковедение, теория музыкального восприятия, концепция, идеи, система, мелодия.

Some peculiarities of the theory of music perception of O. Kostiuk from the point of view of its concept are revealed in the article.

Keywords: musicology, theory of music perception, conception, ideas, system, melody.

Академік, доктор мистецтвознавства, професор Олександр Костюк – відомий в Україні вчений-мистецтвознавець, який зробив значний внесок у естетико-психологічну проблематику українського музикознавства. Однією з численних заслуг науковця є розроблена ним теорія сприймання музики¹. До дослідження цієї теми О. Костюк приступив на початку 1960-х років, а остаточного вивіреного вигляду теорія набула на середину 1980-х. Упродовж цих років усебічно вивчені науковцем проблемні питання музичного сприймання не лише сформувалися в багатогранну й водночас цілісну за своїм характером авторську концепцію, а й значною мірою задали стандарт музикознавчого мислення в цій сфері.

Осягнення рис універсуму О. Костюка має стати об'єктом не одного дослідження. Пропонована спроба наближення до наукового спадку вченого покликана торкнутися одного предмету – деяких (у міру можливості концептуальних) ідей ученого. Складність завдання заглиблення в їхню суть виявляється вже з моменту читання самих текстів автора й полягає в їх «поліпредметній і поліконцептуальній на-

сиченості» [3, с. 10]. Незважаючи на це, структура наукових текстів О. Костюка залишається цілісною й органічною. Уважний аналіз змісту свідчить про наявність великої кількості робочих гіпотез, своїх і чужих спостережень. Тому «вилущення» зерен ідей, часто достатньо вміло завуальованих, зі складного плетива думок, як правило, непросто. Тому й робити висновки про самосвідомість культуролога й музикознавця (як, зрештою, і кожного вченого) варто обережно й тактовно. Особливо, коли це стосується занурення в проблеми адекватного сприйняття якогось явища (навіть музичного) часів комуністичної ідеологізації наукового пізнання². У зазначений період роль методологічних дороговказів надавалася панівним концепціям музичного сприйняття Ю. Кремльова, Л. Кулаковського, Л. Мазеля, Є. Назайкінського та інших³, а також провідним ученням про мелодику Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, М. Арановського, В. Баркаускаса, Т. Бершадської, Т. Боганової, Е. Денисова, Л. Дьякової, М. Папуша, Д. Христова, В. Цитовича та ін.

В українській науці, починаючи із середини 1950-х років, ці проблеми спеціально ви-

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

вчали фахівці в галузі культури, естетики мистецтва на тлі тоді численних, але недостатньо теоретично обґрунтованих праць. Починаючи приблизно з 1960-х років, до питань сприймання музики стали звертатися й музикознавці І. Ляшенко, Ю. Малишев, а дещо пізніше (з 1970-х рр.) – С. Грица, Н. Герасимова-Персидська, М. Старчеус, Г. Тарасов та інші, демонструючи тенденцію до звуження спеціальної тематики, зменшення глибини теоретичних обґрунтувань, поступове звільнення від тиску уніфікованих ідеологічних засад. У річищі цієї тенденції формувалася й концепція О. Костюка, що визріла в лоні «справи його життя – теорії музичного сприйняття» [13, с. 4].

Її «наскрізною темою, лейтмотивом» справді стала, як точно висловився І. Юдкін, «ідея інтеграції знання». Саме вона визначила характер підходу до висвітлення теми сприймання музики. Цією особливістю позначене понад двадцятилітнє народження винятково складного вчення про музичне (а згодом власне мелодико-звукове) сприйняття, відображене в назвах праць О. Костюка: від широкого розуміння сприймання музики й художньої культури слухача (1965), через теорію музичного сприйняття (1982), до мелодичних параметрів процесу сприймання музики (1986): від загального до конкретнішого. Головним при цьому було «застосування до музичного сприйняття теорії перцептивної діяльності з її ієрархією операцій, актів та цілісного праксису» [13, с. 4].

Розвиваючи свою теорію, музикознавець спирався на здобутки наук, якоюсь мірою дотичних до музикознавства. О. Костюк переконався, що на музичному сприйнятті «згортаються» інтереси різних наукових галузей: загальної семіотики мистецтва, історико-теоретичного музикознавства, філософії, музичної акустики, лінгвістики, етнофольклористики, соціології, музичної психології та естетики. При цьому головними генераторами поступу у вивченні сприймання музики О. Костюк уважав три останні галузі знань. Хоча з метою відбору актуальних ідей (а також категорій, понять, термінів), придатних для використання й подальшого розвитку власною теорією, науковець послідовно звертався до всіх названих сфер. Поясню-

ючи природність їхньої «співдружності» у фокусуванні на певній проблемі, учений наголошував на безпідставності визначення їх як цілковито узгоджених або рівнозначних: гармонічність їх поєднання залежить, на його думку, від активності центрострімких тенденцій наукових уявлень [5, с. 52]. Тому він доходить висновку про важливість «комплексування різних підходів <...>, [що] є швидше синтезом *різномірних* [курсив автора. – О. Г.] його [сприйняття. – О. Г.] інтерпретацій» [5, с. 53].

О. Костюку належить заслуга визначення самостійності «сфери музичного сприймання, його становлення і функціонування, заданості й результативності» як «предмету власне музикознавчого дослідження, а разом із тим як іншої, порівняно з історико-теоретичним музикознавством і естетикою музики, <...> орієнтації і організації наукового пошуку», спрямованих на розкриття цього «сутнісного феномену музики» [5, с. 7], а відтак – «формування у межах сучасної системи музичного знання нової дисципліни – теорії музичного сприймання» [5, с. 54], що дасть зворотну користь – інтенсивне залучення багатьма іншими музикознавчими науками даних цієї теорії. Більше того, відстоюючи тезу про правомірність у межах існуючої системи музичних дисциплін окремої теорії музичного сприйняття, О. Костюк сформулював теоретичну модель цього явища-процесу, яка зобов'язує до спеціального дослідження сприйняття музики як сприйняття музичного, виявлення в ньому об'єктивно-суб'єктивних залежностей, параметрів адекватності й активності, тенденцій генези і розвитку. Вона «передбачає всестороннє вивчення соціально-історичного, культурно-етнічного, естетико-психологічного і власне музичного контексту сприйняття» [6, с. 17].

Віддаючи належне значному внеску російських науковців (а в його текстах знаходимо звернення до великого числа їхніх праць зі сфер психології (Б. Теплов), соціології (О. Сохор), естетики (Е. Алексєєв, П. Андрукович, Г. Головінський, Ю. Боров), культурології (Ю. Барабаш, Ю. Перов, А. Семашко), фольклористики та етнографії (К. Чистов, І. Земцовський), музико-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

знавства (Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цукерман, Т. Ліванова, Є. Назайкінський, В. Медушевський, Є. Ручьєвська, О. Буцький, М. Папуш), О. Костюк наголошував, що його теорія, у тому числі й завдяки їм, опирається на дійсно науковий ґрунт. Учений, імовірно, мав на увазі передусім світоглядні й методологічні позиції радянської науки, серед яких особливе місце для його дослідження мусило тоді мати «ленінське розуміння процесу пізнання як вічного наближення мислення до об'єкта, співпадіння думки з об'єктом як процесу» – «принципово важливий критерій аналізу» «суспільно значимих» варіантів «слухання – відчування – осмислення» мелодії [5, с. 176].

Водночас широчінь інтелектуального простору Костюкової думки простягалася далеко за межі України, сягаючи здобутків своїх – переважно хронологічно найближчих – європейських попередників. Наукову базу для розбудови теорії музичного сприймання О. Костюка, крім визнаних радянських праць, становила чимала група досліджень західноєвропейських учених, серед яких особливу увагу приділено тим, хто заклав підвалини теорії музичної перцепції. До таких на ранньому етапі (у подальшому поіменний ряд розростався, а кількість безпосередніх посилань у текстах зменшувалася) він відносив передусім працю французького вченого Р. Франсеза «Музична перцепція» [15] і американського музикознавця Л. Мейєра, автора книги «Емоція і зміст у музиці» [14], оцінюючи їхні концепції як «прогресивні».

Уважне вивчення наукових текстів самого О. Костюка дає підстави говорити про те, що інколи свою позицію він розкривав за посередництвом думок деяких, у тому числі названих, західноєвропейських учених-сучасників.

Так, науковець позитивно сприймав погляди Р. Франсеза, виділяючи в них такі: а) бачення «музичної активності людини і, зокрема, сприймання» як «особливої форми активності духовної, яку треба вивчати, маючи на увазі її специфіку»; б) не можна зводити музику до неспецифічних елементів (наприклад, висоти, тривалості); в) натомість бажаним є засвоєння іманентних

властивостей музичного мистецтва (як-то ладо-тональної системи)⁴.

Щодо формулювань Л. Мейєром деяких законів перцептивної орієнтованості форми О. Костюк звертав увагу на її пояснення винятково закономірностями сприймання, позбавленого всякого зовнішнього опосередкування, яке вважав «не зовсім доречним» [9, с. 12]. Пізніше сам зауважував, що «сприйняти мелодію – означає досягнути її форму як цілісність. А останнє неможливе поза аналітико-синтетичною роботою художньої свідомості слухача» [9, с. 39].

Показово, що звернення О. Костюка до теми сприймання музики, підвладне «характерній для радянського часу тенденції – зосередження головної уваги на осмисленні фундаментальних для радянської естетики проблем» [12, с. 389], свідчить не тільки про усвідомлення ним давно започаткованої в українській науці традиції звернення до теми літературознавця І. Франка (щодо рецептивної естетики), філософа й фольклориста О. Потебні (філософсько-психологічні питання), музикознавців П. Сокальського⁵ та Б. Яворського⁶, а й про продовження-розвиток певних їхніх думок. На жаль, згадування імен цих учених не доповнюється безпосередніми посиланнями на праці, хоча вплив їхніх поглядів у багатьох моментах очевидний.

Концепція О. Костюка, на перший (дуже загальний) погляд, – двоскладова і відображає згаданий шлях свого формування. Водночас вона двоєдина, оскільки її спільно творять загального характеру ідеї сприймання музики та ідеї, пов'язані з конкретними мелодичними параметрами процесу сприймання музики. І одні, і інші склали основу його теорії.

Онтологічним тлом для кристалізації концепції були для Костюка три основні «плани», які він розрізняє і зіставляє: історичний, індивідуальний та ситуативний (актуальний) [5, с. 71]. Активність слухачької уваги до музики вчений вибудовує ієрархічно, умовно виокремлюючи й послідовно аналізуючи інтонаційний, фактурно-композиційний та концептуально-стильовий рівні.

При цьому враховується вся задіяна в процесі творення, виконання та сприй-

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

мання тріада (композитор – виконавець – слухач) з особливою увагою на останньому – «самодіяльному аматору». Точніше кажучи – «поряд і у взаємозв'язку з теорією музично-творчого процесу і наукою про музичне виконавство» [8, с. 18], оскільки «і творчість, і виконавство, і сприймання, за своєю природою, є музичним пізнанням», і «лише завдяки єдності механізмів цих трьох ланок, завдяки функціональному їх взаємозв'язку музика існує як вид мистецтва, як форма суспільної свідомості» [9, с. 12]. Саме так він наголошував на ідеї замкнутості системи композиторського, виконавського та слухачького модусів музичного сприйняття і мислення.

Концепція музичного сприймання О. Костюка базується, як він сам зазначав, на трьох головних вихідних тезах: 1) якісна його своєрідність, пов'язана з іншими формами людського пізнання, враховуючи їхню генетичну й функціональну єдність; 2) «перцепція – це не “абсорбування” музики, а складна психічна діяльність суб'єкта спрямована на “привласнення” ним цього виду мистецтва, оволодіння його образно-емоційною мовою»; 3) обов'язковість урахування психологічних механізмів музичного сприймання та закономірностей його перебігу [9, с. 111]. Цей комплекс вихідних положень спричинився до виявлення певної етапності у формуванні й розвитку музичного сприймання: від стадії «привласнення» музичного мистецтва, через народження пізнавальних музично-мисленнєвих операцій, до етапу достатньої зрозумілості-сприйнятливості простішого музичного твору (пісні) з одночасним недостатнім, або спрощеним, викривленням складніших композицій. У напрямі подальшого зростання пізнавальних можливостей – аж до складних форм музичного вияву. У пізнанні музичного образу (озвученої музичної думки) О. Костюк висував на перший план основоположну («ключову») тезу (ідею) про його спрямованість до об'єкта, заглиблення в нього, або про «багатофазне стадіальне становлення суб'єктивного образу (перцепта)» [9, с. 11], «вічного наближення мислення до об'єкта» [5, с. 57]⁷. Можливо, О. Костюк так побіжно й обе-

режно згадував про «внутрішню поетичну модель відображеної в музиці дійсності», що усвідомлював – «на сучасному етапі історичного розвитку людських знань наукова теорія сприймання музики можлива вже тільки як теорія, основана на світогляді і методології діалектичного й історичного матеріалізму, ленінської теорії відображення дійсності» [5, с. 56], і говорити про «заглиблення пізнання в музику» можна лише тоді, коли це «наука про процес формування суб'єктивного образу почутої музики, осягнення слухачем її ідейно-художнього <...> змісту» [5, с. 58].

Те, що О. Костюк обрав орієнтиром сприйняття мелодію, – не випадково, бо для нього робота слуху, почуттів і думок слухача, у процесі якої формується внутрішній образ музичного твору, має, передусім, мелодичну основу. Саме «в перцепціогенезі, в актуальному становленні сприйняття музики, мелодія – “душа музичного твору” (Д. Шостакович) – є природнім вузлом, де складно перетинаються зовнішні умови і внутрішні рушійні сили слухачького пізнання музики» [7, с. 162]. Сам О. Костюк наукову новизну свого дослідження бачить «у побудові суспільно-теоретичної моделі мелодії як рухомої сили процесу музичного сприймання» [4, с. 2]. Він «уперше здійснює спеціальне дослідження мелодичної активності музичного сприйняття» [4, с. 2] й послідовно продукує й обґрунтовує такі ідеї: необхідності врахування в музично-теоретичних аналізах мелодії сукупності додаткових характеристик, обумовлених багатоетапністю заглиблення слуху в музику; варіантної множинності суб'єктивного мелодичного образу, стійкого й оновлюваного у сприйманні мелодії; мелодії як музичного явища, що шукається слухачем (внутрішній пошук мелодії); звуковисотного контуру як продуктивної музикознавчої абстракції і реальної якості мелодії, що звучить; послідовності «зрізів» (від динаміки, тембру, темпу → відношення між інтонаційним стержнем та іншими шарами музичних засобів → джерела формування інтонаційності звукової матерії); мотивно-поспівкового структурування тощо. При цьому О. Костюк уперше ввів у науковий обіг

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

музикознавства чимало доти не вживаних наукових термінів і понять, як-от: «звук-висотний контур», «мелодична активність музичного сприймання», «нормативне сприйняття мелодії» та ін.

Водночас, як доступніше тлумачить І. Юдкін, «ядро вчення про “мелодичні параметри” сприйняття або “о мелодической организации музыкального восприятия” <...> – це те, що іменується суб’єктивною мелодизацією або ритмізацією. Людина знаходить своєрідну аріаднину нитку в лабіринті звукових образів, виходячи з власного досвіду. Вона може бути більшою або меншою мірою адекватною звучанню, може піддаватися тренуванню <...> З цим пов’язане <...> поняття так званого комітантного або супровідного <...> сприйняття» [13, с. 5].

Аналіз ідейного набутку О. Костюка свідчить про виразну співвіднесеність його ідей з поглядами відомих попередників. І хоча частих відсилань до їхніх думок у текстах ученого не знаходимо, у багатьох питаннях погляди О. Костюка «збігаються» або є близькими до думок О. Потебні, І. Франка, С. Людкевича.

У цьому контексті звертають на себе увагу певні паралелі, зокрема спільне з О. Потебнею (1862) акцентування хоча б таких важливих аспектів: 1) «сприйняття музики невіддільно належить *духовному світу*» слухача [5, с. 42]; 2) «сприйняття мелодії як найпершого представника *національної* своєрідності музики» [5, с. 8]⁸; 3) необхідність *підготовленості* реципієнта до процесу адекватного сприйняття⁹; 4) *єдність естетичного і художнього* у сприйнятті [5, с. 44]¹⁰; 5) «*співтворчість* характеру перцептивної діяльності» [5, с. 44–45]¹¹, посередником і визначником якої є 6) мислення, зокрема музичне¹². В акцентуванні мисленнєвої природи музики і її головного виразника – мелодії – О. Костюк продовжує національну традицію трактування музичних сенсів, що вже було розроблено О. Потебнею в його лінгвістичній концепції.

Певні паралелі спостерігаються також між поглядами О. Костюка та пізнішими щодо часу появи (у порівнянні з дослідженнями О. Потебні) Франковими (крім тих, що

збігаються з «потебнянськими») думками (1898)¹³. Тут передусім привертає увагу екстраполяція обома сприйняття на цілість художнього процесу¹⁴ з урахуванням особливостей функціонування психіки людини.

Водночас О. Костюк виявився послідовником поглядів І. Франка щодо бачення останнім двоякої природи мистецького твору, вираженої, з одного боку, відображенням ним дійсності, а з другого – перебуванням об’єктом пізнання. Урешті, О. Костюк, як і І. Франко, вирізняв сприймання «симетричних згрупвань», «пов’язання тонів» як у творця, так і в слухача [1, с. 74], чому присвячений спеціальний розділ «Інтенаційний слух і висотні співвідношення музики» [5, с. 113–126].

Погляди О. Костюка збігаються також з певними ідеями теоретичного підходу до аналізу мелодики С. Людкевича на початку 1930-х років, що, зауважимо, не були відомі вченому, бо на момент його праці залишалися в рукопису. Це стосується згаданої ідеї внутрішнього пошуку мелодії, яка в композитора визначена як «неповна», бо в ній гармонічна основа і лінія «мусить бути щойно відгадана і зреалізована» [10, с. 156]. Людкевичеве бачення мелодії як організації музичних тонів різної висоти «за законами ладовості і гармонії», коли сам хід тонів мелодії обов’язково передбачає «якусь провідну лінію і думку», її характер та вираз («виразова» естетика) [10, с. 156, 157] збігаються з Костюковим крізь призму ідеї звуковисотного контуру як реальної *якості* мелодії, що звучить. А його ідея мотивно-поспівкового структурування дуже нагадує думку С. Людкевича про умову існування мелодії, якою є певна тональна (гармонічна) основа, «що виявляється у спинюванню голосу мелодії на якихось тонах означеної висоти, скоординованих зі собою тональним (гармонічним) зв’язком» [10, с. 155–156].

Наведені паралелі дають підстави розмірковувати не так про «збіги» в поглядах О. Костюка з визначними представниками української філософської, естетичної та музично-теоретичної думки в їх хронологічній послідовності, як про виразний розвиток давно ним сформованих в українській на-

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

уці засад трактування феномену музичного сприйняття, зосібна мелодії. Ці аналогії дають змогу говорити про пряме, до того ж цілком органічне, продовження О. Костюком ідей видатних попередників – світочів національної науки, ще раз демонструючи тривалу перерваність в еволюції ставлення навіть до окремо взятого явища культури. В умовах табуованої науки Вчений зумів не лише залучити, акумулювати важливі для себе світові надбання науково-музичної думки, надавши їм «печать свого духу» (І. Дзюба). Він уміло використав «забуті» ідеї, переконливо аргументував власні, сукупно організувавши їх у певний складний комплекс, актуалізував багато нових потенційно важливих проблем, здатних збагатити теорію музичного сприйняття. Тому О. Костюк, безсумнівно, – центральна, навіть знакова постать у науковій творчості дослідників цього напрямку в радянський період.

Наше наближення до ідейного спадку академіка О. Костюка мусить продовжуватися й поглиблюватися в інших ракурсах осягнення його наукової творчості (цьому могла б суттєво допомогти повна бібліографія праць ученого) з метою подальшого розвитку теорії музичної естетики.

Нині сформовано ґрунт для «філософської рефлексії над теоретичною дією нашого духу», «пізнання нашого пізнання» з її творчим осмисленням незнаного або мало-відомого й переосмисленням недавнього, що передбачає принциповий відхід від спрощено негативних оцінок усіх текстів, виданих за радянських часів. Це зробить музикологію загалом сильнішою, забезпечивши їй справді національну визначеність і почесне місце у світі.

Примітки

¹ Дещо про внесок О. Костюка у сферу музичного сприйняття вже висвітлювалося в праці О. Гнатишин [див.: 2].

² Сам О. Костюк визнавав сучасний йому етап розвитку музичної науки (а точніше – 1980-ті рр.) етапом «марксистського музикознавства» [5, с. 20].

³ У становленні свого підходу до проблем сприймання мелодії О. Костюк виділяє праці російських

учених Б. Асаф'єва, Б. Теплова, завдяки яким він усвідомив зв'язок музикознавства з психологією, соціологією та естетикою музики [див.: 5, с. 18].

⁴ До недоліків тактовно відніс «нечіткість методологічних позицій автора, тяжіння до стихійного матеріалізму», відсутність протиріччя між так званою реалістичною і формалістичною музикою [9, с. 11].

⁵ О. Костюк згадував, що у 80-х роках XIX ст. П. Сокальський спробував пояснити психологічні механізми слухання в статті «О механизме музыкальных впечатлений» (Одеса, 1887) [див.: 9, с. 14].

⁶ О. Костюк посилається на праці Б. Яворського у співавторстві з С. Беляєвою-Екземплярською, у яких було проаналізовано структуру і сприймання мелодії, обґрунтовано доцільність використання поряд з музикознавчим і психологічним підходу.

⁷ Це, як бачимо, суперечить погляду І. Франка, який висував ідею формування образу «ізсередини реципієнта», з його безпосереднього «душевного поруху», розростання з окремих частин аж до яскраво вираженої цілості образу.

⁸ О. Потебня вів мову про власну, не таку, як в інших народів, інтерпретацію музики (подібно до скрипки, яка, відтворюючи ту саму мелодію з іншими інструментами, завжди залишається скрипкою) [11, с. 36], а О. Костюк писав про невлівимість у східній музиці європейським слухачем «навіть найзагальніших семантичних відмінностей її ладів, не кажучи вже про тонші емоційні значення мелосу» [5, с. 34].

⁹ «Шлях у художній світ недоступний для естетично невідготовленої людини», – вважав учений [5, с. 42] і навіть увів у науковий обіг поняття «культура сприймання» – «структурно-функціональна його організація, що дає можливість суб'єкту розуміти музику» [9, с. 19]. О. Потебня наголошував на важливості оволодіння хоча б мінімальним «мовним запасом» для зрозуміння запропонованого слухачеві озвученого тексту [11, с. 34].

¹⁰ О. Потебня писав про «надзвичайно мінливу» величину «художності образу і естетичності враження» [11, с. 35], а О. Костюк зауважив «неясність» взаємозв'язку естетичного та художнього рядів [5, с. 44].

¹¹ На думку О. Потебні, творець не передає слухачеві свою думку, а лише «будить» у ньому його власну; так і О. Костюк пише, що «сприймання музики пов'язано з художніми перетвореннями в духовному світі слухача-глядача» [5, с. 47], і «перебудовуючи лад своїх чуттєвостей, вольових стремлень і думок <...>, об'єкт, що слухає, разом з тим, узгоджує зі своїм внутрішнім світом і художній зміст музики» [5, с. 46]. Понад те, учений наголошує на «двоїстій суті» мелодичного сприймання, яка полягає в «зустрічі» музичного мислення слухача певної якості та досконалості зі звуковим матеріалом, що відображає іншу музичну думку певної складності [9, с. 56].

¹² У О. Потебні «всяке мистецтво є образне мислення» [11, с. 34], а О. Костюк пізніше скаже про «механізм осягнення образності», причому сприйняття мелодії є «підсумком цілісного слухання» [5, с. 80]. Воно, на думку мовознавця, притаманне підготовленому слухачеві, для якого музичні звуки «з першо-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

го разу уявляються багатим відношеннями цілим» [11, с. 33].

¹³ Саме І. Франко вперше в естетиці довів необхідність урахувати в процесі творчості активність реципієнта.

¹⁴ І. Франко писав про «виникнення, існування і функціонування твору мистецтва та сприймаючого цей твір реципієнта» [1, с. 71].

Джерела та література

1. Гнатишин О. Феноменологія естетики Івана Франка і музична творчість / Оксана Гнатишин // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль ; Київ, 2009. – № 2 (21). – С. 70–75.
2. Гнатишин О. Філософсько-музичні підходи українських музикознавців до формування концепції рецептивної естетики // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2008. – Вип. 14. Українська культура: Минуле, сучасне, шляхи розвитку. – С. 88–92.
3. Деменко Б. Універсум академіка Олександра Григоровича Костюка / Б. Деменко // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка) : зб. наук. праць. – Київ : ІМФЕ, 2003. – Вип. 2. – С. 8–11.
4. Костюк А. Восприятие мелодии, мелодические параметры процесса восприятия музыки : автореф. ... д-ра искусствовед. – Киев, 1987.
5. Костюк А. Восприятие мелодии: Мелодические параметры процесса восприятия музыки : монография / А. Г. Костюк. – Киев : Наукова думка, 1988. – 190 с.
6. Костюк А. О теории музыкального восприятия / А. Г. Костюк // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. статей / сост. А. Г. Костюк. – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 7–17.
7. Костюк А. Теория музыкального восприятия и некоторые проблемы мелодизма музыки / Александр Костюк // Музыкальное искусство и формирование нового человека / ред. кол.: А. Г. Костюк (гл. ред. и сост.) и др. – Киев : Музична Україна, 1982. – С. 159–172.
8. Костюк А. Теория музыкального восприятия и проблема социально-эстетической действительности музыки // Музыкальное искусство социалистического общества: Проблемы духовного обогащения личности. Материалы республиканской научной конференции. – Киев : Наукова думка, 1982. – С. 18–20.
9. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача / О. Г. Костюк. – Київ : Наукова думка, 1965. – 122 с.
10. Людкевич С. Основи музичної естетики / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 151–160.
11. Мельник-Гнатишин О. Лінгвопсихологічні ідеї філософії О. Потебні в концепції музичної мови й мислення українського музикознавства / Оксана Мельник-Гнатишин // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – Вип. 14. – С. 32–39.
12. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович. – Київ, 2006. – 536 с.
13. Юдкін-Ріпун І. Олександр Григорович Костюк – видатний український вчений / І. Юдкін-Ріпун // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка) : зб. наук. праць. – Київ : ІМФЕ, 2003. – Вип. 2. – С. 3–5.
14. Meyer I. Emotion and meaning in music. – Chicago, 1957.
15. Frances R. La perception de la musique. – Paris, 1958.

SUMMARY

Academician O. Kostiuk is known Ukrainian scientist-art-studier, who has made a significant contribution into aesthetic and psychological problems of the Ukrainian musical studies with his theory of music perception. This article draws nearer to the revealing of the conceptual essence of the scientist theory owing to the analysis of a large number of important working hypotheses, valuable observations, distinguished from the many-sided saturation of the texts of key ideas.

The character of the scientist's approach to the elucidation of the subject of music perception has been determined with the idea of the knowledge integration, because musical studier believed that music perception helps to combine the interests of different scientific fields: general semiotics of art, historical and theoretic musicology, philosophy, musical acoustics, linguistics, ethnic study of folklore, sociology, music psychology and aesthetics.

The merit of the definition of the independence of the sphere of music perception, its formation and functioning as a subject of the musicological study properly belongs to O. Kostiuk. He has formulated the theoretical model of the given phenomenon-process which provides the comprehensive study of the social and historical, cultural, ethnic, aesthetic, psychological and proper musical contexts of perception.

The conception of O. Kostiuk is dualistic one, since it is created jointly with general ideas

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

of the music perception and the ideas connected with the specific melodic parameters of this process. Three main *plans*, distinguished and compared by O. Kostiuk, historical, individual and situational (actual), has been used as the ontological background for the crystallization of his conception. The scientist has raised the activity of the listener's attention to music hierarchically, conditionally distinguishing and consistently analysing the levels of intonation, texture and composition, conception and style. In this case he took into account the whole triad (composer – performer – listener) attracted into the process of creation, execution and perception, because he thought that *creation and execution, and perception, by its nature, is the musical knowledge and music exists as a kind of art, as a form of public consciousness only owing to the unity of the mechanisms of these three links, thanks to their functional interconnection.*

The theory of O. Kostiuk has found out several stages in the formation and development of music perception: from the phase of approaching (*appropriation*) of musical art through the birth of the cognitive music and intellectual operations to the sufficient intelligibility of the simpler piece of music (songs) with simultaneous insufficient or reductive perception, or contortion of more complicated compositions. In the cognition of the musical image (the sounded musical thought) O. Kostiuk brought forth the basic thesis (idea) about its trend towards the approaching to the object, deepening into it, or about *the multiphase and by stages formation of the subjective image (percept), the eternal approach of thinking to the object.*

O. Kostiuk has specially researched for the first time melodic activity of the musical perception because for him the work of hearing, feelings and thoughts of the listener, during which an inner image of a musical work is forming, is based primarily on melodic basis. Hence, the theory consistently produces and substantiates such ideas in series: the necessity of taking into account in the musical theoretical analyses of the melody of the totality of additional characteristics conditioned with the multi-stage deepening of hearing in music; the idea of the variant multiplicity of the subjective melodic image; the thesis on stable and renewed in the melody perception; the ideas of the inner search of melody; differentiation of the contour of the pitch as a productive musicological abstraction and the real quality of a sounding melody; the idea of a sequence of melodic *sections*; tune structuring and others. At the same time O. Kostiuk has brought into scientific circulation of the musicology for the first time a good few of untill unused scientific terms and concepts, such as, *the pitch contour, the melodic activity of the musical perception, the normative perception of melody* and others.

The analysis of the heritage of O. Kostiuk affirms not the subordination to the Soviet methodological pointers, but the exposing of own positions through the ideas of the West European theorists of the music perception and especially the expressive correlation of his ideas with the views of famous Ukrainian predecessors like O. Potebnia, I. Franko, S. Liudkevych. The parallels, induced in the article give grounds to speak not about the coincidence in the opinions of O. Kostiuk with the prominent representatives of Ukrainian philosophical, aesthetic, musical and theoretical thought as about the expressive development of the long-established principles of interpretation of the phenomenon of musical perception, particularly the melody, in Ukrainian science. So, in the conditions of taboo science, Scientist has managed not only to attract, accumulate important world acquirements of scientific musical thought, giving them a *seal of his spirit*. He used skillfully the *forgotten* ideas, argued convincingly his own ones, jointly organized in his works in a certain harmonious complex, updated many new potentially important problems able to enrich the theory of musical perception. That's why O. Kostiuk is undoubtedly the central figure in the scientific works of the researchers of this field of the Soviet period.

Keywords: musicology, theory of music perception, conception, ideas, system, melody.

УДК 792.071.2.027(477–25)

ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ. СЦЕНОГРАФІЧНІ «КОСМОСИ» ТА ФАКТУРИ

Лілія Бевзюк-Волошина

У статті досліджено сучасну сценографію України на прикладі одного з найвиразніших її представників – Володимира Карашевського. Авторка намагається відповісти на питання: як вибудовується візуальна образність спектаклю, як фактура декорації впливає на сприйняття глядачів. Водночас фіксація і аналіз сучасних вистав створює базу для подальших історичних досліджень.

Ключові слова: театр, сценограф, фактура, космос, візуальна образність вистави.

В статье исследуется современная сценография Украины на примере одного из самых выразительных ее представителей – Владимира Карашевского. Автор пытается ответить на вопросы: как выстраивается визуальная образность спектакля, как фактура декорации влияет на зрительское восприятие. В то же время фиксация и анализ современных представлений создает базу для дальнейших исторических исследований.

Ключевые слова: театр, сценограф, фактура, космос, визуальная образность спектакля.

The article is devoted to the analysis of modern scenography of Ukraine by way of example of one of the most expressive its representatives – Volodymyr Karashevskiy. The author tries to answer the question how the visual imagery of the play is formed and how the texture of the decoration influence the viewer perception. However, fixation and analysis of modern plays creates the basis for further historical investigations.

Keywords: theater, stage designer, texture, space, visual imagery of the play.

Створити завершений портрет художника, який нині працює і розвивається у своїй майстерності, досить складно. У статті розглядаються знакові спектаклі сценографа Володимира Карашевського останнього десятиліття. Вивчення питання є актуальним, оскільки охоплює аналіз вистав і фіксує сучасні процеси українського театру. Об'єктом дослідження цієї статті є візуальна образність вистави, важливість фактури і «космосів», предметом – творчість художника В. Карашевського в сучасному українському театрі. Метою дослідження є фіксація та аналіз вистав сценографа для того, щоб подати картину сучасної сценографії України. Окреслена мета передбачає виконання таких завдань: з'ясувати витoki та особливості творчості В. Карашевського; простежити тенденції сценографії в сучасному театрі.

В. Карашевський належить до найстарших учнів концептуально-філософської «школи» Даниїла Лідера (1917–2002) – видатного сценографа України. Свій творчий шлях він починав у Росії, пізніше працював у Київському театрі оперети, а з 1965 року – головним художником Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. У 1975 році полишив цю посаду й повернувся лише 1980 року

на запрошення нового керманича театру Сергія Данченка, з яким поставив свої легендарні вистави: «Дядя Ваня» А. Чехова (1980), «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1983), «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом (1989).

У 1973–1980 роках Д. Лідер викладав у Київському художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) на факультеті театральнo-декоративного мистецтва (тепер існує окрема кафедра сценографії та екранних мистецтв факультету образотворчого мистецтва). У 1970–1980-х роках також вів творчі лабораторії при Українському театральному товаристві. Від 1994 року – професор кафедри живопису і композиції Української академії мистецтв.

Найстарші учні Д. Лідера посідають провідне місце в сучасній сценографії України. Усі вони сповідують принципи дієвої сценографії, для якої простір є частиною гри акторів. Серед них варто згадати Ігоря Несміянова, який сьогодні реалізує вистави на Новій сцені Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки; Андрія Александровича-Дочевського, головного художника Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка; Марію Левитську, яка,

окрім оперних вистав, працює з режисером Ю. Рєзніковичем і над драматичними спектаклями на Великій сцені театру ім. Лесі Українки; Сергія Маслобойщикова з виставами на сцені театру ім. І. Франка та ін. Творчість названих художників заслуговує окремого розгляду й аналізу, адже попри належність до «школи» вони дуже різні. Окрему нішу серед них створив художник В. Карашевський.

Сценограф В. Карашевський розпочав свою творчу діяльність наприкінці 70-х років ХХ ст. З 1996 року – головний художник Експериментальної лабораторії Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, з 2010 року – головний художник Молодого театру. У його роботах виокремлюють напрями «космоси»: «дерев'яний», «металевий» і «тканинний». Насамперед важлива не різниця фактур, а усвідомлення світу як космосу. Мислячи категоріями «великий світ» (макрокосм – Всесвіт) і «малий світ» (мікрокосм – людина), художник певною мірою поєднує платонівське вчення (простежується зв'язок людини та ідеї) з принципами теософії. Світ речей перебуває в русі, гине і знову народжується, а світ ідей залишається завжди живим. Наївність і певна дитячість у його роботах свідчить про прагнення створювати світлі образи, сповідувати ідею добра.

Сценографія В. Карашевського умовно вертикально спрямована, тягнеться вгору, до невідомого, ірраціонального та непояснюваного. Намагаючись торкнутися зірок, художник утілює політ поезії, для якої приземлення недопустиме. Для його творчості, як і для його вчителя Д. Лідера, важливий екологічний фактор: Природа – краса Всесвіту.

Окрім Д. Лідера, варто зазначити вплив Московського театру драми та комедії на Таганці: практики Є. Вахтангова, Б. Брехта, Вс. Мейєрхольда, творчий тандем сценографа Д. Боровського та режисера Ю. Любимова. Д. Боровський поєднував сценічну умовність із правдою життя. Реальні побутові речі ставали елементами сценографії, ігрове життя яких він називав «атракціоном».

В. Карашевський велику увагу приділяє артефакту. Дослідниця його робіт О. Ковальчук зауважувала: «Головний елемент його пластики – реальна річ, взята з реального життя» [3, с. 775]. Знайдений археологічним методом артефакт він приносить у світ вистави. До звичної класифікації видів театального часу: сценічний час (прожитий глядачем протягом вистави) та позасценічний (час драматичних подій), В. Карашевський додає надсценічний (історичний) час. До третього часопростору (хронотопу – за термінологією Михайла Бахтіна [1]) належить певна використана річ-експонат, справжній артефакт. Таким чином, у гру вступає не просто бутафорна річ, а реальна зі своєю історією. І від того, як вона взаємодіє з іншими компонентами у виставі, утворюються нові знаки. На сцені музейний артефакт «театралізується», залучається в систему гри, переносячи із собою проблеми минулого.

«Дерев'яний космос» – космос теплої фактури; Дерево життя, дерево роду. І водночас – простір сильних характерів та внутрішніх конфліктів.

Сценографічна ідея роботи із циклу В. Карашевського «Дерев'яний космос» – вистави «Талан» за М. Старицьким (Київський академічний Молодий театр, реж. М. Яремків, 2010 р.) – спочатку була апробована в Центрі імені Леся Курбаса. Багаторазова акція «Перехрестя» була не зовсім перформансом, оскільки мала сюжетну лінію. Уже визначення її жанру – «просторова дерев'яна акція» – свідчить про важливість фактури. Підвішені дошки на білих мотузках, величезна гора стружки й троє дверей замість задника. Біло-пастельні відтінки й дві людини в білому простому одязі. Чоловік і жінка ніби вперше з'являються на Землі, входячи в дерев'яні двері. Це уособлення Адама і Єви і водночас будь-якої жінки й будь-якого чоловіка на Землі – усіх в обличчі двох. Є живе дерево і дерево, що перетворюється на остружок, як і тіло людини на попіл. Є певні моменти, акцентовані дошками, що розвішані по сцені, але їх не можна визначити як мізансцени. Двоє людей ходять дерев'яними доріжками, шукаючи життєві шляхи і прагнучи творити.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Для цього в них був дерев'яний верстат, за допомогою якого можна створити різноманітні дерев'яні вироби. Також є дерев'яний молоток, дерев'яна ступа, дерев'яна ложка, дерев'яна ікона. І якщо вони заплутаються у своїх думках, то блукатимуть серед дерев'яних дощок, ніби в лісі.

Дерево тут – символ родючості, символ землі, воно осмислюється як знак нашого коріння. Дерево тягнеться до неба, до сонця, яке зігріває. Хитаються як маятники дошки, нагадуючи про час. Дощка може стати стіною – перепорою у спілкуванні, за нею можна сховатися, вона може перетворитися на стелю, під якою можна врятуватися від дощу чи снігу. Дощка – ліжко, на якому можна просто спати або пізнати кохання. Дощка – це ніби кінь, на якому можна втекти від реальності, чи трибуна, де виголошуються маніфести. Дощка може бути не тільки гойдалкою-забавкою, але й гойдалкою життя, від рухів якої залежать подальші людські долі. Дощка, як терези, на яких вирішується значимість і відповідальність тих чи інших питань. Дощка – ніби труна, у якій закінчується життя людини, останнє, що бачить людина вже незрячим поглядом. Тирса – як аналог піску, як попіл. Замість уявної дитини акторка насилає у фартух тирсу, немов візуалізуючи біблійську істину: «З попелу ти народився, у попіл і повернешся». Усі людські тіла – попіл. Водночас тирса – це насіння плоду людського, з якого виросте нове життя.

Повернімося до п'єси **«Талан»**, присвяченої М. Заньковецькій, корифею українського театру, яка стала прототипом головної героїні і яка свого часу зіграла цю роль. Дія п'єси відбувається в театрі і стосується як творчості, так і буденного життя акторів. Зовнішнє і внутрішнє життя творчих людей розгортається на тлі любовної історії (трагедії) головної героїні Лучицької. Звісно, ця історія, хоча й дещо загострено, може нагадати приватне життя М. Заньковецької і М. Садовського. До любовних страждань головної героїні додаються театральні закулісні інтриги, сварки та заздрість.

У виставі Молодого театру дошки, що звисали позаду порожньої сцени, імітували приміщення театру. Вони висіли хаотич-

но, час від часу їх поправляли, підбивали молотком, монтували з них декорації для спектаклю, який мав розіграватися за сюжетом п'єси. Дерев'яний поміст, що стояв посередині порожньої сцени, уособлював театральний кін. Фактура необробленого дерева апелювала до деталей майбутньої декорації для «вистави у виставі» і водночас до чистоти головної героїні – Лучицької (Н. Васько). Незважаючи на професію актриси, де все несправжнє, вона прагнула в реальному житті бути щирою. Театр – один бік її життя, а кохання до Антона Квітки – другий, які поєднувалися і перепліталися. Тому театральний кін – «сцена на сцені» – водночас виконував функцію любовного ложа.

Ефект «театру в театрі» у цій виставі вирішувався і за допомогою театру тіней. Глядачам відкривався закулісний світ. За умовною театальною білою завесою, що з'являлася на сцені, трупа Лучицької грала **«Лісову пісню»** Лесі Українки, а глядачі в залі спостерігали і сприймали дійство за допомогою тіней. Можна було уявити гру пані Квятковської (О. Швець), якій майже не аплодували, і Лучицької (Н. Васько), яку **весь** час викликали, відчуті штучність першої і правдивість другої. Коли Лучицька після проникливого монологу розводила руки, то її силует нагадував Христа, а тінь від перехрещених дощок посилювала цей образ. Акцентована асоціація – театр – життєвий хрест Лучицької. На авансцені (для акторів трупи Лучицької – за кулісами) розгорталося своє життя: заздрощі, ревності, розбещеність, сварки.

У другій дії ці дошки утворювали високий тин, який відгороджував Лучицьку від справжнього (приватного) життя, ставав ґратами думок. Театр – її в'язниця, заради нього вона поступилася особистим життям. Водночас такий простір утворював характерну атмосферу тогочасних вистав за українською драматургією, сюжети яких часто були про село, наймитів та бідних людей.

Біль від втрати коханого чоловіка призвів до смерті. Коли Антон Квітка (М. Дробот) виганяв Лучицьку геть, дошки з гуркотом падали на підлогу, підминаючи й Ан-

тона. Щось тріснуло, надломилося в них обох, що вже ніколи не склеїти, не врятувати. Цей фінальний акцент відтворювався візуально і звуком. Дерев'яний поміст, що уособлював театральний кін і сімейне ложе, у фіналі перетворювався на ешафот, куди підіймалася Лучицька, щоб померти. Він, урешті-решт, ставав її домовиною. Неможливо жити повноцінним життям, втративши одну складову, неможливо замінити її іншою. Як на початку життя, так і в кінці людина залишалася самотньою («З попелу ти народився, у попіл і повернешся»).

Другий напрям, що вирізняється у творчості В. Карашевського, – «Металевий космос» – космос холоду і самотності, незахищеності й залізних дверей соціальної верхівки, які зачинені для простого народу.

У виставі «Рядові» за О. Дударевим (реж. А. Ситник, Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, 1984 р.) не вперше, але дуже показово простежувалося використання саме металевої фактури. Залізне полотно, що підібрали на звалищі металобрухту (автентичне походження важливе як музейний артефакт), підіймалося на штанкетах і зависало вгорі. Гуркіт від його пересування посилював нагнітання тривоги. На підлозі було розсипано пісок, на який час від часу сипався новий, що створювало образ плинності часу. Вода, у якій плавали польові квіти, надавала холодно-залізного відблиску на обличчях акторів.

У спектаклі «Четверта сестра» за Я. Гловацьким (реж. С. Мойсеєв, Київський академічний Молодий театр, 2007 р.) теж стверджувався металевий напрям. Сама п'єса – це сучасне «продовження» «Трьох сестер» А. Чехова. У постмодерністській версії дівчата нарешті живуть у Москві, але тепер вони прагнуть до Америки в надії врятуватися від духовної порожнечі «нової» Москви, зовсім не тієї, куди поспішали чеховські сестри. Тепер це страшне місто відлякує своєю жорстокістю й безперспективністю. Тут мешкають сестри Катя, Таня, Віра та їхня нова «четверта сестра» Коля.

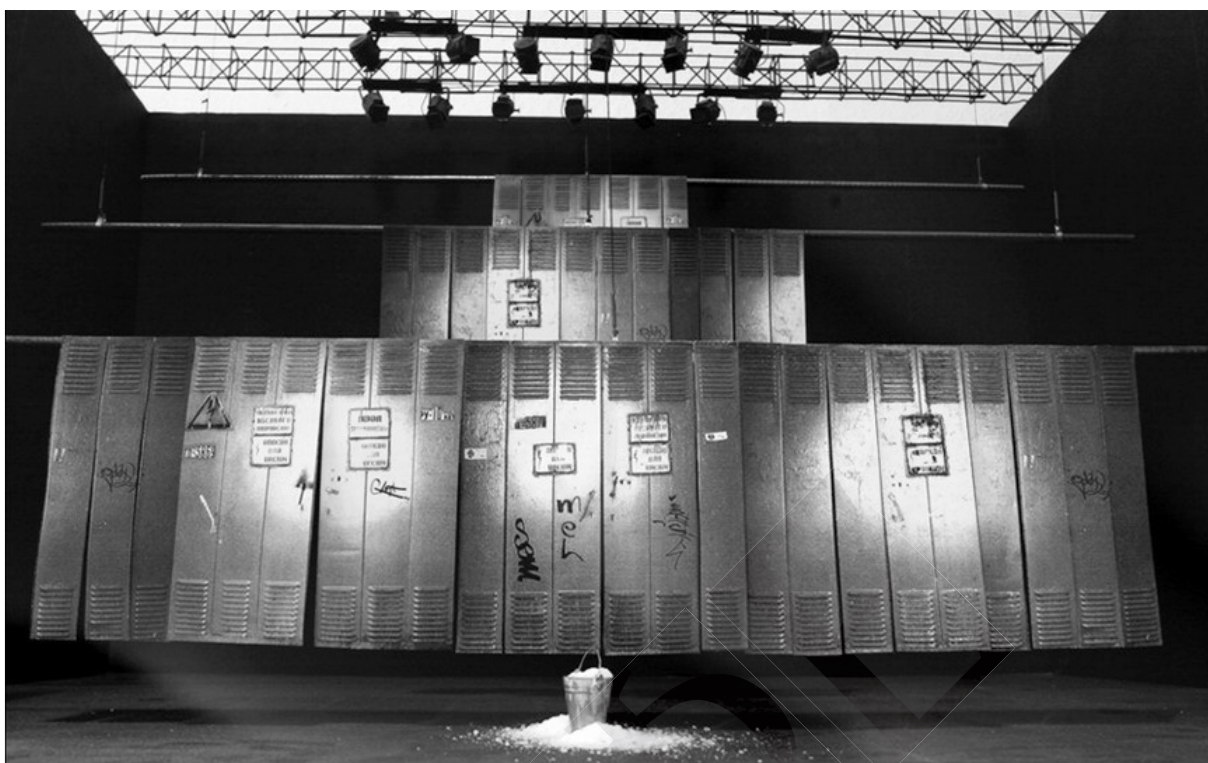
Москва вимальовується не за допомогою гарної архітектури й дизайну квар-

тири, де проживають сестри. Сценограф В. Карашевський знаходить оригінальне вирішення, використовуючи для відтворення атмосфери й обставин життя цих людей різноманітні конфігурації дверцят від трансформаторних будок. Іноді вони постають рівною стіною, створюючи ілюзію дому з рухливими стінами, що от-от можуть розвалитися. У них утворюються шпарини, куди можна зазирнути і спостерігати за всім, що відбувається всередині. У якійсь щілині проступає абрис шафи для речей або ж трансформаторні дошки приймають форму мавзолею, нагадують про римські військові обладунки чи створюють залізний коридор – символ тоталітаризму. Усе узагальнює в собі жорсткий образ безжалісного міста, у якому важко і небезпечно перебувати – раптом вибухне. Написи «Під напругою!» сповіщають про конкретну загрозу – не лише фізичну, але й духовну. Люди настільки збентежені, знервовані, самотні, що, здається, в одну мить вони можуть зірватися на свару, почати пиячити, жебракувати. У кожному маленькому мікрокосмі героїв цієї вистави сконцентрована така вибухова сила, що може дійти до нульової точки відліку – анігіляції, зламати-ся, самознищитися.

Уже сама металева фактура, використана В. Карашевським у виставі «Четверта сестра», створює атмосферу холоду, а з іншого боку – нагадує про залізну витримку цих нещасних, забутих Богом людей. Окремі решітки, що звисають із колосників, можна легко зняти, вони рухливі та багатофункціональні. Коля (С. Бжезінський) використовує їх як дзеркало для Тані (Р. Зюбіна). А бандит Костя (К. Бін), готуючись до смерті, вибудовує з них собі труну. На одній із цих залізних площин виносять померлу дружину з квартири Петровича. Катя (І. Вітовська) у п'яній істеричі від остогидлого життя надягає відро на голову і б'ється об залізні стіни – асоціативно виникає образ Дон Кіхота, який марно боровся з вітраками.

Трансформатори доповнюють побутові деталі. Залізна пічка на кухні ховає в собі книжки, адже нею для прямого призначення – приготування їжі – ніхто не користується. Та й про читання книжок у цьому домі

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



Декорація до п'єси «Четверта сестра» за Я. Гловацьким
(режисер С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр, 2007 р.)

трохи забули. Дівчата говорять цитатами з Достоєвського, розповідають про картину Шагала, але здається, що це вони знали в якомусь іншому житті (у чеховському). Тому так істерично кидається до цих книжок Віра. Тепер, коли вже все зіпсовано, у неї залишається єдине бажання – читати. Книжки, які містяться в духовці під ризиком спалахнути, раптом стають дуже потрібними Вірі. У виставі постійно підкреслюється тема втечі від життя. Героїні вистави прагнуть сховатися будь-де: чи в коробці, як Таня, чи в холодильнику або під ковдрою, як Катя, чи між сторінками книжок, як Віра.

Під мідними відрами батько-алкоголік (С. Боклан) шукає пляшку горілки, що нагадує гру в наперстки. На відрах він розставляє пляшки і пиячить з Акуліною (В. Авдєєнко). Іноді відра замінюють стільці, яких у цій квартирі просто немає. На них сідають, щоб почистити картоплю, почитати книжку, Тетяна, як на п'єдесталі, виконує на такому відрі танцювальні рухи. На одному з відер Соня Оніщенко, трансформована з Колі «четверта сестра» (С. Бжезінський), розповідає перед камерами про вигадане життя московської проститутки. Світло на

сцені постійно створює ілюзію напівтемряви, царство сутінків, куди рідко заглядає сонце. У яскравому світлі проступає хіба що примарне життя в далекій Америці, до якої так прагнуть потрапити наші герої. А в темній Москві можна лише запалити маленькі бенгальські вогники надії.

Суттєвий елемент сценографії – залізне пружинне ліжко посеред кімнати, на якому Петрович напивається разом з Акуліною Іванівною, незважаючи на те що поруч лежить тіло його дружини-покійниці. На ліжку Віра фантазує про щасливе дитинство своєї майбутньої дитинки, на це ліжко лягає п'яна Катя, щоб сховатися під ковдрою від світу, на ньому Таня мріє про кар'єру танцівниці. Саме верхи на ліжку, лише заради тілесної втіхи, до квартири вривається політик Юрій Алексеїч (О. Галафутник), коханець Вірочки. На ліжко кладуть мертвого Костю. І на нього ж знову звалюється Петрович, щоб відіспатися після п'ятики. У кінці вистави, коли в цій квартирі вже не залишається навіть стін, самотнє ліжко виглядає як остов скелета жахливого життя героїв. А можливо, воно мовчазно, як пастка, чекає на нових власників.

Наприкінці вистави для того, щоб відтворити постріли, якими немовля, начебто народжене Вірою, перестріляло всіх героїв, металеві трансформатори падають на сцену. Падає залізна стіна, адже всі, хто за нею ховалися, вже просто не взмозі жити далі.

Сценографічний модуль розкриває внутрішній стан незахищеності героїв, їхнього соціального і морального зубожіння. Постійна пересторога вибуху, постійне нагнітання і страх перед завтрашнім днем підкреслюються візуальним образом вистави.

Наступний напрям творчості В. Карашевського позначаємо як «Тканинний космос» – космос поезії, курортів, ніжності та краси життя. Здебільшого він використовується митцем для підсилення тем рухливої зміни життєвих позицій, тем осмислення творчості та творчої особистості.

У виставі **«Лев і Левиця»** за І. Коваль (реж. С. Мойсєєв, Київський академічний Молодий театр, 2002 р., Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2007 р.) розхитування над сценою срібної кулі голосно розсікає повітря, наче маятник відтворює плин часу. Цей звук не просто вплинув на фонічний ряд, а й надихнув композитора Юрія Шевченка на головну музичну тему вистави, пронизливу та щемливу.

Головні ролі виконували Б. Ступка (Лев Толстой) та П. Лазова (Соня Толстая). Історію відтворено з кінця, від знищення сімейного життя до вінчання Соні та Льовушки, де відкриваються таємниці цієї пари. Безмежний всесвіт ідей великого генія унаочнено в срібній кулі із сотні маленьких дзеркалець, які асоціюються з творчістю письменника, вигаданими світами, калейдоскопом життя. Коли герой крутить цю кулю, виникає враження, ніби він володіє всім світом. Лев – Б. Ступка – віддзеркалює промінь світла від кулі просто на глядача так само, як письменник відображає життя на папері. Відома фраза-заголовок статті В. Леніна – «Лев Толстой як дзеркало революції» (1908) – ніби маніфестувалася й стала візуальним еквівалентом.

У просторі є ще два дзеркала – дзеркало сцени та дзеркало-трюмо, завішене чор-

ною тканиною, що символізує присутність смерті. Дзеркало-трюмо й справді згодом перетворюється на труну, у яку лягає Лев Миколайович. Решту сценографії вирішено завдяки тканинній фактурі. Чорна завіса відділяє від глядача прихований (інтимний) космос позаду, зроблений зі срібної тканини. Творчий скарб, доробок письменника, який він народжував кров'ю та потом, щоб нарешті його голову вкрили срібні конфеті-лаври. У фіналі чорна завіса зникає, залишається тільки срібний космос, а Соня з Льовушкою у срібному одязі (схожі на космонавтів) прямують у вічне життя. У загальному вирішенні сценографії увагу зацентровано на бутафорських складових: срібна куля, сріблястий одяг, сріблястий «тканинний» космос. Звісно, важливе значення й самого срібла: срібна нитка, що пов'язує душу й тіло, срібне свічення як езотеричний провідник між реальним і сакральним світами, срібний вік, до якого належав письменник.

«Тканинний космос» простежується ще в одній виставі. У центрі спектаклю **«Сентиментальний круїз»** Т. Койдули (реж. П. Ільченко, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2004 р.) – розмова священика (В. Нечипоренко) з невидимим Богом. В основу драми покладено притчу про те, що хороша людина не може вбити іншу, навіть якщо та є уособленням зла. Бог сам має покарати зло. Таке випробування священика витримав: у результаті він убив себе і за такий вчинок Бог винагородив його, повернувши найкращого друга – собаку, а злих героїв відправив у пекло. На сцені цим пеклом слугує оркестрова яма, куди герої повільно спускаються, не зробивши, утім, жодних висновків щодо свого життя. Білий простір сцени постійно змінюється за допомогою світла, стає то синім, то червоним, то ультрафіолетовим. Вітрила, що спускаються з неба, як хмари небесні, що сповіщають про прихід Бога, як вітрила корабля, на якому відбувається дія п'єси, як гойдалка, як стіл, як ліжко. Світ збудований з небес Божих. «Віруй і дій» – нагадує голос Бога. Проте актори не завжди опановують такий простір, іноді вони наштовхуються на елементи або вчасно



Макет художнього оформлення вистави «Лев і Левиця» за І. Коваль (режисер С. Мойсеєв, Київський академічний Молодий театр, 2002 р., Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка)

не відходять і спуск «небесних хмар» може вдарити через необережність.

Символічність витримано й у костюмах (художник костюмів – Н. Рудюк). Спочатку на кораблі всі члени сім'ї в білому одязі (чистенькі), на контрасті чорному вбранню священика. Коли кожен розповідає свою біографію, яка виявляється доволі непривабливою, одяг поступово змінюється на чорний, наприклад, сукня Лізи (І. Мельник). Раптом помічаєш, що вона вже не біла, а чорна і тільки прикрита білою шаллю. Однак брудні плями вже видно, їх не замаскуєш. Її чоловік Карл (О. Зубков) уже не в білосніжному костюмі, як на початку, а в чорній футболці, що накриває білі штани. Своєю брехнею і гріховністю всіх перевершує матуся Олена (І. Дорошенко) – її одяг повністю стає чорним, навіть очі вона закриває чорними окулярами, щоб ніхто раптом не зазирнув їй у душу. Лише батько сімейства Ян (Б. Бенюк) залишається в білому. Проте це не означає, що він «святий», він, віртуозно маскуючись, до кінця ретельно оберігає таємницю. Образ Яна виступає найбільшою протиположністю головному герою.

Саме через гострі слова Яна священик доходить висновку, що покарати може лише Бог, лише він дарує і забирає життя і більше ніхто не має такого права. Не в змозі змінити цей світ священик убиває себе. Сцена вбивства освітлена червоним променем, що символізує кров. Однак далі вітрила стають знову білосніжними, тобто всі перешкоди зникають, настає світле майбутнє, осяяне чистим порожнім простором.

Окрім зазначених «космосів» і фактур, сценограф демонструє звернення до відеопроєкції, наприклад, у виставах Київського академічного Молодого театру «Любовні листи до Сталіна» Х. Майорги (реж. С. Мойсеєв, 2012 р.) та «Загадкові варіації» Е.-Е. Шмітта (реж. А. Білоус, 2013 р.). Проте все одно медіа відіграє у його роботах вторинну роль, головним залишається предметний візуальний образ вистави.

У виставі **«Любовні листи до Сталіна»** сцена по діагоналі поділена рядом банерів на два трикутники. Один трикутник, унаочнюючи підсвідомість письменника, залиється невидимим для глядача, чорним. Туди ніхто не потрапляє, там мешкає диявол

Сталін (І. Щербак), про якого писав Михайло Булгаков (Ю. Розстальний). З чорної підсвідомості автора виринає диктатор з вибіленим обличчям, звідти приходить Сталін з булгаковських марень. Другий, видимий трикутник, – життєвий простір письменника, його квартира, де стоїть письмовий стіл з паперами, друкарською машинкою, чорнильним пером і книжками. З іншого боку – стіна, це кордон, який не можуть перетнути Булгаков з дружиною, щоб залишити Радянський Союз.

На сім білих банерів проектується зображення (відеодизайн А. Пасікової). Ще до початку вистави, коли глядачі тільки займали місця в залі, на банерах блимали фотографії Сталіна, Булгакова та його дружини. Немов хтось перегортає зображення невидимою рукою, змішуючи долі як колоду карт. Відкрита заявка дає глядачу одразу відчутти ритм, колір і тему вистави.

З'являється зображення московського Кремля на червоному тлі. І лише один банер залишається білим, ніби білий аркуш для майбутнього твору письменника. Прагнучи допомогти чоловікові, дружина (Р. Зюбіна) починає говорити як Сталін, говорити за Сталіна, щоб Булгаков краще міг уявити собі вождя. Вона, віддаючись шаленому ритмові лезгинки, майже перевтілюється в Сталіна, а на банерах у цей час з'являється зображення грузинських танцівників. Коли Булгаков сідає писати чергового листа Сталіну, на банері виникає зображення його рук, яке в реальному часі по ходу дії знімає розташована вгорі камера. Страждання митця виявляються в тремтінні пальців, які невпевнено тримають ручку, що укрупнено показано на відеозображенні.

Сталін приходив до Булгакова, був його маренням, думками, суперечкою із самим собою, божевіллям, жорстоким натхненням... На банери проектувалася пляма від чорнил, а потім Сталін ставав ногою на стіл Булгакова і топтав білий аркуш письменника. На банері – величезний відбиток підошви: письменника знищили так само просто, як і його творіння.

Іноді на банери проектується тексти документів, сторінка рукопису його п'єси, яку на сцені хоче прочитати та зрозуміти дру-

жина Булгакова. Демонструється карта Європи, куди Сталін так ніколи й не випустив митця. Остання промова Сталіна про те, що Булгаков як письменник може відбутися лише в Росії і тільки за існуючих умов, підкріплюється, як і на початку вистави, миготінням тих самих фотографій. Народжується певна циклічність ситуації – диктатор, письменник та його дружина були разом в одну епоху, в один час, отже, в історії вони також стоять поруч.

Візуальний образ вистави, підсилений відеопроєкцією, передає психологічне напруження головного героя, роздвоєність його душі та водночас створює конкретні образи Кремля, лезгинки, чистого аркуша, які хвилювали Булгакова.

Білий простір кімнати в **«Загадкових вагіціях»** доповнено рухомим дахом, що підіймається та опускається, нагадуючи вітрила справжнього корабля та крила птаха. На цей дах з екранів транслюється відеозображення моря, що разом зі звуковим відтворенням хвиль відсилає глядача до берегів Норвегії. Так унаочнюється острів, де мешкає самотній відомий письменник Абель Знорко (С. Боклан). Сюди потрапляє Ерік Ларсен (О. Вертинський), щоб розповісти йому історію про свою дружину. З'ясувалося що його дружина любила двох – власного чоловіка і Знорка – епістолярного чоловіка. Недарма жанр вистави визначено як «дуель» – два чоловіки з'ясовують кому насправді належала ця жінка. Ларсен, урешті-решт, зізнається, що померла вона вже давно, а це він листувався зі Знорком останні роки, намагаючись таким чином врятувати пам'ять про неї.

У фіналі вистави з проєкції виринає жіночий образ-тінь тієї, про яку йшлося в розмові двох люблячих її чоловіків. Образ конкретного норвезького острова виростає до метафоричного позначення людини у Всесвіті. Всесвітній Океан народжує людину, як краплину у хвилі, а потім так само змитає її образ, розчиняючи у світовому потоці. Чоловіки прощаються і обіцяють продовжувати писати один одному.

Окрім роботи на традиційній театральній сцені-коробці, В. Карашевський займався різними експериментами з простором. Уже

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

на четвертому курсі інституту Карашевський-студент розкрив свої космічні погляди на світ. Макет до шекспірівського «Король Ліра» (1978) задумував виставу просто неба, на піску. Експерименти продовжувалися в архітектурній пам'ятці «Золоті ворота», де з режисером С. Проскурнею вони зіграли виставу «Камо» О. Левади (1986). Важливим етапом творчості В. Карашевського була його співпраця з режисером Д. Лазорком. Саме тоді сценограф отримав можливість постановки однієї п'єси в трьох різних просторах. Кожна з вистав «Настасія Філіппівна» за Ф. Достоєвським та А. Вайдою в інсценізації О. Ірванця та «Чайка» А. Чехова були зіграні тричі в різних локаціях. Фестивальним експериментом, що ніколи не був показаний в Україні, була також вистава «Яго» за «Отелло» В. Шекспіра, де з режисером В. Малаховим вони оселили героїв у басейні.

В. Карашевський почав займатися перформансом, щоб перевірити свій задум, який пізніше знаходив розвиток у виставі. Часто саме така форма була єдиною мож-

ливістю для втілення власних ідей, а іноді й для відпочинку. «Для мене перформанс – як налаштування на сценографію до певної вистави. <...> конкретно, цілеспрямовано я перформансами не займаюсь. Це просто привід, так би мовити, висловитися», – зазначає сценограф [2, с. 55]. У перформансах він самостійно займається режисурою, реалізуючи свій «театр художника».

В. Карашевський – унікальний художник з особливим ставленням до фактури, яка створює декораційні «космоси» і народжує атмосферу кожної вистави та окремої ситуації, переданої автором і режисером. Дієва сценографія дає можливість акторам по-різному обігрувати простір, включаючи окремі елементи в гру. Сценограф думає про категорії часу, самовдосконалення особистості та свідомості – саме це формує візуальні образи його вистав. Творчість В. Карашевського свідчить про прагнення розвитку і покращення невлаштованого світу. Передача космічності Всесвіту через життя окремої людини народжує монументальні за задумом простори.

Джерела та література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Володимир Карашевський. Ігри в сучасному просторі / розмовляла Бевзюк-Волошина Лілія // Аркадія. – 2011. – № 1. – С. 49–55.

3. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті / Олена Ковальчук // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006. – С. 695–783.

4. Островерх О. Б. Щеплення Лідером, або Досвід конфліктного монтажу // Мистецькі обрії : Альманах. – 2000. – № 2. – С. 309–315.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of modern Ukrainian scenography by way of example of works of Ukrainian stage designer Volodymyr Karashevskyi. The main tendencies of visual imagery of the artist for the last twenty years are considered. The aim of the paper is to fix and analyze the performances in order to describe the peculiarities of modern Ukrainian scenography.

We have distinguished such directions-spaces in his works as *wooden*, *tissue* and *iron*. First of all, the awareness of the Universe as a space is more important than the difference of textures. Thinking with the help of the categories a big world (macrocosm – the world) and a small world (microcosm – a person), an artist in a certain degree combines Plato doctrine (the connection of the person and idea) with the principles of religious philosophy. The world of things is in motion, goes under and comes into being again, and the world of ideas is always alive. The idea of good is the highest idea for Karashevskyi.

ЛІЛІЯ БЕВЗЮК-ВОЛОШИНА. ВОЛОДИМИР КАРАШЕВСЬКИЙ...

Several performances of V. Karashevskyi are considered in the article. These are: *Talan* by M. Starytskyi (Young Theater, director – M. Yaremkyv, 2010), *Crossroads* (L. Kurbas Centre), *The Fourth Sister* by J. Hlovatskyi (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2006), *Lion and Lioness* by I. Koval (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2002, I. Franko Theatre, 2007), *Sentimental Cruise* by T. Koidula (director – M. Ilchenko, I. Franko Theatre, 2005), *Love Letters to Stalin* by H. Maiorga (director – S. Moiseiev, Young Theatre, 2012) and *Mysterious Variations* by E.-E. Shmitt (director – A. Bilous, Young Theatre, 2013).

Also V. Karashevskyi started to be engaged to the performance to check his plan, which was later developed in the play. Very often just such form was the only opportunity to realize own ideas and sometimes to rest. *Performance for me is like the tuning to the scenography of a certain play. <...> I do not work with performances specifically, purposefully. I'd like to say, it's just a cause to express – the stage designer testifies.* He is a director, who realizes his *theatre of the artist* in the performances.

V. Karashevskyi is a unique artist because of particular attitude to the texture that creates scenery and *spaces*, form an atmosphere of each play and situation, transmitted by the author and director. The leading theme of his works is the repair and self-improvement of a person, sense of time as the basis of life that shows a desire of development and improvement of unsettled world. The idea of good is as the basis of life that leads the artist to light visual images in the performances.

Keywords: theater, stage designer, texture, space, visual imagery of the play.

УДК 783(05)(477.83/.86)

БОГОСЛУЖБОВА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ У СВІТЛІ ПЕРІОДИКИ

Світлана Гуральна

У статті здійснено огляд періодичних видань, що висвітлювали особливості функціонування й розвитку богослужбової музичної творчості Східної Галичини в першій третині ХХ ст. Відзначено насиченість джерелознавчої бази та її інформаційну повноту, звернено увагу на багатоаспектність осмислення авторами публікацій тогочасного культурно-мистецького, церковно-музичного та духовного життя галичан.

Ключові слова: Східна Галичина, богослужбова музична творчість, періодика, публікація.

В статье сделан обзор периодических изданий, освещавших особенности функционирования и развития богослужебного музыкального творчества Восточной Галиции в первой трети XX в. Отмечена насыщенность источниковедческой базы и ее информационная полнота, обращено внимание на многоаспектность осмысления авторами публикаций культурно-художественной, церковно-музыкальной и духовной жизни галичан того времени.

Ключевые слова: Восточная Галиция, богослужебное музыкальное творчество, периодика, публикация.

The article is a review of periodicals dealing with the specific of the reflection of the peculiarities of functioning and development of liturgical musical works of Eastern Halychyna in the first third of the twentieth century. The depth of source base and its information completeness is noted, attention is paid to many-sided aspects of understanding of contemporary cultural and artistic, church music and the spiritual life of Halychany by the authors of publications.

Keywords: Eastern Halychyna, liturgical musical works, periodicals, publication.

Українське хорове мистецтво сьогодні немислиме без повноцінного, автономного функціонування богослужбової музичної творчості з характерними для неї регіональними особливостями виконавської стилістики. У цьому ракурсі варто відзначити Східну Галичину¹, яка попри різноконфесійні впливи, багатонаціональне співжиття та історичні катаклізми здавна розвивалася у взаємодії власної самобутньої духовної культури та іншокультурних впливів. Відтак особливості богослужбового музичного мистецтва регіону залежали від ментальної специфіки, культурних та церковних традицій у загальному контексті місцевого життя.

Унаслідок відсутності повної інформації про великий пласт надбань української культури першої третини ХХ ст., що був штучно вилучений з наукового і культурного обігу в радянські часи, умови розвитку богослужбової музичної культури Східної Галичини довгий час залишалися малодослідженими. Тому одним з першорядних завдань сучасних музикознавців є виявлення того фактологічного матеріалу, що був зафіксований у матеріалах періодичних видань, часописах та спеціалізованих журналах, а також у джерелах, які зберігаються

у приватних зібраннях і спеціалізованих фондах бібліотек різного профілю.

Мета статті – систематизувати та проаналізувати періодичні видання, що становлять джерельну базу дослідження концепції розвитку богослужбової музичної творчості Східної Галичини першої третини ХХ ст. Пропонована розробка покликана розширити межі обізнаності широкого кола музикантів з усією спадщиною українських митців, увести маловідому інформацію до наукового обігу. Оприлюднені дані дадуть можливість по-новому зрозуміти й оцінити деякі аспекти української духовної музики, розставити відповідні акценти в існуючій системі цінностей. Водночас анотовані покажчики публікацій повинні стати черговим кроком до створення бібліографії української богослужбової музичної творчості.

Джерелом осмислення розвитку духовної музики, церковного побуту та реконструкції культурно-мистецьких подій на теренах Східної Галичини першої третини ХХ ст. безсумнівно є автентичні тогочасні періодичні видання, збережені у відділі україніки, у науковому відділі періодичних видань імені Мар'яна та Іванни Коців Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, а також у

Державному архіві Тернопільської області. Авторами таких публікацій часто були музиканти-професіонали, які повернулися до великих українських міст після закінчення навчання в Європі: Борис Кудрик, Зиновій Лисько, Роман Савицький, Василь Витвицький, Станіслав Людкевич та ін.

Одним з найбільш інформативно насичених був часопис «Діло» (1880–1939). Незважаючи на воєнні катаклізми й метаморфози з назвами², його редакція провадила незалежну й об'єктивну інформаційну політику, залучаючи до співпраці представників галицької інтелігенції³. Універсальність видання виявлялася в різноманітності численних рубрик, що стосувалися тогочасного політичного, наукового й культурного життя, тематичних сторінок і додатків. Зокрема, відомості про східно-галицьку богослужбову культуру відтворено в публікаціях про музичну освіту, у матеріалах, присвячених резонансним подіям [6], святочним акціям і концертам [16], критичному аналізу музичної частини богослужіння [18], творчості окремих композиторів тощо. Авторами статей на церковно-музичну тематику були В. Садовський (Домет), С. Людкевич, Т. Шухевич, В. Матюк, О. Нижанківський, А. Вахнянин, Д. Січинський, П. Лисяк та ін. Проте більшість опублікованих відомостей про проведені концерти, а також описи виконавської майстерності тих чи тих хорових колективів були позбавлені авторства або підписувалися криптонімом. Вочевидь, це було зумовлено присутністю цензури у виданні. Тому такі судження й оцінки певних мистецьких подій вимагають обережних аналітичних висновків, зіставлення поданих фактів з описами аналогічних імпрез у інших газетах чи журналах.

До проблемних рубрик «Діла» відносимо такі питання: взаємостосунки з іншими конфесіями, подальша доля української православної церкви в Східній Галичині, мовні дебати, що виникали в греко-католицькому обряді, поширення польського православ'я, упорядкування свят у відповідності до можливої зміни церковного календаря, культурне «завоювання» на прикордонних територіях та ін.

Серед просвітницьких релігійних видань, призначених для широкого кола читачів, – журнал греко-католицького духовенства «Нива» (1904–1939)⁴. У ньому поряд з такими домінуючими аспектами, як соціально-економічні обставини духовного життя, активність греко-католицької церкви за кордоном, праця духовних діячів, історія святих місць, з'ясування догматичних відмінностей між конфесіями, висвітлення причин переходу вірян до інших конфесій, стосунків між різними станами у священницькому середовищі тощо⁵, висвітлювали питання, що стосувалися вдосконалення канонічних обрядів [7; 19], проблем тогочасного церковного співу. Чимало публікацій було присвячено дебатам щодо уніфікації богослужіння («модернізації» мови, Святого причастя), щоб священники не сумнівалися в правильності тих чи тих обрядових форм. Певну інформацію надають опубліковані в численних інформаційно-хронікальних рубриках («Рецензії», «Дописи», «Бібліографія», «Посмертні вісти», «Зі світа», «Всячина», «Нові книжки») фактологічні дані.

Інформацію про церковну освіту й залучення молоді та вірян до співу під час богослужіння містив журнал греко-католицького Митрополичого ординаріату у Львові «Львівсько-Архієпархіяльні відомости» (1889–1944 рр., виходив з перервою в 1940 р.).

У літературно-науковому тижневику «Неділя» («Неділя»; 1911–1912 рр.)⁶, де переважно висвітлювали проблеми теорії й історії літератури, містилися дослідження історичного минулого України, етнографії, театрального мистецтва, рідкістю було звернення авторів до церковно-музичної творчості. Серед музикознавчих статей С. Чарнецького, М. Волошина, В. Гадзінського, С. Людкевича, присвячених діяльності відомих українських композиторів і співаків (М. Лисенка, Д. Січинського, М. Менцинського), було оприлюднено нариси про творчість С. Воробкевича й В. Матюка як композиторів богослужбової та паралітургійної музики.

У тижневику Українського католицького союзу з видавництвом у Львові «Мета»

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

(1931–1939)⁷, де домінували матеріали з історії церкви та України, богослов'я, політології, філософії, літературознавства, мистецтвознавства⁸, огляди життєвого й творчого шляху українських і зарубіжних композиторів [11], висвітлення проблем і хроніки музичного життя Львова переважно здійснював Борис Кудрик [12–14]. Із часопису можна дізнатися майже про всі тогочасні концерти, виставки, літературні чи музичні вечори, конференції, отримати інформацію щодо музичної освіти, церковного співу тощо. З-поміж редакційних статей на духовну тематику можна виокремити такі: «Українська релігійна і національна рація: З приводу 13-ліття понтифікату Папи Пія XI», «За релігійне й національне виховання» (про I Український педагогічний конгрес), «З церковного життя Волині. Греко-католицька Семінарія в Дубні». Тему розвитку духовної культури у своїх працях порушував митрополит Андрей (Шептицький), Й. Сліпий. Історію християнства висвітлював М. Думка, І. Остап, Г. Костельник, М. Чубатий. Палкі дискусії у «Меті» викликали прийняття польським сеймом нового закону про подружжя, проти якого різко виступала католицька церква.

Інші журнали зверталися до питань богослужбово-музичної тематики та діяльності на цій ниві окремих композиторів тільки принагідно. Так, у місячнику **«Життя і Знання»**⁹ було опубліковано статті «Сидір Воробкевич – музик» Б. Кудрика, «Перша музична школа в Галичині» З. Лиська, «Про українські псалми та канти» В. Андрієвського, «Віктор Матюк (з нагоди 25-ліття смерті)» В. Білоцерківця [4]; педагогічно-науковий двотижневик **«Учитель»**¹⁰ розмістив рецензію «о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних» І. Юцишина [28]. Кількість і різноманітність таких публікацій дещо більша в християнсько-суспільному щоденнику **«Руслан»**¹¹. Це – рецензії на духовні концерти (О. Р. «Про духовний концерт в Дрогобичи», [Б. п.] «Великий духовний концерт»), огляд нового церковно-музичного видання ([Б. п.] «Співаник церковний»), проблеми професіоналізму церковнослужителів («Конкурс на посади дяків при кафедральній церкві в

Станіславові» О. Гордієвського, «Церков а просвіта» Т. Тимінського) та реформування церковно-співочої практики («Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах» Є. Турули [24]).

Важливим джерелом фактологічного й оціночного матеріалу тогочасних процесів в богослужбово-музичній царині є спеціалізовані журнали – **«Ілюстрований музичний календар»** (Львів, 1904–1907 pp.) з нотними додатками¹², **«Артистичний вісник»** (1905–1907) і **«Українська музика»** (1937–1939). Значну роль у започаткуванні процесу спеціалізованого висвітлення проблематики відіграв видавець, редактор і автор публікацій Р. Зарицький, який залучив до співпраці багатьох визначних діячів тогочасної музичної культури – І. Біликовського, О. Бережницького, М. Волошина, С. Людкевича, В. Садовського та ін. Вони подавали матеріали про музичний фольклор, проблеми теорії музики й музичної освіти, інструментознавство, хорове виконавство, український театр тощо.

Значне місце в «Ілюстрованому музичному календарі» було надано творчим портретам церковно-музичних діячів («Іван Біликовський» [9], «Йосиф Вітошинський» Р. Зарицького; «о. Порфирій Бажанський» [3], «о. Віктор Матюк» І. Біликовського; «Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк» Домета (В. Садовського) [8]).

Виняткове значення в розробці концепції історії української музики на початку XX ст. мав матеріал В. Садовського про роль українських композиторів у історії розвитку церковного співу в Російській імперії («Русько-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесення церковного співу в Росії»).

Аналогічну роль за впливом на осмислення специфіки українського церковно-музичного мистецтва серед публікацій «Артистичного вісника» мала позначена високопрофесійним підходом до проблеми взаємодії національних і загальноєвропейських чинників, церковних канонів та історично-стильових факторів стаття С. Людкевича «Націоналізм в музиці». Продовженням розробки окремих аспектів такого роду проблематики стали статті В. Садов-

ського («Hector Berlioz про хор Придворної капелі в Петербурзі та про Бортнянського»), А. Вахнянина («Два реформатори церковного співу») та І. Франка («Думки профана на музикальні теми») [25].

Оскільки на початок століття вже сформувалося чітке усвідомлення ролі церковно-співочої освіти та важливості її поширення серед українського населення, виникла потреба у відповідних публікаціях «Ілюстрованого музичного календаря». Різні аспекти діяльності окремих колективів було висвітлено в оглядах М. Волошина («Хор учеників руської академічної гімназії у Львові», «Львівський Боян»), С. Головки («Селянський хор в Денисові»), В. Садовського (Домета) («Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині»); цікавими є рецензії на навчальну літературу («Наші шкільні співаники» С. Людкевича [17], «Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905)» В. Садовського – С. Людкевича) та ін.

Новий етап у професійному осмисленні питань церковно-співочого мистецтва, національної спадщини в цій царині та богослужбово-музичної творчості українських композиторів пов'язаний з журналом «Українська музика»¹³, з яким співпрацювали провідні музикознавці Галичини. Поряд із традиційними вже дописами з приводу відзначення пам'ятних дат в історії Церкви («Посвячення пам'ятника о. Вікторові Матюкові в Карові» В. Барвінського, «Свято Матері Божої» Р. Савицького, «Коломия: [Музичне життя; концерт до 950-ліття Хрещення України; Вечір колядок і щедрівок]» Р. Шипайла), діяльності окремих осіб («Некролог: о. Олександр Нижанківський», «Музичні твори Й. Кишакевича» Ф. Стешка [23]), ознайомлення з особливостями музичного побуту духовно-освітніх установ («Музичне життя в духовній семінарії у Львові» А. Цегельського), тут були опубліковані матеріали, що містили аналіз проблем у сфері хорового співу в руслі методологічної дискусії (дві публікації під тождною назвою «Недостачі наших хорів» М. Антоновича [1] і Р. Шипайла [27])¹⁴. Окрім цього, співпраця з одним з визначних джерелознавців української

еміграції в Празі Ф. Стешком збагатила матеріали журналу серією статей з проблем систематизації та оцінки національної церковно-музичної творчості: «З історії української музики XVII ст. (Церковна музика в Галичині)», «Бортнянський і Чайковський (до історії видання “Повної збірки” церковних музичних творів Д. Бортнянського)» Ф. Стешка¹⁵. Це сприяло початку роботи з дослідження фондів церковно-музичних творів, до якої виявилися причетними й дослідники на теренах північноамериканського континенту (Хроніка: Вінніпег: [Нотозбірня церковних творів українських композиторів] [26]).

Певна обмеженість публікацій щодо проблем церковно-музичного мистецтва й співу значною мірою була зумовлена діяльністю співробітників часопису спілки греко-католицьких дяків галицьких і буковинських земель «Дяківський глас» (1895–1904)¹⁶. У ньому оприлюднювали статті з питань історії й теорії церковного співу, особливостей дяківської освіти, пояснення церковного Уставу, церковно-громадського життя краю, біографічні матеріали про визначних дяків Галичини та діяльність дяківських товариств.

Автором матеріалів з історії церковного співу, аналізу церковних хорів Д. Бортнянського, М. Вербицького, В. Матюка та інших композиторів, матеріалів з гармонії і теорії музики, зародження нотного письма на Русі, принципів сучасного темперованого строю та детального аналізу музичного тексту «Напівника» І. Полотнюка був о. П. Бажанський [2]. Про історію походження церковного співу, його класифікацію та виховне значення писав о. І. Кипріян. Власні тлумачення восьми гласів, нотатки щодо їх виконання, пояснення обрядів, переклад похоронних пісень містяться в працях А. Слюсарчука. Статті, присвячені церковному співу, знаходимо в о. В. Матюка, І. Кипріяна, І. Полотнюка [21] та С. Маринича [20, с. 315].

Пресові замітки щодо актуальних проблем богослов'я і загальної літургіки, історії Церкви, музично-культурного життя та культурологічних особливостей галичан аналізували на сторінках наукового тримісяч-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ка **«Богословія»** (1923–1939)¹⁷. Активним співробітником журналу був Б. Кудрик, який оприлюднив у ньому дослідження «Доба старовинного українського т. зв. «партесного» співу» і «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» [15]. Серед важливих наробок музично-літургичної персоналістики – стаття «о. Преплат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець» О. Боцяна [5].

Отже, систематизація матеріалів, розміщених упродовж 1900–1939 років у регіональній періодиці, у висвітленні історичних і персоніологічних аспектів церковно-музичної культури, а також актуальних проблем виявила певні стійкі тенденції, зокрема продемонструвала важливість модернізації обряду богослужіння (скорочення, коригування змістового наповнення, мовного чинника), висвітила суперечливість життєвих реалій духовенства (матеріальне становище, тиск влади) та вплив значних подій церковно-мистецького життя на духовну культуру краю (відкриття Богословської академії, духовні концерти, ювілейні святкування).

Оскільки проблематика функціонування й розвитку богослужбової музичної творчості не була основною для журналів і газет, виданих того часу, для подання та окреслення усїєї панорами зовнішніх і внутрішніх чинників впливу на репрезентативність церковної музики та її популяризацію в межах окресленого регіону доводиться зіставляти дані з різних джерел. Відтак з давніх пресових заміток дізнаємося про історію походження церковного співу, його класифікацію і виховне значення, характеристики доби партесного співу, про реалії практичного побутування на теренах краю богослужбового співу і необхідність його реформування. Дяки й греко-католицькі священики пояснювали систему восьмигласся та особливості її виконання, аналізували та перекладали похоронні пісні.

Питання дяко-регентської освіти висвітлювали в статтях, присвячених огляду діяльності духовних семінарій та музичних шкіл, особливостям проведення конкурсів дяків. Принагідну інформацію можна почерпнути з інформативних даних про

курси диригентів, організованих різними товариствами.

Питання забезпечення духовних інституцій підручниками співу, важливості їх використання для усїєї системи духовно-музичної освіти висвітлювали в передмовках і рецензіях на тогочасні видання збірок пісень В. Матюка, С. Людкевича та інших авторів.

Актуальною була й музична тематика, до якої зверталися як прості шанувальники музики, так і професійні критики (Домет, С. Людкевич та ін.). Вони стали авторами цінних матеріалів, що стосувалися творчості композиторів (Д. Бортнянського, І. Лаврівського, О. Нижанківського, В. Матюка, Й. Вітошинського, І. Біликовського, С. Людкевича) та проведення мистецьких заходів на честь ушанування пам'ятних дат.

Відтак висвітлення широкого спектру різних за тематикою концертів духовної музики в матеріалах періодики сприяло розкриттю виконавської діяльності церковних, аматорських та професійних колективів з виокремленням невеликих фрагментів їхнього репертуару, відтворенню процесу залучення світських хорових колективів до музичного супроводу церковних богослужінь, демонстрації впливу концертної діяльності гастролюючих хорів на загальну культурно-мистецьку ситуацію та особливості співочо-літургійної практики в краї.

Отже, огляд регіональної періодики засвідчує динаміку розвитку релігійно-храмової музичної культури першої третини ХХ ст., яка дійшла до нашого часу завдяки невтомній плідній співпраці галицької греко-католицької духовної еліти, громадських діячів, музикознавців і композиторів у консервативному та водночас поліконфесійному й полімистецькому середовищі.

Незважаючи на це, поза межами статті залишаються результати аналітичних процесів щодо найцінніших публікацій науковців першої третини ХХ ст. з виокремленням провідної проблематики реформування богослужбового співу в греко-католицьких храмах. А тому пропонується розробка стає лише черговим шаблоном до осмислення появи музикознавчого напрямку у сфері дослідження богослужбової музичної творчості.

СВІТЛАНА ГУРАЛЬНА. БОГОСЛУЖБОВА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ...

Примітки

¹ Східна Галичина – історико-географічний регіон на заході України, що обіймає цілком Львівську та Івано-Франківську області, а також Тернопільську без її північної смуги з Кременецьким, Шумським, Лановецьким районами і північною частиною Збаражчини. На період першої третини ХХ ст. сюди включено ще місто Перемишль (нині – на території Польщі).

² У 1920–1923 роках виходив під назвами «Українська думка», «Громадська думка», «Український вісник», «Громадський вісник» і «Свобода».

³ Редакторами були Ф. Федорців, М. Струтинський, В. Охримович, В. Мудрий, І. Кедрин-Рудницький, І. Німчук та ін.

⁴ До 1914 року називався «Часопись посвячена справам церковним і суспільним», а з 1916 року – «Місячник посвячений церковним і суспільним справам». Редакторами і відповідальними за друк його 34 річників в різні роки були Я. Левицький, Д. Яремко, О. Малицький, П. Козицький, О. Волянський, Г. Костельник, П. Хомин.

⁵ У часопису містилися інформаційні матеріали стосовно питань релігійної освіти, добірки проповідей, редакційні статті-вітання з нагоди святкових подій, ювілейних дат, статті культурологічної тематики, огляд та критичні рецензії новодруків [22] тощо.

⁶ Виходив як додаток до «Діла». Редактори: В. Щурат, Я. Весоловський та В. Бачинський.

⁷ Відповідальні редактори: П. Хомин, М. Думка, П. Козицький.

⁸ Авторами мистецтвознавчих статей були В. Залозецький, Ів., М. Осінчук, В. Дядинок.

⁹ Видання «Просвіти» у Львові (жовтень 1927 р. – серпень 1939 р.) за редакцією М. Галушинського (1927–1931), І. Брика (1931–1933), В. Сімовича (1933–1939). У місячнику друкували статті з природничих наук, практичні поради із сільського господарства, інформацію про діяльність «Просвіти» та інших громадських організацій, рецензії на книги, некрологи про українських діячів. Особливу увагу приділено історії України всіх періодів та українській культурі.

¹⁰ Орган Українського педагогічного товариства (1889–1914; до 1911 р. – Руське товариство педагогічне), що виходив у Львові. Редактори: Теофіл Грушкевич (1890–1893), Іван Копач, Василь Щурат, Іван Ющишин (1911–1914). З 1905 року «Учитель» висвітлював проблеми української національної школи, питання шкільного і домашнього виховання на всіх українських землях і в інших європейських країнах, робив огляд літератури, містив наукові розвідки, хроніку з життя виховних і наукових установ, огляди й рецензії.

¹¹ Заснований О. Барвінським і А. Вахнянином 1896 року. Виходив у Львові в 1897–1914 роках під керівництвом О. Барвінського. Редакторами з 1900 року були Лев Лопатинський (1898–1907), Сень Горук (1907–1914), Василь Барвінський (1914). У «Руслані» працювали У. Кравченко, А. Крушельницький, Б. Лепкий, О. Маковей, К. Студинський, В. Щурат, О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, М. Ста-

рицький. Головне завдання часопису – висвітлення мовного питання, відтворення панорами освітняського життя в Галичині. У ньому також подавали перелік шкіл, інформацію про проведення реорганізації вчительських семінарій, заснування шкіл різної фахової підготовки та їхню діяльність; були цікаві рубрики з політичного, економічного, літературного та музичного життя.

¹² Друкувався видавничою спілкою при «Союзі співацьких товариств у Львові» за редакцією О. Бережницького та С. Людкевича. Редакція журналу подавала рецензії на давні й новіші музичні твори, концерти, підтримувала різні погляди на явища літературно-мистецького життя. У «Музичних додатках» друкували музичні твори.

¹³ Часописи «Музичний вісник» (Львів, 1931 р.), який видавався Товариством ім. М. Лисенка, та рекламний орган видавництва «Торбан» «Музичні вісті» (Львів, 1934 р.), незважаючи на їхній фаховий профіль, не відіграли помітної ролі в розвитку галицької музичної, зокрема церковно-співочої, культури: опубліковані в них статті не мали належного рівня.

¹⁴ До цього напряму зараховуються також матеріали, що спонукали до створення систематичної освіти для хорових диригентів, які виконували також функції регентів у своїх місцевостях («Дописи з краю. Тернопіль: [Закінчення курсів диригентів, організованих Музичним Інститутом ім. М. Лисенка]», «Курс диригентів: [для просвітянських і сільських хорів при Вищому Інституті ім. М. Лисенка у Львові]).

¹⁵ Цей музикознавець здійснив і одну з перших ґрунтовних оцінок церковно-співочого доробку свого старшого сучасника – Й. Кишакевича [23].

¹⁶ Видавався в 1895–1900 роках у Станіславо-ві (нині Івано-Франківськ), з 1901 року – у Ярославі (нині – на території Польщі), з липня 1903 року – у Перемишлі (нині – м. Пшемисль, Польща). Першим видавцем і редактором «Дяківського ласу» (1895–1903) був регент і громадський діяч І. Полотнюк, пізніше – І. Майба.

¹⁷ Виходив під опікою ректора Богословської академії Й. Сліпого та Богословського наукового товариства.

Джерела та література

1. Антонович М. Недостачі наших хорів / М. Антонович // Українська музика. – Львів, 1937. – Чис. 3. – С. 35–37.
2. Бажанський П. Основа коренного руско-церковного п'янія / П. Бажанський // Дяковській Гласъ. – Станіславовъ, 1900. – 1 апрілія (цвѣтня). – Р. VI. – Чис. 4. – С. 52–54.
3. Біликовський І. о. Порфирій Бажанський / І. Біликовський // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1904. – С. 90–94.
4. Білоцерківець В. Віктор Матюк (з нагоди 25-ліття смерті) / В. Білоцерківець // Життя і знання. – Львів : Просвіта, 1937. – Квітень. – Чис. 4. – С. 105.
5. Боцян О. О. Прелат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець // Богословія :

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

наук. тримісячник. – Львів, 1923. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 118–195.

6. Вахнянин А. Духовний концерт «Львівського Бояна» / А. Вахнянин // Діло. – 1904. – Чис. 85. – С. 4.

7. Домет. Дещо із богослужбних обрядів, про церковний устав (типик) і характеристичні виписки із давних богослужбних книг // Нива : місячник, посвячений церковним і суспільним справам. – Львів : Діло, 1923. – Чис. 5. – С. 185–188.

8. Домет (Садовський В.) Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк / Володимир Садовський // Альманах музичний : Літературна частина першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / зложив і упоряд. Р. Зарицький. – Львів : НТШ, 1904. – С. 58–60.

9. Зарицький Р. Іван Біликовський / Ромуальд Зарицький // Альманах музичний : Літературна частина першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / зложив і упоряд. Р. Зарицький. – Львів : НТШ, 1904. – С. 63–64.

10. Колесса Ф. З новин нашої церковної музики. Михайло Гайворонський. «Служба Божа» / Ф. Колесса // Діло. – 1939. – 8 лют. – Чис. 28. – С. 6.

11. Кудрик Б. Віктор Матюк, його доба і наша сучасність: З приводу 25-ліття смерті композитора / Б. Кудрик // Мета. – 1937. – 13 черв. – Чис. 22. – С. 4–5.

12. Кудрик Б. Духовний концерт Святоюрського хору / Б. Кудрик // Мета. – 1936. – 29 берез. – Чис. 13 (258). – С. 3–4.

13. Кудрик Б. Музична частина Академії в честь Митрополита Й. В. Рутського / Б. Кудрик // Мета. – 1937. – 28 берез. – Чис. 12 (309). – С. 3–4.

14. Кудрик Б. У справі популярної католицько-релігійної пісні / Б. Кудрик // Мета. – 1934. – 18 лют. – Чис. 7 (150). – С. 3; 25 лют. – Чис. 8 (151). – С. 4 (Докінчення).

15. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – Т. 16. – Кн. 4. – С. 208–214.

16. Людкевич С. З музичного світу. «Концерт псалмів» у Дрогобичі / С. Людкевич // Громадський вісник. – 1922. – 17 черв. – Чис. 94. – С. 5.

17. Людкевич С. Наші шкільні співаники / С. Людкевич // Артистичний Вісник : місячник, посвячений музиці і штуці / відп. за редакцію І. Труш. – Львів : Союз співацьких і музичних товариств у Львові, 1905. – Верес.-жовт. – Річ. 1. – Зош. IX, X. – С. 122–123.

18. Людкевич С. Справа нашого церковного співу / С. Людкевич // Український Вісник. – 1921. – 2 серп. – Чис. 150. – С. 2–3; Чис. 151. – С. 2–3; передр.: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / упоряд., редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2. – С. 244–248.

19. Миронюк І. За самопівковий напів по наших церквах / І. Миронюк // Нива. – 1935. – Т. 30. – Ч. 12. – С. 429–431.

20. Мороз Л. Церковно-музична тематика на сторінках часопису «Дяківський глас» / Л. Мороз // Калогонія : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Львівська Богословська академія, 2002. – Чис. 1 : До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – С. 313–316.

21. Полотнюк. Оповідь (Въ справъ печатаня подручника «Церковныхъ напѣвовъ») // Дяковський Гласъ. – Станиславовъ, 1900. – 1 декемврія (грудня). – Р. VI. – Ч. 12. – С. 190–191.

22. Сташинський Ф. Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922 / Федір Сташинський // Нива. – Львів : Діло, 1922. – Р. 17. – Чис. 8–9. – С. 68–69.

23. Стешко Ф. Музичні твори Й. Кишакевича / Ф. Стешко // Українська музика. – 1937. – № 7. – С. 96–99.

24. Турула Є. Потреба реформи богослужбового співу у галицьких греко-католицьких церквах / Євген Турула // Руслан. – Львів, 1913. – 8 марця. – Чис. 52. – С. 3–4; 9 марця. – Чис. 53. – С. 3–4; 11 марця. – Чис. 54. – С. 3–4; 12 марця. – Чис. 55. – С. 3–4; 13 марця. – Чис. 56. – С. 3–4; 14 марця. – Чис. 57. – С. 3–4; 15 марця. – Чис. 58. – С. 4; 16 марця. – Чис. 59. – С. 4.

25. Франко І. Думки профана на музикальні теми / І. Франко // Артистичний Вісник : місячник, посвячений музиці і штуці. – Львів : Союз співацьких і музичних товариств у Львові, 1905. – За май. – Р. 1. – Зош. 5. – С. 56–57.

26. Хроніка: Вінніпег : [Нотозбірня церковних творів українських композиторів] // Українська музика. – 1937. – № 8. – С. 113–114.

27. Шипайло Р. Недостачі наших хорів / Р. Шипайло // Українська музика. – 1937. – № 5–6. – С. 77.

28. Юцишин І. о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних / І. Юцишин // Учитель. – 1912. – Чис. 7. – С. 221.

SUMMARY

In spite of impacts of different faiths, multinational coexistence and historical cataclysms, long since Eastern Halychyna has been developing in interaction of own original spiritual culture and influences of other cultures. However, because of the artificial removal of the information of religious direction from scientific and cultural circulation in Soviet times, the conditions of the development of liturgical music culture of the region has remained scarcely explored for a long time, especially during the first third of the twentieth century. Therefore, one of the primary tasks of modern musicologists is the identification of factual material that was recorded

in periodicals, newspapers and specialized magazines, as well as in the sources that are kept in private collections and special funds of libraries of various fields.

The most significant publications concerning the elucidation of historical and personal aspects of the development of church music culture on the terrains of Eastern Halychyna of the first third of the twentieth century are thematically separated in the article. In particular, attention is paid to the materials of the periodical *Dilo*, magazine of Greek Catholic clergy *Nyva*, magazine of the Greek Catholic Metropolitan ordynariate in Lviv *Lviv-Archeparchial Information*, literary-scientific weekly *Sunday (Nedyilia)*, the weekly of Ukrainian Catholic Union in Lviv *Meta*, monthly *Life and Knowledge*, educational and scientific fortnightly *Teacher*, Christian social diary «Ruslan», the magazine of the Union of Greek Catholic deacons of the lands of Halychyna and Bukovyna *Diakivskyi Hlas*, scientific three months edition *Bohosloviya* and also specialized magazines, such as *Illustrated Music Calendar* with music appendixes, *Artystychnyi Visnyk* and *Ukrainian Music*. There years of activity, the names of editors and authors of the articles of each edition are noted.

Afterwards, review and systematization of materials of regional periodicals in the coverage of topical issues of liturgical music works development have revealed certain firm tendencies, in particular showed importance of modernisation of the ceremony of divine service (reduction, adjustment of the semantic filling, language factor) and reflected the contradiction of vital realities of clergy (material position, enforcement of authority) and influence of significant events of church-artistic life on the spiritual culture of the land (opening of the Theological academy, spiritual concerts, jubilee celebrations).

Thus, the review of regional periodicals affirms the dynamics of development of religious-temple musical culture of the first third of the twentieth century, that reached our time thanks to the tireless fruitful cooperation of Halyska Greec-Catholic clerical elite, public figures, musicologists and composers.

Keywords: Eastern Halychyna, liturgical musical works, periodicals, publication.

УДК 929Шев+792.03(100)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І СВІТОВА ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

Леонід Барабан

У статті розглянуто значення сценічних творів «Назар Стодоля» і «Гайдамаки» Т. Шевченка, а також «Мати-наймичка» (І. Тогобочний за Т. Шевченком) у світовій драматургії в різномовних перекладах – у Болгарії, США, Чехії, Словаччині, Канаді, Німеччині, Польщі, Іспанії, Індії, Франції та інших країнах.

Ключові слова: Тарас Шевченко, драматургія, літературний переклад, український театр.

В статье рассмотрено значение сценических сочинений «Назар Стодоля» и «Гайдамаки» Т. Шевченко, а также «Мать-служанка» (И. Тогобочный за Т. Шевченко) в мировой литературе в разноязычных переводах – в Болгарии, США, Чехии, Словакии, Канаде, Германии, Польше, Испании, Индии, Франции и других странах.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, драматургия, литературный перевод, украинский театр.

The significance of stage pieces *Nazar Stodolia* and *Haidamaky* by T. Shevchenko, *Mother-hireling* (compassed by I. Tohobochnyi and T. Shevchenko) in the world literature in the translations into different languages – in Bulgaria, the USA, Czechia, Slovakia, Canada, Germany, Poland, Spain, India, France and others is considered in the article.

Keywords: Taras Shevchenko, drama, literary translation, Ukrainian theater.

У сучасній Україні численні переклади і сценічна інтерпретація драматургії Т. Шевченка за рубежом і в ХХІ ст. залишаються невивченими та малодослідженими. Тимчасом, за твердженнями світових мистецтвознавців, саме автор «Назара Стодолі» й «Гайдамак» першим відкрив героїко-романтичну лінію у вітчизняному сценічному мистецтві. Однак пам'ятаймо, що значення його драматичних творів полягає ще й у тому, що вони вказали нові, вищі принципи та художні можливості для розвитку театру, засвідчили перед світом, що українська сцена спроможна відтворити найзлободенніші соціальні проблеми епох як минулого, так і сучасного. Звідси й виникає увага зарубіжних митців перевтілення, а також перекладачів до драматичної спадщини Кобзаря.

Нині постало багато цікавих матеріалів, які засвідчують захоплення світових режисерів, акторів, сценографів, діячів культури творчістю Т. Шевченка, його майстерністю «різьбити» людські характери, насичувати діалогічну мову яскравими барвистими словами, які стають зрозумілими кожному, хто до них торкається. Власне, цим сповне-

ні всі драматичні твори Т. Шевченка і про нього зокрема.

Так, драма «Назар Стодоля» стала дуже відомою в Болгарії з 1911 року завдяки талановитій театральній трупі О. Суходольського, яка показала її в Софії на сцені Народного театру (нині – Національний театр ім. І. Вазова), а захоплююча рецензія була відразу надрукована в газеті «Народна правда» («Хората истинската», 3.02.1911). Невдовзі, завдяки допомозі й турботам видатних болгарських акторів А. Будевської та І. Попова, драму переклав і видав друком П. Скопаков. У Болгарії 1911 року також переклали «Гайдамаків» і драму призабутого нині в Україні драматурга І. Тогобочного «Мати-наймичка», яку створено за поемою Т. Шевченка. Шкода лише, що цю драму періоду УРСР заборонили до постановки, уважаючи націоналістичною. Вона перебувала майже 100 років під цензурним ключем, і майстри сцени її й досі мало знають.

Дуже шкода, що в Україні ніколи не згадували про те, що 1919 року (26 лютого за ст. ст.), а це було десятиліття від написання драматургом цієї п'єси в 1909 році, у Софії знаменитий у світі Вільний театр

показав спектакль саме «Мати-наймичку», де режисером був не менш знаменитий театральний діяч С. Бичваров, а в головній ролі наймички Марини виступила одна з найкращих європейських актрис трагедійного плану Т. Стойчева. Вистава була в репертуарі театру до 1925 року.

До речі, у Болгарії 1894 року, а ще раніше – у Румунії, надрукували драму «Кремуцій Корд» М. Костомарова, де підтекстом ішлося про розгром царем Кирило-Мефодіївського братства в Києві, членом якого був і Тарас.

Загалом болгари дуже шанують пам'ять Кобзаря. Раз у раз у театрах відбуваються прем'єри його творів або написаних за ними вистав. Про це засвідчив переклад драми «Божественна самотність» О. Денисенка (2009), у якій ідеться про невдалу спробу Тараса одружитися на Ликері Полусмаковій; адже це незнана сторінка останніх років буття Т. Шевченка, його людське бажання бути просто щасливим і коханим чоловіком після довгих років поневірянь у солдатчині.

17 грудня 1954 року в м. Ямболі режисер Я. Стоянов подав свою інтерпретацію «Назара Стодолі», використовуючи найновіші зображально-виражальні театральні засоби та залучивши до участі відомих болгарських акторів. Режисер зауважив, що переклад зроблено з режисерських примірників Г. Юри (виставу не здійснено) й А. Бучми (вистава 1951 р.) відомим П. Атанасовим. І це дало особливий ефект при перенесенні тексту на підмостки сцени. Критики В. Мавродієв і А. Бояджієв на сторінках журналів «Театр» («Театър») і «Народна культура» («Народна култура») в березні 1954 року високо оцінили всю роботу театральних митців. Шкода лише, що постановка «Назара Стодолі» в Радомирі 1922 року на сцені тамтешнього театру витримала більше 100 показів, але ім'я перекладача і постановника, з огляду на соціальні й воєнні обставини, загубилося.

Упродовж 1984–1991 років Літературний театр у Софії здійснив кілька інсценізацій поем Т. Шевченка. Окрім того, він повністю транслював у перекладі «Назара Стодолю», драматичну оперу «Катерина» М. Ар-

каса, оперу «Наймичка» М. Вериківського. Журнал «Театр», що виходить уже понад 70 років, прорецензував усі ці вистави, а також постійно в березневих номерах друкував і друкує матеріали про естетичні особливості та художню вартість драматургічної спадщини українського Генія. А 1996 року навіть зробив оригінальну підбірку фото і висловів болгар про виставу «Мати-наймичка» І. Тогобочного, яку двічі, упродовж березня, транслював Телетеатр Болгарії.

У другій половині ХХ ст. для пропаганди творчості Т. Шевченка багато доклав зусиль перекладач Д. Методієв. Під його керівництвом видано двотомник поета, куди ввійшли майже всі твори митця. Це стало значним внеском у справу єднання двох народів. Завдяки Д. Методієву перекладено й кіносценарій В. Івченка «Назар Стодоля» з «Вечорницями» П. Ніщинського (1960).

Провідні болгарські актори А. Будевська й І. Попов були особисто знайомі з М. Садовським. У 1911 році вони побували в Києві і в професіональному театрі М. Садовського дивилися виставу «Пан Сотник» Г. Козаченка, створену за поемою Т. Шевченка (нині зовсім призабуту, хоча вона має високомистецьку вартість). Критик А. Бояджієв 1955 року в журналі «Театр» відзначив, що саме ці майстри на початку ХХ ст. прищепили болгарському народу любов до Кобзаря (Театър. – 1955. – № 6. – С. 73).

Однак найбільш значущими стали події, пов'язані з драматургією Т. Шевченка і його творами, а також про нього, у Сполучених Штатах Америки. У Вашингтоні відкрили й пам'ятник Кобзареві.

Особливим є також факт, оприлюднений нещодавно. У 1954 році, у Нью-Йорку (США), відомий драматург Р. Лапіка написав психологічну драму «Державна зрада», де вперше англійською мовою відтворили епізод арешту Т. Шевченка і суд над ним та іншими членами Кирило-Мефодіївського братства. П'єса була розрахована саме на американського глядача і для американського театру; звідси в сюжеті елементи любовної інтриги і чимала частка художнього домислу. Драма не претендувала на документальність, хоча в ній використана частина протоколів допиту, які існують у США,

ІСТОРИЯ

дещо вигаданою стала й розмова Тараса із царем Миколою I, а також фліртування В. Рєпніної з графом Орловим, але поезії, які процитовані в п'єсі, драматург написав власноруч, модернізувавши лексику відповідно до новочасних подій. Однак головне Р. Лапіка зберіг: у надзавданні драми домінував вічний конфлікт між митцем і владою, між незламним духом і брутальною силою, між жаданням свободи та імперською агресивністю. У США п'єсу першим поставив театр у Вест Палм Біч (штат Флорида). Вона здобула надзвичайне визнання, адже драматург блискуче оволодів сюжетом, який тримає в напрузі до заключної репліки, кожен епізод – сповнений інтриги, яка розв'язує у фіналі питання, чи винен Т. Шевченко в державній зраді, яку йому зінкримінували, і за яку імперський суд його засудив. У п'єсі особливої художньої завершеності набрали всі дійові особи. Серед них – Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко, Микола Костомаров, донощик Олексій Петров, Вартовий, Варвара Рєпніна.

У 1992 році блискучий переклад драми «Державна зрада» Р. Лапіки на українську мову здійснив М. Рябчук, а 1995 року вона вийшла друком. Нею, лише в XXI ст., зацікавився Національний театр імені Марії Заньковецької, однак режисер-постановник Ф. Стригун зробив із драми свій, сучасний варіант, назвавши «Сон на дві частини», що зашкодило її сприйняття зі сцени. Відродно було тільки те, що окремі виконавці зуміли донести авторські думки, серед них – актори С. Глова (Тарас Шевченко), Б. Козак (граф Олексій Орлов), П. Бенюк (генерал Леонтій Дубельт), Т. Литвиненко і Г. Давидова (цариця Олександра), Х. Гриценко (графиня Варвара Рєпніна). Прем'єра вистави відбулася 9 березня 2003 року в переповненому залі театру, протримавшись у репертуарі п'ять років.

У 1969 році, у Брукліні, здійснили англійською постановку «Катерини» М. Аркаса за мотивами поеми Т. Шевченка. Зал театру Кармен Скул, що вміщував 800 глядацьких місць, був переповнений, і, як свідчила преса, багато людей стояло, а інша частина охочих, за браком місць, повернулася додому. Роль Катерини виконувала артист-

ка міського оперного театру в Нью-Йорку М. Лисогір. «Своєю грою і нюансами прекрасного голосу вона передала найглибші, найтрагічніші переживання Шевченкової Катерини і глибоко зворушила публіку», – писала двомовна (англійська і українська) газета «Свобода» (1969. – Чис. 38), а професор М. Полевський у тій же газеті зауважив, що виставу «треба показувати по всій Америці». У постановці був задіяний хор церкви Святого Духа, який спільно з акторами Українського оперного ансамблю (США) відтворив правдивий колорит вечорниць.

На радіо у Вашингтоні раз у раз, особливо безрезневими днями, лунали «Гайдамаки» англійською, їх читала драматична актриса Н. Горленко, яка працювала в театрі М. Садовського і 1919 року емігрувала. У США вийшли її спогади.

У 1951 році, у Філадельфії, композитор і театральний діяч Я. Барнич здійснив виставу «Катерина» М. Аркаса з адаптацією англійською, а «Голос Америки» транслював її в країни Європи, у тому числі й в Україну. У Вінніпезі, під час відкриття пам'ятника Т. Шевченку в Канаді, він диригував об'єднаними хорами США і Канади. (Я. Барнич – почесний громадянин м. Вінніпега.)

У США чималий внесок зробили в популяризацію драматургії Т. Шевченка і п'єс про нього режисер В. Блавацький та актори О. Добровольська і Й. Гірняк, які 1948 року емігрували з Німеччини.

У театральну культуру Чехії та Словаччини драматургія українського митця слова ввійшла 1898 року перекладом і друком «Назара Стодолі». Друге чеське видання драми здійснили через півстоліття – 1958 року, але цього разу п'єсу доповнили піснями композитора А. Палоушека. Невдовзі відомий славіст М. Молнар зауважив, що «ознайомившись із мелодіями зазначених пісень, одразу відчуваєш, що створила їх людина, малознайома зі специфікою української пісні». Проте вистава в театрі на Віноградах (передмістя Праги) мала успіх.

У Празі видавництво «SNDK» 1954 року видало книгу О. Іваненко «Тарасові шляхи»

в перекладі Р. Гулки, а Центральне радіо Чехії зробило за нею драматичну інсценізацію і транслювало в дитячих передачах. У 1860 році (перший переклад поем Т. Шевченка за кордоном) чеський журнал «Картини життя» (*Obrazy života*) надрукував поему «Іван Підкова» в перекладі Я. Перволфа (1859–1860. – S. 299–361). Цю поему багато разів читали зі сцени, перевидавали, інсценізували. Особливо вдалим став випуск 1964 року у Брно. Про все це неодноразово писав журнал «Театр» (*Divadlo*).

«Назар Стодоля» виходив окремим виданням у Чехії кілька разів. Переклад здійснювали в 1955 (М. Мелованова й В. Лібовицький) і 1958 (Г. Будінова) роках, тексти пісень з «Вечорниць» П. Ніщинського переклав В. Данек. Обнова видання мала значні тиражі. Перевидання перекладу Г. Будінової побачило світ ще й у 1984–2001 роках.

У 1960 році Словацьке видавництво художньої літератури в серії «Світова бібліотека театральних п'єс» випустило в Братиславі «Назара Стодолю», залучивши до перекладу майстрів слова І. Галло й М. Ковачика. Наприкінці видання вміщено коментарі щодо драми відомого слависта М. Неврлі. На сторінках газети «Культурне життя» (*Kultúrny Život*) книга дістала високу оцінку, де, між іншим, було зауважено, що п'єсу в театрах України ставлять уже більше 100 років. В адаптації словацькою мовою драма йшла на сцені Народного театру в Прешові (постановник-режисер – Ю. Шерегій, сценографи й хореографи – Я. Пешл, В. Сидор, Ф. Пергер). Шкода лише, що цей театр наприкінці ХХ ст. перейшов на діалектне мовлення. Раніше в колективі були й вистави за п'єсами І. Кочерги «Пророк», М. Зарудного «Марина» та А. Малишка «Здавалося б, одне лиш слово...».

Музично-драматичний театр Братислави показав 2001 року прем'єру опери «Катерина» М. Аркаса, здобувши найвищу театральну премію на фестивальному огляді театрів Словаччини; 2002 року цю виставу презентували в Києві та Львові, а в 2014 році відбулася її телетрансляція.

Щодо театрального процесу в Канаді, то драму Т. Шевченка «Назар Стодоля» тут побачили 1891 року, а переклади його

творів почали здійснювати з першого десятиліття ХХ ст. Першим став «Невольник» М. Кропивницького англійською та французькою мовами, поставлений у цій адаптації 4 жовтня 1913 року Робітничим театром у Вінніпезі. У 1924 році в м. Саскатуні відбулася прем'єра «Матері-наймички» І. Тогобочного, а 1928 – його ж драми «Кохайтесь, чорнобриві» (прем'єра – 9 березня). 21 березня 1914 року у Вінніпезі в інтерпретації Робітничого театру зазвучав «Назар Стодоля». Виставу приурочили 100-річчю від дня народження Генія. У Торонто 1962 року двома мовами (українською й англійською) звучала опера «Катерина» М. Аркаса. У Саскатуні драматичний колектив при українській громаді показав «Гайдамаків». У виставі взяли участь більше ста виконавців, а згодом її показували в адаптації англійською. Багато добрих справ з популяризації драматургії Т. Шевченка (особливо англійською) та про нього зробило Просвітно-драматичне товариство імені Марії Заньковецької, засноване 1911 року у Вінніпезі.

Перший професійний український театр у Канаді, заснований 1914 року у Ферні (Британська Колумбія), налічував 18 акторів і 2 режисерів. І він починав свою діяльність із «Назара Стодолі».

Багато допоміг канадцям зрозуміти драматичну творчість Т. Шевченка український дипломат і драматург М. Ірчан, який перебував тут п'ять з половиною років – і добре володів англійською та французькою мовами. У Канаді він написав практичний театральний підручник «Сцена», до якого ввійшло багато прикладів із творів Т. Шевченка; переклав «Гайдамаків», допоміг спільно з М. Шаткульським здійснити у Вінніпезі за поемою і виставу. У 1937 році М. Ірчана органи НКВС розстріляли як іноземного шпигуна.

Письменник, громадський та театральний діяч Угорщини Й. Дарваш, який у 50-х роках ХХ ст. неодноразово перекладав твори і щоденник Кобзаря, писав, що «натхненне слово Шевченка справило на угорців надзвичайне враження. У ньому ми відкрили для себе українського Петєфі – пристрасного борця за щасливу долю

ІСТОРИЯ

народу». У березні 1996 року Центральне радіо Угорщини передало два уривки з «Назара Стодолі» в його перекладі. Драму переклали угорською і 1960 року, поставивши на сцені Літературного театру Пешта 1961 року. У 1984 році перекладено драму «Марина» М. Зарудного, яку драматург написав за поемами Т. Шевченка. До 200-ліття від дня народження Поета в Будапешті підготували великий концерт на два відділи, до якого ввійшли уривки з «Нараза Стодолі» й «Гайдамак».

Помітне місце займають переклади драматургії Т. Шевченка, інсценізації його творів та п'єси про нього в Німеччині, Сербії, Албанії, Македонії, Чорногорії, Румунії, особливо в Польщі. У цьому плані необхідно відзначити плідну роботу німецького вченого, перекладача П. Кірхнера; у Берліні тривалий період існувало видавництво «Henschelvelag», яке займалося виключно виданнями драматичних і музичних творів народів світу німецькою мовою. Саме воно випустило і деякі поеми та драму Т. Шевченка. До перекладів долучилася й письменниця старшого покоління – Г. Ціннер.

Польський перекладач, критик і театральний діяч Е.-С. Бури неодноразово підкреслював, що «переклади і постановки п'єс за творами Т. Шевченка збагачують увесь світовий театральний процес значними художніми здобутками, поширюють його тематичні обрії, наближають пізнання України, стають якісною школою, збагачують режисерську і акторську майстерність (Teatr. – Warszawa, 1974). Чимало теплих слів про Т. Шевченка і його драматургію висловили мудрий Я. Івашкевич, світовий актор Л. Сольський, славіст С. Козак, режисер Л. Шіллер.

Багато добрих і корисних справ для пропаганди і перекладів Шевченкової драматургії зробили театральні колективи, утворені після Другої світової війни, особливо в тодішній Західній Німеччині, Австрії, Франції. Так, у західній частині Берліна 1948 року режисер Г. Затворницький поставив поетичну композицію «Слухайте, дівчата, та навчайтеся», супровід якої звучав німецькою. Виставу «Гайдамаки» в інтерпретації режисера й актора Й. Гірняка показали в

Регенсбурзі, а потім у таборах для переміщених осіб, певні діалоги виконували тільки німецькою. Режисер В. Блавацький допомагав поставити «Назара Стодолю» в Мюнхені, Найбоєрні, «Катерину» М. Аркаса – у Берхтесгадені. Загалом діяльність цього режисера впродовж 1947–1950 років на території тогочасної Західної Німеччини українськими дослідниками театрального мистецтва так і не висвітлено.

Театральна трупа М. Садовського, прибувши в жовтні 1889 року на територію Молдови, тодішньої Бессарабії, показала «Назара Стодолю» відразу по приїзді – 11 жовтня. Успіх акторів був надзвичайний, а І. Нечуй-Левицький, який учителював у Кишиневі, писав, що публіка мало розуміла мову, «але, все-таки, прийшли до театру і молдавани, і греки, і вірмени, і євреї, і болгари», бо, як потім свідчили, артисти так чудово грають і співають, що, навіть не розуміючи половини того, про що говорили на сцені, можна було милуватися грою, співами артистів. У виставу включили і «Вечорниці» П. Ніщинського. Зауважимо, що Молдавський національний театр імені М. Емінеску і відкривали в першій половині ХХ ст. виставою «Назар Стодоля», де роль Галі виконала відома актриса Д. Дарієнко. Після 2000 року в Молдові для популяризації драматичної творчості Т. Шевченка чимало зробила режисер С. Болохан, а згадувана провідна майстриня сцени Д. Дарієнко неодноразово наголошувала, що вона як актриса зростала на драматургії Т. Шевченка і грала то Галю, то Стеху в «Назарі Стодолі», Жінку з рогачем у «Гайдамаках».

Доброю звісткою 1953 року стало повідомлення тодішнього ТАРС, що в Тунісі театр м. Бен-Метарі показав інсценізацію «Великий льох», куди ввійшло чимало різних соціальних поезій Т. Шевченка. Ця вистава в м. Торонто (Канада) отримала Другу нагороду на фестивалі перекладних українських п'єс 1954 року. Здійснити спектакль допомогла величезна українська колонія, яка міститься в Тунісі й дотепер.

Аж ніяк не можна обійти й того факту, що блискучий переклад «Назара Стодолі» здійснив іспанською мовою Р. Естрелла, а широкий коментар до п'єси 1964 року напи-

сав відомий світові письменник С. Фейхоо. На жаль, і досі поза увагою діячів української культури є трагедія «Тарас Шевченко» Манматха Рая (Індія), яка майже три роки йшла на сцені Державного муніципального театру Калькутти. Додамо, що п'єса написана мовою хінді, але й мала адаптацію англійською, тому що Калькутта – це місто, яке відвідують щороку 5 млн іноземних туристів. Трагедія вийшла друком окремою книгою також двома мовами. Її створено, як зазначив автор передмови професор Сунімі Кумар Чаттерджі, на основі «Кобзаря», щоденника, автобіографії та повістей Тараса. Наприкінці подано тлумачення деяких побутових деталей, які існують в Україні, окремих слів, залучених до діалогу та ремарок. Їх також Сунімі Кумар Чаттерджі потрактував.

Не залишилася байдужою до Т. Шевченка й Сербія. Так, у містах Нови-Сад і Руски Керестур березневими днями 2002 року показали сценічну композицію «Минають дні». Уперше ім'я Т. Шевченка з'явилося в Белграді 1863 року на сторінках газети «Сербського щоденника» («Српски дневник», № 288), а переклади творів – у часопису «Віла» (*Vila*) за 1868 рік. Це була поема «Неофіти» (переклад В. Новаковича), згодом переклали й «Гайдамаків». 15 березня 1931 року в Белграді відбулася Сербська рада, на якій зі словом про українського митця і його творчість, зокрема драматичну, виступив видатний сербський драматург Б. Нушич. На Раді показали уривки з «Гайдамак», «Катерини» та «Сну». До перекладів його творів у 1969 році долучилася Д. Максимович – лауреат Міжнародних премій, а «Назара Стодолю» впродовж ХХ ст. перекладали тричі.

У Словенії особливим успіхом користуються російські твори Кобзаря, написані в 40-х роках ХІХ ст., – романтичні «Слепая», «Никита Гайдай», «Тризна». Їх переклали Й. Абрам, О. Жупанчич, З. Кведер, Б. Крефт, а пройшли вони в театральних колективах Любляни.

Забутими нині є і такі факти. У 1937 році на західних землях України, що тоді перебувала під польським протекторатом, існував театр «Заграва», на чолі якого стояв європейський режисер В. Блавацький. У його

режисурі 1937 року поставили надзвичайно оригінальну драму З. Тарнавського «Тарас Шевченко» в чотирьох діях. Перша мала назву «Два світи» (1843), друга – «В Яготині, в маєтку князя Рєпніна», третя – «Двоголовий орел» (1847 – у Петербурзі; фрагмент судового процесу над Шевченком), четверта – «На засланні» (1857 – у Новопетровській фортеці поблизу Каспію), а фінальний епізод – «Вмирає людина» (1861 – відхід Кобзаря на той світ) – у Петербурзі. Роль Тараса грав актор Л. Боровик, а начальника жандармського Третього відділу генерала Леонтія Дубельта виконував сам В. Блавацький. Театр показував драму в містах Польщі та Словаччини, де згодом її переклали словацькою. Проте сценічного втілення вона не знайшла, а в репертуарі театру проіснувала лише до 1939 року. Нині драма «Тарас Шевченко» З. Тарнавського невідома в Україні, хоча її художня вартість аж ніяк не застаріла.

Улітку 1945 року В. Блавацький на території Західної Німеччини (Баварія) організував театральний колектив Ансамбль українських акторів (АУА), який пропагував Шевченкову поезію різними мовами – російською, англійською, французькою, іспанською. У 1951–1952 роках В. Блавацький вів у США недільну передачу «І це, і те», у якій певні березневі і травневі дні присвячував Кобзареві.

Пам'ятати потрібно й інше. У грудні 1892 року одна з найкращих театральних труп в Україні, очолювана антрепренером і видатним громадським діячем Г. Деркачем, репрезентувала у Франції дві вистави, а саме: «Назара Стодолю» і «Наталку Полтавку» за І. Котляревським. У колективі працювали тодішні найкращі українські актори – Є. Зарницька, Є. Боярська, Д. Гайдамака, І. Загорський, С. Глазуненко та Ю. Косиненко. У Парижі трупа виступала впродовж грудня; успіх був надзвичайний. Відома письменниця Адан перебувала в захопленні, а провідний критик Ф. Сарсе на сторінках популярної газети «Figaro» високо оцінив обидві вистави. Наприкінці грудня спектаклі показували в м. Бордо, у січні 1893 року – у м. Марселі, і звідси трупа вирушила до м. Батумі. Є. Зарницька

ІСТОРИЯ

(виконавиця ролі Галі в «Назарі Стодолі») з Парижа писала: «Справи наші в сценічному відношенні чудові – кращого прийому, кращих рецензій не треба. І все це, майте на увазі, від щирого серця». Надзвичайний успіх також мали співаки (хор налічував 70 осіб) і танцюристи – їх викликали по кілька разів, аби повторювали пісні й танці.

На честь українських митців сцени французи влаштували великий бенкет. І таке вшанування означало виняткову прихильність. Однак шовіністична преса в Росії та України чомусь писала, що подорож трупи Г. Деркача до Франції як з організаційного, так і матеріального боку проходила невдало.

Наприкінці 30-х років ХХ ст. в Білорусі переклали і видрукували дві п'єси – це «Назар Стодоля» і «Мати-наймика» І. Тогобочного. Обидві п'єси поставив тодішній Поліський драматичний театр. Згодом, у 1940 році, йому присвоїли ім'я Янки Купали. У репертуарі театру ці п'єси перебували до червня 1941 року, тобто початку війни. У 1940 році новий переклад обидвох п'єс здійснив ще й відомий письменник Янка Бриль, хоча до попереднього перекладу причетним був і письменник К. Крапівка. Усупереч тодішньому ідеологічному тиску, Янка Бриль переклав також драму І. Тогобочного «Борці за мрію» (інша назва – «Каїн і Авель»), де процитовано поезії Тараса, а в Західній Білорусі вона мала назву «Змагары за ідзю» (1939). Шкода лише, що ім'я І. Тогобочного зовсім забуто в Україні.

Лауреат Нобелівської премії за 2015 рік письменниця С. Алексієвич, у день її на-

городження (жовтень, 2015), дала інтерв'ю газеті *Deutsche Welle*: «Недалеко від мого будинку в Мінську стоїть пам'ятник українському Кобзареві Тарасу Шевченку. Щоранку я бачу, що пам'ятник обсіпаний квітами. Українці зробили другу революцію, тепер важливо, щоб політики її не прогали. Це заповіт митця» (Літературна Україна. – 2015. – 15 жовт. – С. 2).

До 200-річчя з дня народження Т. Шевченка нові переклади його творів, зокрема «Гайдамак», з'явилися на Кубі (книга, поки що, не надійшла в Україну), підготовлено том і його творів (поетичних, прозових і драматичних) у Німеччині (м. Дюсельдорф), двомовне видання однотомника завершено в Канаді. Однак нині, через погіршення культурницьких відносин, чимало відомостей про переклади творів Кобзаря в Україну не надходять. Додамо також, що пам'ять Т. Шевченка митці вшанували і в Стамбулі (лютий, 2014).

Проте варто зазначити, що зарубіжні діячі культури, критики, дослідники світового театрального і літературного процесу, незважаючи на різні політичні та соціальні умови, постійно стверджують у своїх матеріалах, що прекрасне знання Т. Шевченком теорії драми, досягнень античності, європейських здобутків у першій половині ХІХ ст. виробило в нього дивовижне вміння через діалог, окреслення особливостей людських характерів в опосередкуванні з навколишньою дійсністю, виявляти індивідуальність в усій її красі. І саме це ріднить його зі справжніми майстрами красного письменства всіх континентів Землі.

SUMMARY

Translations and stage interpretation of T. Shevchenko drama abroad still remain insufficiently explored. Although according to the statements of world art studiers, just the author of *Nazar Stodolia* and *Haidamaky* is the first one who has opened heroic-romantic line in Ukrainian performing art for the first time. Drama *Nazar Stodolia* became very famous in Bulgaria since 1911 owing to theatre troupe of O. Sukhodolskyi. In the same year in Bulgaria *Haidamaky* and the play of partially forgotten in Ukraine playwright I. Tohobochnyi *Mother-hireling* created by the poem of T. Shevchenko were translated. T. Stoicheva, one of the best European actresses, played the part of hireling Maryna. The play was in the theatre repertory until 1925. In Yambol in 1954 the director Ya. Stoyanov gave his interpretation of *Nazar Stodolia*, attracting famous Bulgarian actors. During 1984–1991 Literary Theatre in Sofia staged several

ЛЕОНІД БАРАБАН. ТАРАС ШЕВЧЕНКО І СВІТОВА ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

poems by T. Shevchenko, broadcasted *Nazar Stodolia* in translation, dramatic opera *Kateryna* by M. Arkas, the opera *Hireling* by M. Verykivskyi.

In 1954 in New York (USA), famous playwright R. Lapika has written psychological drama *State Treason*, where for the first time in English reproduced the episode of Shevchenko arrest and the trial at him and other members of the Brotherhood of Saints Cyril and Methodius. The eternal conflict between the artist and the authorities, between indestructible spirit and rough force, between the desire of freedom and imperial aggressiveness dominated in the most important task of the drama. In 1969, in Brooklyn – Theatre Carmen School – compassed in English the staging of *Kateryna* by M. Arkas by T. Shevchenko poem. In 1951 in Philadelphia the composer and theatre figure Ya. Barnych staged the play *Kateryna* by M. Arkas (in English) and *Voice of America* broadcasted it in European countries.

Drama of Ukrainian Kobzar joined the theatre culture of Czech Republic and Slovakia in 1898 with the translation and printing of *Nazar Stodolia*. This drama was published in separate editions in the Czech Republic for several times: translation of 1955 by M. Melovanov and V. Libovytskyi, 1958 – H. Budinov, lyrics from *Vechornytsi* by P. Nishchynskyi translated by V. Danek. In Slovakia Music and Drama Theatre of Bratislava in 2001 the premiere of opera *Kateryna* by M. Arkas was shown and got the highest theatre prize at the festival theater revue of the country theatres.

In Canada the drama of Taras Shevchenko *Nazar Stodolia* was shown in 1891, and the translations of his works started to be realized from the first decade of the XXth century. *Nevolnyk / the Slave* of M. Kropyvnytskyi in English and French, staged in October, 4, 1913 by the Working theater in Winnipeg became the first work in this field. The premiere of *Mother-hireling* by I. Tohobochnyi took place in Saskatoon in 1924 and in 1928 there was his own drama *Love, black-browed*. In March 21, 1914 in Winnipeg Working theater staged *Nazar Stodolia* (timed to 100th anniversary of Birthday of the genius). In Toronto in 1962 opera *Kateryna* by M. Arkas was performed in two languages (Ukrainian and English). In Saskatoon dramatic team at Ukrainian community showed *Haidamaky*.

In Germany – the Western part of Berlin – in 1948 director H. Zatvornytskyi put on the stage the poetic composition *Girls, Listen and Learn*. The performance *Haidamaky* in the interpretation of the director and actor Y. Hirniak was shown in Rehensburh (certain dialogues were performed in German). Director V. Blavatskyi helped to put *Nazar Stodolia* in Munich, Naiboirn, *Kateryna* by M. Arkas – in Berchtesgaden.

Brilliant translation of *Nazar Stodolia* was done in Spanish by R. Estrella, and wide commentary to the play was written in 1964 by a famous writer S. Feikhoo. Unfortunately, a tragedy *Taras Shevchenko* by Manmatkha Rai (India), which has been performed on the stage of the State Municipal Theatre of Calcutta for almost three years (written in hindi, but also adapted in English) is still neglected by the figures of Ukrainian culture.

In the late 30s of the XXth century in Bilorus two plays – *Nazar Stodolia* and *Mother-hireling* by I. Tohobochnyi – were translated and published. They were put by Polissia Drama Theatre (from 1940 by Yanka Kupala).

On the occasion of the 200th anniversary of birthday of Taras Shevchenko new translations of his works, *Haidamaky* in particular, appeared in Cuba, a volume of Kobzar's works (poetry, prose and drama) was prepared in Germany (Dusseldorf), bilingual one-volume edition was finished in Canada.

Keywords: Taras Shevchenko, drama, literary translation, Ukrainian theater.

УДК 821.161.2Шев+792.03"195/199"

ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Галина Липова

У статті розглянуто інтерпретацію творчості Т. Шевченка в українському театрі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано найбільш знакові, етапні вистави за творами поета. Сильові, світоглядні за-сади театального мистецтва, формотворчі принципи, що змінюються протягом цих десятиліть, знаходять своє відображення в постановках, обумовлюють відмінності в реценції образу Шевченка, його суспільних і художніх ідей та впливають на модифікації міфологеми, створеної театром на основі його біографії, творчого шляху, яку можна назвати Шевченковим міфом.

Ключові слова: Т. Шевченко, український театр, «Шевченків міф».

В статье рассматривается интерпретация творчества Т. Шевченко в украинском театре второй половины ХХ – начала ХХІ вв. Анализируются наиболее знаковые, этапные спектакли по произведениям поэта. Сильовые, мировоззренческие основы театального искусства, формообразующие принципы, изменяющиеся на протяжении этих десятилетий, находят своё отражение в постановках, обуславливают различия в восприятии образа Шевченко, его социальных и художественных идей, а также влияют на модификации мифологеми, созданной театром на основе его биографии, творческого пути, которую можно назвать шевченковским мифом.

Ключевые слова: Т. Шевченко, украинский театр, «шевченковский миф».

The interpretation of T. Shevchenko works in the Ukrainian theatre of the late XXth– early XXI centuries is considered in the article. The most significant and stage performances by poet's works are analyzed. Stylish, world-view basis of the theatre art, forming principles changing during these decades, are reflected in the stagings and condition the differences in the perception of Shevchenko's image, his social and artistic ideas and influence on the mifologhema modifications, created by the theatre on the basis of his biography, creative life, that can be called Shevchenko's myth.

Keywords: Shevchenko, Ukrainian theatre, *Shevchenko's myth*.

Творчість Шевченка завжди цікавила і приваблювала театр. Тривалий час ставили його драматичні твори. Згодом настав період інсценізацій поезії. Але вже із 60-х років ХХ ст. поступово в центрі уваги опиняються не твори, а сама особа поета, її різні грані, його творча особистість. Він сам цікавить театр набагато більше, а його постать акумулює в собі основні конфлікти епохи, її визначальні ідеї.

На сцені театру 1950–1960-х і частково 1970-х років постать Шевченка, його життя розглядалися доволі ілюстративно, згідно з біографічним принципом. Нерідко прем'єри приурочували до ювілейних дат: ставили твори самого Шевченка або присвячені поетові до річниці його народження чи смерті.

Єдина завершена драма, що належить його перу, – «Назар Стодоля». Більшість музично-драматичних театрів здійснювали досить регулярні постановки за п'єсою, особливо ті, що носили ім'я Шевченка – Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, Черкаський обласний державний україн-

ський музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Тернопільський державний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, Волинський обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка та Київський державний академічний театр опери і балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, які вважали своїм обов'язком звертатися до творчості патрона.

На початку 1960-х років, у період «відлиги», у мистецтві стає актуальною ідея відродження штучно перерваних естетичних процесів, припинених і заборонених пошуків, театральних експериментів початку століття. Лесь Курбас був одним із творців театального модернізму авангарду в Україні, його шукання були перервані в 1930-х роках разом із забороною цілого художнього напрямку. Серед найбільш значних мистецьких подій того часу – новаторська постановка «Гайдамаків» за поемою Шевченка – легендарна вистава Л. Курбаса 1920 року,

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

яка першою змогла поєднати прийоми європейського сценічного авангарду з українською театральною школою, органічно прищепивши його на український ґрунт і застосувавши для зображення народної війни, що виросла із селянського повстання.

Тому в 1960-х роках, після смерті Сталіна й реабілітації жертв репресій, учасники та самовидці беруться за відновлення його спектаклю. По Україні проходить справжня хвиля постановок «Гайдамаків». «Безпосередні учні Курбаса – головний режисер Одеського театру ім. Жовтневої революції В. Василько і мистецький керівник Харківського театру імені Т. Г. Шевченка О. Сердюк (виконавець ролі Яреми у виставі Курбаса) разом з режисером В. Крайниченком навесні 1961 року намагалися старанно реконструювати монументальне героїко-революційне театральне полотно вчителя» [5, с. 204]. Крім Одеси й Харкова «Гайдамаки» ставлять В. Грипич у Львівському державному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963), Ф. Верещагін у Вінниці та ін. [5, с. 204]. Це були, за своєю суттю, реставраційні роботи. Збагачені досвідом і мисленням наступних епох, постановки продемонстрували аудиторії 1960-х років нового, не знаного Шевченка – не «до-революційного», а іншого, більш модерного за світоглядом митця і мислителя. Для театру й мистецтва загалом це була спроба продовжити розвиток театру з тої його стадії, на якій він зупинився наприкінці 1920-х. Постановки «Гайдамаків» стали помітним культурно-мистецьким явищем і в 1960-х роках.

На сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка в цей період режисером В. Крайниченком також була поставлена п'єса «Марина» М. Зарудного, написана за мотивами творів Шевченка. Як і колись «Гайдамаки», вистава була вирішена в умовно-поетичному ключі [1, с. 173].

Наступний період розвитку мистецтва пов'язаний з рішучим запереченням реалізму, особливо натуралізму. Поступово митці приходять до відмови від самої ідеї наслідування дійсності, хоча до повного її

заперечення ще досить далеко. Естетичні пріоритети нової епохи відображає стиль, відомий під назвою «потік свідомості». Він посідає в мистецтві дедалі помітніше місце й характеризується глибоким проникненням у внутрішній світ героїв, оскільки дозволяє наочно розкривати духовні процеси, що відбуваються в них. Мислення епохи модерну відрізняється суб'єктивізмом. На зміну об'єктивному розвитку подій у центрі твору стає авторське «Я» (нерідко автор є одночасно і героєм твору).

Властиве епосі зростання уваги до внутрішнього світу особистості, яка переноситься в центр дії, певним чином обумовлює той факт, що з 1980-х років театр більше цікавить сама постать Шевченка, ніж його твори, особливо драматичні, проблематика яких локалізується в певному сюжеті, а тому вони не завжди репрезентують увесь спектр ідей, притаманний його доробку. Крім того, на ситуацію вплинула тенденція, що намітилася в режисурі саме на межі 1970–1980-х – звертаючись до певного автора, ставити не окремий твір, а «всього письменника» – його спадщину, весь комплекс притаманних йому тем і ідей.

Світоглядним підґрунтям нових мистецьких тенденцій стала ідея внутрішньої свободи і права на особливе власне, оригінальне бачення світу автором. Ці принципи потребують також і нової художньої мови. Наслідком цих прав і свобод стало більш вільне поводження з драматургічним матеріалом, навіть коли це стосувалося зображення реальних осіб, а не літературних персонажів. Наприкінці 1970-х, а особливо в 1980-х роках вистави за Шевченком позбавили хронологічної біографічної побудови. Замість короткого огляду життя і творчості глядачеві пропонували разом міркувати не лише над фактами його фізичної біографії, а й духовного життя, причому і фізичне, і духовне трактували як рівнозначні.

Ці тенденції знаходять своє відображення в нових театральних постановках. На сценах театрів з'являється п'єса-сценарій О. Беляцького і З. Сагалова «Шлях», присвячена творчості й особистості Шевченка. Її ставить Харківський театр, вона йде також у Тернопільському державному облас-

ІСТОРИЯ

ному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка під назвою «Сон» у постановці П. Ластівки. В обох спектаклях не зазнають принципової переоцінки ні роль Поета в суспільстві, ні значення його творів. У них відбувається художнє переосмислення – переклад фактографії на нову мову поетичних метафоричних мистецьких образів та символів.

Так, у харківській виставі «Шлях» режисера О. Беляцького Поет (В. Маляр) сам читав «Єретика» від імені Яна Гуса і сам згорав у багатті, перетворюючись на свого героя. На сцені знаходився вибудований дерев'яний поміст – «шлях», що поступово піднімався вгору й губився вдалині. На цьому «шляху» зустрічалися герої Шевченкових творів і реальні постаті з його життя. Сценічна дія представляла вільний монтаж епізодів, що являли собою спонтанну течію спогадів-марень. Образ поета розщеплений на кілька: Хлопчик (малий Тарас), Солдат (теж Шевченко) – П. Рачинський, Старий солдат – Л. Тарабаринів, Шевченко-Поет – В. Маляр [3, с. 216]. Поток поетової свідомості виступають і його вірші, що є у своїй суті ліричним монологом героя.

Він одночасно живе в різних часах, різних вікових іпостасях. На сцені розгортаються драматичні епізоди із Шевченкових поезій, у які він іноді втручається особисто. Сюжети творів перемішані з подіями біографічної реальності. Вони рівнозначні за своїм впливом і на глядача, і на самого героя. Як наслідок, завдяки новій формі виникає новий зміст. Нелінійна інтерпретація поєднується з відмовою від багатьох стереотипів існуючого на той час вульгарно-класового підходу. Це поет, митець, художник – артистична натура, а не лише похмурий «визволитель пригноблених».

Різноманітні художні прийоми створюють у виставі насичене естетичне середовище. Водночас вона наближає постать Шевченка до сучасного глядача. Поет не має портретного гриму, тому він сприймається як «будь-яка людина».

У спектаклі постає думка, про яку заговорили вголос у 1990-х роках: поет як особистість та персона не тотожний міфу, яким він склався в суспільній свідомості.

У Тернопільському театрі режисер П. Ластівка за тією самою п'єсою-сценарієм поставив спектакль більш видовищний, театральний, з відверто демонстрованими символами: напівголена Слава-Фортуна (Л. Дишкант), Доля-Муза в одязі Богоматері. Три різні жіночі образи в спектаклі (Кохану поета, героїню поеми Катерину й подругу дитинства Оксану) зіграла одна актриса – О. Качан. Загалом обидві постановки несли не стільки принципово новий зміст, скільки нову естетичну якість, що створювала більшу психологічну глибину, емоційну насиченість, зрештою повнішу й об'ємнішу картину різнобічних проявів, насамперед, духовного життя Поета-людини, митця, а не поета-трибуна (читай – пропагандиста), поета – «Кобзаря».

Змістом вистави «Сон» П. Ластівки стали біографія, доля, особистість і творчість Т. Шевченка в їхньому тісному взаємозв'язку. На цьому матеріалі режисер намагався створити твір-роздум про долю поета в суспільстві, визначивши його жанр як трагічну притчу. Із цією метою він використовує художні прийоми, які мали б вивести факти особистості біографії поета на рівень універсальніших абстрагованих моделей і викликати культурно-історичні аналогії, насамперед, з Ісусом Христом. Це завдання підтримане і сценографією (художник С. Лукашенко): на розташованому півколом панно поєднано фрагменти живопису самого Шевченка із зображеннями ликів святих, богів, Трійці та інших іконописних сюжетів.

Для проведення такої аналогії Доля-Муза (Л. Ластівка), постійно присутня на сцені, одягнена як Діва Марія. І, нарешті, головний символ – Хрест. Зроблена у вигляді нього труна перебуває на сцені протягом дії. У фіналі спектаклю Поета (В. Хім'як) прив'язують до хреста-труни і на ланцюгах піднімають над сценою (умовно «розпинають»). Основа режисерського задуму – у цій паралелі. Образ Шевченка асоціюється у виставі з Христом – утіленням ідеї жертвового служіння людям. Зрозуміло, що режисера цікавило в особі поета не унікальне й неповторне, а те, що споріднює його з іншими подвижниками духу, певна універсальна модель.

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

Не випадково головний герой спектаклю названий не Тарас Шевченко, а просто – Поет. Отже, ідеться про митця і суспільство, творчу індивідуальність і її протест. У ці самі роки Е. Некрошюс у своїй виставі «Піросмані, Піросмані» теж створив власну, суб'єктивну інтерпретацію образу відомого художника. Створив образ Художника взагалі. Темою твору став конфлікт Митця з дійсністю. Тому він не став уводити в спектакль картини Ніко Піросманішвілі, адже це не був життєвий чи творчий шлях конкретної історичної постаті.

Тож у долі й творчості, особистості Шевченка П. Ластівка шукав ті моменти, які розкривали найтипніше в особі поета, і завдяки їм виходив на рівень загальнолюдських універсумів.

Жанр вистави-роздуму, або притчі, як її назвав театр, вимагав чіткого й послідовного ведення думки – від епізоду до епізоду. Однак думка подекуди рвалася, розчинялася серед менш важливих сцен.

Композиційна будова спектаклю – це цикл окремих новел, міні-сюжетів, у яких розгортається доля поета. І серед них є, безумовно, вдалі, яскраві, хвилюючі сцени, що розкривають Шевченка – живу людину, митця; у них видно, з яких вражень, з якого болю народжуються його вірші. Так, завжди, коли Шевченко зазнає якихось кривд чи образ, у його уяві виникає Пан, у якого він служив козачком. Згасає світло, у темряві висвітлюється постать Пана, він щоразу вигукує одні й ті самі команди. Виходить козачок – маленький хлопчик («Шевченко в дитинстві») і стає особливо відчутно, як нові удари, нові образи додаються до тих давніх, незабутих, дитячих. Виникає відчуття болю за понівечене дитинство, відчуття протесту проти подібного стану речей у суспільстві. Так глядач опиняється у сфері Шевченкового світосприйняття.

Однак зіставлення Шевченка з Христом підкреслює і принципові відмінності між цими культурними міфологемами (а саме в такій якості це зіставлення можливе), нагадуючи, що Христос більше безневинна жертва, «агнець божий», а Шевченкова поезія містить потужний протест і бунтарський дух.

Пріоритет форми над змістом» характерний для епохи модерну, обумовлює структуру багатьох творів. У цьому випадку зміст Шевченкових віршів розкривається по-новому в результаті включення їх у контекст ускладненої формальної архітектури вистави, хоча вони і звучали у своєму первозданному вигляді. Постановникам не довелося заради нової концепції переписувати самі вірші, як це нерідко відбувалося з прозовою чи драматичною літературою. Спектаклі «Сон», «Шлях» – не фізична біографія, а духовний шлях поета.

Починаючи з 1960-х років, з деяким гальмуванням у «застійних» 1970-х, мистецтвом дедалі більше опановує ідея внутрішньої свободи, бунту, розкріпачення буквального й переносного. Вона знаходить свій вияв у творчості будь-якого поета, а в Шевченка виражена з особливою силою.

Тож сама постать Кобзаря – знакова, у ній зосереджена низка доленосних для країни і її народу колізій, нерозв'язаних дилем. І що характерно – на кожному новому історичному повороті його постать бачиться інакше, по-новому висвітлюється його місце й призначення в новій системі координат, навіть біографічні факти вимальовуються нові, а вже відомі набувають нового сенсу.

Так було зі «Стіною» Ю. Щербака – п'єсою, основою якої стало невідоме на той час широкому загалу листування Шевченка з дочкою генерал-губернатора Малоросії Варварою Рєпніною, що тривало майже ціле його життя. Постановка В. Шулакова в Київському молодіжному, а згодом у інших театрах, мала великий резонанс, сценічний успіх, користувалася увагою глядачів, оскільки також прислужилася розвінчанню існуючих штампів і стереотипів сприйняття, що склалися в суспільстві. Роль Поета в ній грав І. Славінський, прикметний насамперед своїм зовнішнім образом – юний, гнучкий, натхненний і романтичний – такого Шевченка глядачі ще не знали, хоча приблизно таким він, очевидно, замолоду і був. Це теж була нова стадія осягнення духовного світу особистості – одночасно митця й героя.

Із плином історичного часу духовний портрет, образ Шевченка доповнювати-

ІСТОРИЯ

меться новими обставинами, подіями та уявленнями. Так, пізніше спливе історія років юності, проведеної у Вільнюсі, захоплення молодого польською модисткою Ядвігою Гусиковською, уроки малювання, які поет брав у литовського майстра.

До внутрішньої драми поета звертається в той самий період С. Данченко. На сцені Академічного українського драматичного театру ім. І. Франка з'являється камерна вистава «Здавалося б, одне лише слово...» (1984) з Б. Ступкою в головній ролі. Актор грає поета взагалі, а не саме Т. Шевченка. У виконавця цілковито відсутній портретний грим, «шевченківські» манери або одяг. Режисер зосереджується на взаєминах видатної особистості і суспільства, митця із владою, народом. Вірші та події, фрази з листів вимальовують духовний портрет виняткової мистецької індивідуальності, її конфлікт з оточенням, дійсністю.

Найбільшої образності надає виставі сценографія Д. Лідера – білі листки паперу, що вкривають чорне тло позаду сцени й падають час від часу. Після смерті Поета листки осипаються, як білий листопад, як сніг, устеляючи собою сцену, – це його твори йдуть у світ, у люди: «Привітай же моя нене, моя Україно...» – такий ліричний, пронизливий образ створюють режисер і художник у фіналі спектаклю.

Шевченко стає головною дійовою особою таких постановок, як «Поет на Голгофі» В. Шевчука в Івано-Франківську, «Тарас» Б. Стельмаха у Львівському театрі юного глядача. На сцені Рівненського українського музично-драматичного театру імені М. Островського у 1980-х роках йшла вистава «Шлях на Берестечко» Я. Маланчука та О. Смика – «історична поема за малопопулярними творами Т. Шевченка», як зазначено в програмці.

Своєрідним чином інтерес театрального мистецтва до особи Шевченка поєднується з відмовою від портретного й частково – зовнішньо біографічного принципу. Це твори, що розглядають особистість і долю Шевченка – долю людини, долю митця – його духовний світ, а не реальні обставини життя й побуту українського поета середини XIX ст. Це проекція життєвих реалій у вну-

трішній світ, їхній образ, пропущений крізь свідомість особи.

Бурхливий розвиток історичних подій і нова суспільна колізія на межі 1980–1990-х років знову змінює ракурс бачення постаті Шевченка та його творчої спадщини. На тлі проголошеної 1986 року «перебудови» відбувається стрімке наростання національно-визвольних настроїв і устремлінь. У 1989 році театр знову звертається до теми народного повстання – до «Гайдамаків». Постановку здійснює Ф. Стригун у Львівському театрі ім. М. Заньковецької. Вона перегукується з курбасівською виставою. У Курбаса сірі сукна – у Стригуна невідбілене полотно; хор «Десять слів поета» в Курбаса у Стригуна називається «Десять дум поета» – такі самі десятеро дівчат. В обох спектаклях на сцені присутній Поет, який читає текст «Від автора» (І. Бернацький). Сама сценічна композиція та мізансценування теж великою мірою прийшли до нас з 1920-х років, з легендарної постановки.

Але є й немало відмінностей. Наприклад, хор у сучасній виставі – це більше брехтівський хор за своєю дією, у той час у Курбаса він тяжів до античного. Очевидно, незважаючи на паралелі, це новий, цілком самостійний твір. Спектакль Курбаса був покликаний до життя аналогічною ситуацією – виборювання української незалежності в період «визвольних змагань» початку XX ст. Поставлена Львівським театром ім. М. Заньковецької, вистава показує історичну обумовленість проголошення незалежності України наприкінці XX ст. і переконує в її історичній невідворотності. Це спектакль великого стилю, здійснений у річці історичної парадигми, що формувалася.

Щодо образу самого поета – то знову увага театру до його особи, її різних аспектів зумовлює наявність у постановці Ф. Стригуна кількох іпостасей Поета: Десять дум репрезентують його голос, також є персонаж «від автора», Поет, Кобзар.

Із проголошенням незалежності України 1991 року в суспільстві виникає потреба осмислити окремі сторінки історії, заповнити її прогалини, відновити цілісну картину культури. Театр звертається до історичних реалій. Реконструкція напівлегендарного

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

минулого перегукується з художнім дослідженням історії, з розкриттям її таємниць, яке ставить собі за мету Шевченко – його, згідно із Дж. Грабовичем, «цікавить не власне історія, <...> а її глибоке, істинне, нині здебільшого забуте, або спотворене, або приховане значення» [2, с. 49]. Це те завдання, яке в Україні в період відродження набуває особливої актуальності – «історичному значенню, розкритому Шевченком, належить унікальна й глибинна роль – відродити, вилікувати, визволити народ, стати істинним творцем його духовного відродження» [2, с. 51].

Пошук історичного знання, «таємниці старої могили», «Великого льоху» – це пошук «сакральної історії» [2, с. 50]. Такі завдання актуалізуються в суспільстві напередодні здобуття Незалежності, а особливо після неї. Тому постановки за Шевченком цього періоду (сюжети творів) містять історичні події і реалії, широко залучають історичні думи, пісні, обрядовий фольклор, легенди.

Епоха постмодерну характеризується поваленням усталених уявлень, запереченням існуючої системи цінностей і норм, прагненням відмови від будь-яких традицій і визнаних авторитетів. З настанням постмодерного релятивізму починається деміфологізація Шевченка. Саме це відбувається вже наприкінці ХХ ст., але в менш радикальний спосіб. Спроби побачити за міфом живу людину – суперечливу, неоднозначну, у чомусь неідеальну – завжди зустрічаються з протилежною тенденцією – сприйняття Шевченка як символу, – пов'язану зі значенням Шевченкового міфу в націотворчому процесі.

Не можна сказати, що Олесю Бузині в цьому процесі деміфологізації, а особливо десакралізації належала головна роль. Вистава В. Козменко-Делінде «Сни за Кобзарем» 1995 року в Театрі ім. І. Франка виявилася не поодиноким в річці загальних тенденцій переоцінки традиційних хрестоматійних уявлень про Шевченка. Ці процеси призвели до появи низки різножанрових явищ. Першими їхніми «жертвами» стали Леся Українка й О. Кобилянська.

«Міф» Шевченка виник не на порожньому місці, а по-друге – це не тільки міф. По-

роджений самою історією України, він корелює з міфами Прометея, узагалі героя, який добровільно приносить себе в жертву заради інших, подекуди з образом вітчизняного Робін Гуда або заступника принижених і скривджених у християнській моделі. Тому його не можна так легко заперечити. Заперечувати «міф» Шевченка означає заперечувати ті добре знані й відомі всьому суспільству обставини та реалії, які породили і самого Шевченка, і його поезію, і його міф. Як пише Дж. Грабович, «його поезія за формою і змістом – це колективний голос народу» [2, с. 57]. «Шевченкові роздуми про минуле не лише радикально протистоять існуючій офіційній історіографії, а й виносяться у сферу сакрального знання і пророчого бачення» [2, с. 48].

«Більше того, його символічний код одержує додаткове звучання, сполучаючись з його автобіографією, у якій з'єднуються до купи його особиста й національна доля. Як шаман, посередник між небом і землею, як співець-кобзар, поет стає обранцем трансцендентних сил, “долі”, покликаним до “проклятої” і водночас до “святої” роботи» [2, с. 52]. Його завдання – «в творенні нових цінностей, тобто нового ставлення до минулого, теперішнього і майбутнього, втіленого у символічних структурах» [2, с. 45]. Очевидно, націо- й міфотворча функція поета моделюють свідомість і майбутнє свого народу. І вони не вигадані ним, а породжені всім попереднім ходом історичного розвитку.

У спектаклі В. Козменко-Делінде «Сни за Кобзарем» Б. Ступка наділив образ поета переважно негативним акторським «обаянием». Як і більшість створених актором образів, цей має вельми суперечливий характер. У його виконанні то був неврівноважений і не дуже привабливий тип, який висловлював думки, що заперечила б кожна нормальна людина, вирвані з контексту Шевченкових творів, листування, обставин. Образ був явно задуманий режисером у полемічному запалі. Такий характер міг би існувати без прив'язування до конкретної історичної постаті, однак слово «Поет» чи «Кобзар», яке стояло у назві, чітко вказувало на особу Шевченка. У контексті його поезій, що лунали зі сцени і були відомі кож-

ІСТОРИЯ

ному глядачеві зі шкільної лави, цей образ видавався непереконалим і неорганічним.

Поет Шевченко продукує свій міф з власного життя, а не на основі мистецтва чи лише поезії. Він творить свій міф і сам живе в ньому. Міфологічні моделі творчості Шевченка обумовлені традиційними народними уявленнями, релігійними віруваннями, народною міфологією та ментальними комплексами. Тому ігнорувати їх було неможливо, і така спроба була приречена на невдачу.

Свій внесок у театральну шевченкіану робить і література діаспори. Американський письменник українського походження Рей Лапіка, живучи в США, зовсім по-іншому уявляв собі життя й побут поета. Над ним не так сильно тяжили традиційні стереотипи, що склалися в Україні. Наприклад, у його п'єсі «Державна зрада» відсутня така категорія, як «простий народ». У постановці Ф. Стригуна у Львівському театрі ім. М. Заньковецької Поет веде світське існування серед вродливих панянок та альтанок з квітами. Дискурс народництва, притаманний Шевченковому міфу, так би мовити, історично, тут не розглядається в принципі. Темою вистави, а головне – п'єси, є ідеологічний поєдинок, протистояння українського поета, чия творчість, очевидно, виводить його на роль духовного лідера нації, та російської імперської машини, її державних, історичних і геополітичних цілей. Цей конфлікт розглянуто в його переламний момент – суду над Кирило-Мефодіївським братством з наступним вигоном поетів.

У Черкаському театрі виставу «Великий льох» за творами Шевченка поставив запрошений режисер О. Дзекун. Він використав не тільки однойменну поему, а й увів окремі мотиви чи персонажів з інших творів Кобзаря – «Катерини», «Розритої могили», «Сну» й навіть з гоголівського «Ревізора». Режисер не сперечається з поетом і не заперечує його ідеї, він використовує загальновідомі тексти й факти для того, щоб висловити власні міркування з їхнього приводу, вступаючи в діалогічні взаємини, але не лише із самим Шевченком, а й символами світової і вітчизняної історії заради того, щоб висловитися про її майбутнє.

Темою цього й подібних творів є вже не сам Шевченко, не його творчість і навіть не сучасна йому історична дійсність або суспільна проблематика. Мова йде про еволюцію ідей, закладених у творах Шевченка, їхні проекції в сучасні історичні реалії та перспективи України з огляду на конфлікти, накреслені в них. Театр розмірковує про майбутнє країни за допомогою Шевченка, якому надають право голосу (але й це необов'язково), апелюючи до його міфологем, на сьогодні загальновідомих, і до подій вітчизняної історії.

В епоху постмодерну, яка заперечує «пошук смислу в хаотичному світі, автор твору уникає, нерідко в ігровій формі, самої можливості смислу, а його роман виступає пародією цього пошуку» [4]. Однак це не стосується Шевченка. Театр абсурду чи літературна гра на основі такого матеріалу унеможлиблюється, бо зміст його творчості має чіткі світоглядні домінанти, і це робить саму спробу такої маніпуляції марною, позбавленою будь-якого сенсу й результату.

Однак несподівано новий поворот історичного розвитку, що здійснюється за Шевченковим «сценарієм», у дусі його найсміливіших передбачень, надає нової, гострої актуальності його ідеям, спадщині, його пророчому мисленню.

Вистава «Сон» Київського академічного театру юного глядача на Липках, поставлена режисером В. Гіричем за творами Т. Шевченка навесні 2014 року, присвячена не лише долі самого поета і його особистості, а насамперед долі України, яка розкривається постановником через творчість і життєвий шлях поета, історії його героїв. Театр виходить за хронологічні межі епохи, у яку жив Шевченко, і тих періодів, про які він писав у своїх творах (Хмельниччина, гайдамацьке повстання), переносячись у наші дні. На сцені встановлено кіноекран, на якому демонструють сутички протестувальників Майдану з військовими взимку 2014 року – з відповідним звуковим супроводом – пострілами й вибухами. Ними режисер починає і завершує спектакль.

Центральним наскрізним образом вистави стає двоповерхова конструкція, що нагадує вертеп (сценографія М. Френкеля), – са-

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

ме на його риштуваннях звучать вірші Шевченка у виконанні молодого Поета (Тарас Мельничук) – юнака в білому полотняному одязі. Ідея вертепу проектується на весь спектакль і надає йому глибини історичного виміру, наповнює міфологічними смислами. У його основі – принцип, що відображає світобудову, поділену на «Рай» (верхній поверх) і нижній рівень – земний. Нагорі, переважно, – сам Шевченко, Душі, які піднімаються нагору. Внизу ж знаходяться темні сили: Петро I, Катерина II, Цар і Цариця, Москаль з поеми «Катерина», солдати, офіцери, чорти, Смерть. До «нечистих» зарахований і образ Богдана. Актори відтворюють цих персонажів як вертепних ляльок – у них скуті одноманітні рухи, вони смикаються, як маріонетки на ниточках. На «земному» рівні знаходяться і зваблені дівчата.

Страждання Шевченка у виставі – наслідок не просто несправедливості, а війни царизму проти поета. Це війна проти всього народу, але вона ведеться і проти конкретної особи, і проти особистості загалом. Тож, показуючи модель такого протистояння, автори вистави виходять за рамки російсько-українського конфлікту, розкриваючи протистояння тиранії і вільної мислячої особистості, духовності і агресивної дикості, яке існувало в Шевченкові часи та лишається актуальним і в наші дні. У контексті заявленої сценографічної ідеї вертепу – це християнський конфлікт Добра і Зла.

Вписуючи персонажів у семантичну систему вертепу, режисер надає їм обрисів, що зовні нагадують і утворюють смислові паралелі з вертепними й фольклорними образами – Царя Ірода, Смерті, Чортів, ляльок Козака і Дівчини, красуні Дарії Іванівни, Солдата та ін.

Спектакль побудовано на основі подій Шевченкової біографії, образно розкритих за допомогою різноманітних засобів виразності – балетних, хореографічних сцен, ораторії (розповідь Катерини), кружляння вертепних персонажів під характерну, схожу на шарманку, музику колісної ліри, а також фрагментів сучасної кінодокументалістики, декламації віршів і буквального відтворення на сцені реальних та вигаданих (з поезій) епізодів.

Постановник, очевидно, надихався образом ярмаркової каруселі, надавши виставі вигляду «історичного балагану». На сцені його протиставлено чистій, тихій і тужливій ноті Шевченкової поезії у виконанні Т. Мельничука.

Усе це урізноманітнює мову постановки, в основі якої лежить потужне літературне джерело – твори Т. Шевченка, щоденники, його епістолярна спадщина, – перетворюючи літературу на видовище – яскраве, розмаїте, карнавальне. І цей карнавал – не тільки поетичних образів, а й історичних. «Великий льох», «Сон», «Катерина», «Розрита могила», «Починна» та інші твори Шевченка сполучено в спектаклі з обставинами його особистої біографії та історії України, її народу. У цей конфлікт включено й Гоголя, який спалює третій том «Мертвих душ», і М. Щепкіна, який відвідує Шевченка.

Тема спектаклю – саме доля України. І життєва драма її найвидатнішого поета розгортається в нерозривному зв'язку з нею. Страждання України й Шевченкові особисті існують у найтіснішому переплетінні, однак на перший план у постановника В. Гірича виходить історична драма України. На сцені діють її герої і маріонетки, її кати і жертви, демони і блазні.

Прозора й емоційна образність спектаклю зрозуміла для будь-якого глядача. Він має замислитися над зібраними воєдино найдраматичнішими колізіями української історії, її взаємин з Росією. Вони проектується й на сьогодення:

Плаче ненька-Україна,
плаче кожна мати,
що пустила свого сина
волю здобувати.

Шевченкові рядки лунають, немов написані зараз.

Багата образна палітра вистави має сучасне, актуалізоване звучання. Юний Поет у білому вбранні – святий і мученик, ровесник і побратим загиблих на Майдані – таке «зерно» його образу в спектаклі.

Постановники демонструють рідкісне для сучасного театру знання історії, культури, мистецтва, народних традицій. Художня структура твору спирається на симво-

ІСТОРИЯ

лізм шевченківських образів, викликаючи широке коло культурних асоціацій.

Вистава видається вельми актуальною, навіть злободенною. Її вирізняє політична гострота сучасної сценічної інтерпретації творчості поета. Театр знайомить не з «програмним» Шевченком, а з дійсністю, з тими реаліями, що породили і його твори, і сучасний Майдан. Мабуть, ще ніколи питання, які постають у виставі, не обговорювали в театрі з такою відвертістю, без усяких застережень та реверансів у будь-чий бік.

Упродовж усього відрізка своєї історії – від того часу, коли Шевченко жив і творив, до наших днів – український театр ставився до Кобзарєвої спадщини як до художньої і суспільної програми. Змінювалося лише її розуміння й смислове наповнення. У другій половині ХХ ст. постать Шевченка та його твори залишалися для українського театру такими ж привабливими об'єктами – вдячним драматичним матеріалом, що дозволяв розглядати на сцені доленосні філософські й суспільні питання, досліджувати їх у художній формі на основі поетового слова – геніального і пророчого, зв'язуючись з його уявленнями на кожному етапі суспільного розвитку. А таких етапів, пов'язаних зі стильовим розвитком і доволі радикальними змінами суспільної свідомості в другій половині ХХ ст., було декілька: «відлига», «перебудова», Незалежність, останній – період Майданів, який переріс у військове протистояння та ще не отримав остаточної історичної назви, але на театральні концепції вже вплинув.

В українській драматургії та літературі загалом немає більш драматичного й художньо виразного сюжету, ніж саме поетове життя, у якому акумулюються провідні колізії суспільного буття й визначальні конфлікти української історії. Для цього сюжету існує вже написаний авторський внутрішній монолог – сама лірика Шевченка. Концепції Шевченкової творчості, запропоновані театром у різні роки, відрізняються згідно з тим, як змінюються художні принципи побудови сценічного твору, як з розвитком подій в Україні змінюється погляд на історичну реальність, зображувану у виставі, і трансформуються суспільні ідеї, що їх обстоюють автори інсценізацій і постановок.

Спектаклі, поставлені різними режисерами в різних театрах, у певному розумінні стали знаковими, етапними як для сценічної Шевченкіани, так і українського театру загалом. Вони відрізняються не тільки формою й прийомами, а й розумінням суспільних процесів і явищ, баченням Шевченкової особистості у цьому контексті.

Звернення театру до творчості Шевченка ґрунтуються на трьох смислоутворювальних компонентах: по-перше – проблемно-тематичний комплекс Шевченкової поезії, по-друге – його особиста біографічна драма, яка відображає, за законами сцени, провідний, сутнісний суспільний конфлікт, і це перетворює її на повноцінну драматургію, і по-третє – той рівень осмислення та суспільного аналізу, який містять його твори і який забезпечує театральній виставі достатньо універсальне, надчасове звучання й актуальність.

Спектаклі, присвячені Шевченкові, апелюють до дійсності, яка існує синхронно з постановками, хоча зображені в них події відбуваються в іншу епоху, оскільки, як відомо, ключ до режисерського рішення спектаклю знаходиться в глядацькій залі.

У ці десятиліття змінюються стильові тенденції – відродження експериментальних пошуків театрального авангарду перетікає в ситуацію постмодерну, яка теж підходить до свого завершення. Тож Шевченкова духовна й естетична спадщина виступає на кожному етапі її художнього осмислення засобами театрального мистецтва в нових взаємодіях і актуалізується, продукуючи нові суспільні й художні ідеї.

Джерела та література

1. Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. – Харків, 1964.
2. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета. – Київ, 1991.
3. Дашківська Л. А. Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. – Київ : Наукова думка, 1990. – С. 173–244.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва, 2013.
5. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією. – Київ, 1987.

SUMMARY

During the whole period of the history of the theatre, that had passed from the time when Shevchenko wrote his works and his death till nowadays, Ukrainian theatre treated Shevchenko's heritage as an artistic and social program. Only the understanding of this program and its semantic content changed. In the second half of the XXth century Shevchenko's person and his works kept for Ukrainian theatre the attractive objects – grateful dramatic material, which allowed to consider fundamental philosophical and social problems on the stage, to investigate them in artistic form on the base of prophetic poet's word of genius, comparing with his ideas at each stage of social development. There were several stages in the late XXth century, connected with the stylish development and rather radical changes of the social consciousness: the Thaw, Perestroika, Independence, the last one – the period of Maidans which grew in the military conflict and has not received a final historical name yet, but it has already influenced on the theater conceptions.

There is not more dramatic and artistically expressive plot in Ukrainian drama and literature than poet's life which accumulates leading conflicts of Ukrainian history. Written author's inner monologue – Shevchenko's lyrics exists for this plot. The conceptions of Shevchenko's works, proposed by the theater in different years, differ as well as the artistic principles of the stage play change, as with the development of events in Ukraine the look on that reality, which is depicted in the performance changes and social ideas defended by the authors of stage versions and settings are transformed.

Performances considered in the chronological chain are set by different directors in various theatres and have become in a certain sense a landmark event for both – the stage Shevchenko studies and Ukrainian theater at all. They differ not only in form and techniques, but also a vision of Shevchenko's personality. These are *The Way* in the production of O. Biliatskyi and his stage version in T. Shevchenko Kharkiv Ukrainian Dramatic Theatre, *Dream* by director P. Lastivka in Shevchenko Ternopil Theatre, *Wall* (the play of Yu. Shcherbak) staged in Kyiv Youth (Young) Theatre, *It Seemed Just Only the Word* by S. Danchenko in I. Franko Theatre at the turn of 1980s–1990s. The staging of V. Kozmenko-Delinde *Dreams according to Kobzar* in I. Franko Theatre in 1990s is chronologically similar, but it's contrary as for conception. The last performances belong to early 2000s.

Appeals of the theatre to Shevchenko works are based on three forming components: first – problem-subject complex of Shevchenko's poetry, second – his personal biographical drama, which reflects, according to the laws of the stage, leading, essential social conflict that turns it into the drama of the highest grade, and the third one – that level of social analysis contained in his works that provides theatrical performance with enough universal, timeless sounding and actuality.

Performances devoted to Shevchenko appeal to modernity, though depicted events take place in another epoch, because, as it is known *the key to the director's interpretation of the performance is located in the audience.*

Stylish trends are changing in this period – the revival of experimental retrieval of theater avant-garde flows in the postmodern situation, which is also finishing already. So Shevchenko's spiritual and aesthetic heritage is used at each stage of its artistic interpretation with the means of theater art in new interactions and is urgent, producing new social and artistic ideas.

Keywords: Shevchenko, Ukrainian theatre, *Shevchenko's myth*.

УДК 821.161.2Рильський:7.035]:008(477)

НЕОКЛАСИЦИЗМ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ігор Юдкін-Ріпун

Особливі комунікативні обставини творчого шляху М. Рильського зумовили широкий діапазон поетичних засобів – від прихованого етикетного цитування до щирого вислову. Формування риторичних умовностей та їх додання підвели до створення криптографії з її протиставленням явного та прихованого змісту, притаманним театру. Ліричні ізолюючі абстракції стали основою для переосмислення окремих деталей як вихідного кроку сценічного перевтілення.

Ключові слова: комунікативні функції, прихована цитата, прихована полеміка, топос, криптограма, словесна маска, характерність, сценічна ситуація.

Особые коммуникативные условия творческого пути М. Рильского предопределили широкий диапазон поэтических средств – от этикетных скрытых цитат до искренних высказываний. Формирование риторических условностей и их преодоление подвели к созданию криптографии с ее противопоставлением явного и скрытого содержания, характерным для театра. Лирические изолирующие абстракции дали основу для переосмысления отдельных деталей как исходного шага сценического перевоплощения.

Ключевые слова: коммуникативные функции, скрытая цитата, скрытая полемика, топос, криптограмма, словесная маска, характерность, сценическая ситуация.

The particular communicative circumstances of M. Rylskyi creative development have conditioned the vast scope of poetical means from secret etiquette quotations to sincere enunciations. The formation of rhetoric conventions and their replacement come to cryptograms with the opposition of latent and manifested contents peculiar for theatre. Lyrical isolating abstractions have been the base for the reconsideration of separate details as the initial step for scenic reincarnation.

Keywords: communicative functions, latent quotation, latent polemics, topics, cryptogram, verbal mask, character, scenic situation.

Своєрідність українського неокласицизму засвідчено словами Юрія Клєна: *«Предків не маєш? То ж будь тепер сам собі предок. Люди забули легенди? Нову їм створи»* («Попіл імперій») [13, с. 97]. Те, що мало вигляд ретроспекцій, звернення до минушини, справді оберталось своєрідним перекладом з мови одного стилю на іншу, а в шатах реставрованого спадку (неостилістики, а відтак і полістилістики як суміщення різностильового матеріалу) виявлялися ознаки сьогодення. Це все дозволяє дійти висновку про особливе місце мімікрії як часткового, неповного мімесису (наслідування), як своєрідного театру вдавання, де було випереджено те, що стало симулякром (віртуальною реальністю) у постмодерні [13, с. 99]. Простуючи далі, можемо твердити принаймні про п'ять особливостей українського неокласицизму, що вповні виявилися у творчості М. Рильського.

По-перше, у ретроспективі програма неокласицизму виявилася оптимальною поетичною стратегією за специфічних ек-

зистенційних умов середини ХХ ст. Вона забезпечила таку комунікативну ситуацію, коли стало можливим якщо і не казати всю правду, то принаймні дистанціюватися від брехні. Відтак конфлікт поміж екзистенційними та когнітивними аспектами творення текстів одержав можливість позитивного розв'язання. Комунікативну ситуацію, у якій перебувало покоління М. Рильського, можна охарактеризувати словами Б.-І. Антонича: *«Як граєш у карти чи з чарки вино п'єш, о друже мій / В гарячці з туманом важким замороки одружений, / Бач, щоб за мить цю не заплатив ти задорого, / Коли тебе тінь твій покине й твоїм стане ворогом»* («Балада про тінь капітана»). Знеславлення, або «втрата обличчя», – от який сенс образу відрубаної тіні. Така ситуація була завжди неприйнятною для М. Рильського, який, підбиваючи підсумки життєвого шляху, твердив: *«Зрозумійте, люди, річ єдину – / Що брехать не вміє мій язик»* («Зимові записи», 21.12.1961 р.). Перед поетом постає питання: як висловити те, що вимагається, а водночас не збрехати? Одним з

можливих рішень тут стає зустрічне питання: а чиїми словами висловлюватися? Чи будуть слова поета брехливими, якщо то, власне, і не його слова?

Тут постає проблема авторства слів, а відтак і їхнього адресування. Зокрема, проблема прихованої цитати, коли йдеться про фразеологію, уживану загалом. Тоді слова, хоча і вживаються поетом, та не від його душі походять. Це слова нічий – слова невідомого оракула, який височить над суспільством. Водночас авторство та адресування передбачають ще й точку зору, ракурс висвітлення предмета оповіді. Виникає цілий комплекс образів автора, адресата та, найголовніше, свідка і співучасника подій, і все це позначається на сенсі вислову.

Щоб унаочнити роль комунікативних умов (зокрема авторства слів) наведемо один приклад з історії української драматургії. У «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітка-Основ'яненко, нібито щоб якось підсолодити гіркі висновки з фіналу комедії (одруження вільної дівчини з кріпаком), вводить цілий панегірик кріпацтву. У цьому вбачали консерватизм письменника [12, с. 401]. Проте якщо взяти до уваги, що цей панегірик вкладається в уста старого солдата, то такі висновки довелося б скорегувати. Що тут ідеться про самоспростування тези, що гумор ситуації явно чорний, що панегірик обертається абсурдом – це все, думається, Г. Квітці як досвідченому акторові було зрозумілим.

До подібної комунікативної стратегії вдається і Рильський, який виявляє себе майстром прихованої стилістичної цитати. Ми бачимо не лише анонімність риторичних фігур, але їх самоспростування, фактичну компрометацію. Саме так, думається, слід оцінювати притчу про «рятівну зустріч» України з Жовтнем: «*І край безодні при воді живій / Зустрілася із Жовтнем Україна*» («Жага») – це «незграбно-сентиментальна казочка», за оцінкою Л. Новиченка [8, с. 35], але коли взяти до уваги наявний тут риторичний топос «містичного шлюбу», то виникає ефект умисної незграбності вислову. Етикетна риторика дозволяє творити так звану грубу шкіру для захисту власного єства. Так і виникають

ті твори Рильського, які призначено для вжитку на «соціальне замовлення». Тут поет уникає брехні, оскільки, по-перше, використання загальників – не власний голос, а центон з цитованих голосів інших, незначених персонажів, голосів *інкогніто* (на відміну від голосу *оракула*, коли йдеться про прислів'я, реальні або потенційні, або афористичні вислови); а по-друге, гірлянди словесних абстракцій не тягнуть за собою певних висновків, залишаючи завжди поле неозначеності.

Виникають, можна сказати, «поетичні мозолі» – такі собі згустки сполучної тканини, які невіддільні від живого організму корпусу текстів поета, оскільки вони виконують захисну функцію. Їхнє існування виправдується тим, що вони не становлять брехні саме тому, що є цитатами чужого голосу, голосу *інкогніто*. Тому вони невіддільні від живого корпусу текстів поета так само, як невіддільні шрами – адже поза ними стає незрозумілим, що зароджувалося і розвивалося під їхнім покривом і з чим точилася прихована, а часом і відверта полеміка, що таїлося в сутінках етикету. Виникає те, що в мовознавстві визначається як семантична «амальгама» [10, с. 34]. Поет відроджує етикетні нормативи, до того ж цілком конкретні – придворного сервілізму, підлабузництва феодальної доби, які створюють поверхневу захисну тканину з прихованих цитат. Використання можливостей риторики для захисту внутрішнього поетичного світу унаочнюється зверненням Рильського до забутої у XX ст. оди, трактованої як альтернатива плакату. Приміром, таким є хрестоматійне «Слово про рідну матір»: «Красномовство поета тут наскрізь ліричне. Завдяки цьому він зумів уникнути того логіцизму <...>, яким часто відзначалася ода в своїх класичних зразках» [8, с. 25].

До того ж в «ідеологічно витриманому» циклі «Весняна пісня» (1952) міститься вірш «Школярці», де цитованим етикетним штампом протиставляється своєю щирістю, засвідченою інтимними деталями, ліричний портрет дитини: «*Висунувши кінчик язика, / До плеча схиляючи голівку, / Мов стеблина весняна, гнучка, / Ти щось пишеш, юна чорнобривко*». Ще виразніше

ІСТОРИЯ

контраст з «поетичними мозолями» етикетних цитат демонструють згадані «Зимові записи» (21.12.1961). Сюди входить вірш з відверто етикетним рядком: «*Комуністичної Програми / Веселка встала світова*», де, зрештою, використовується стерта метафора райдуги як містка. Одрозумівши за ним слідує твір викривального змісту з рядками: «*У них є щит: не пійманий – не злодій! / У них є меч: фальшовані слова!*». У такій амальгамі виявляється одна з комунікативних переваг лірики – можливість прихованої **полеміки**, яка вповні була реалізована неокласиками.

По-друге, гасло неокласиків «до джерел» означало насамперед прагнення унормування, кодифікації поетичної мови, створення поетичної **риторики**. Водночас це не свідчило про розчинення в абстракціях, навпаки, риторичні засоби слугували створенню унікальних образів, забезпечували точність вислову, цілком суголосного сучасності. Таку парадоксальність відзначає Р. Мовчан: «Заклик “До джерел” був не лише модерністською риторикою, але й активною модерністською практикою» [7, с. 64]. В. Домонтович привертая увагу до своєрідності ретроспекцій, які практично були не реставрацією, а спробами конструювання власного духовного світу за взірцем історичної пам'яті: «З поетичної доктрини усувається принцип натхнення» [3, с. 277]. Барокова епоха поставала як золота доба національної своєрідності і робітня риторики, якою стало для київських неокласиків перебування в «болотяній Лукрозі»: «Барішівка – це і відкриті двері в бароко, в український 17 вік» [3, с. 294].

Інтертекстуальність постає як передумова створення власне тексту. Отже, відбувається рух до джерел, але самі джерела потрактовано дуже своєрідно. Зокрема, перекладацька практика була тією робітнею, де формувалися засоби поетичної риторики. Таке становище, що не раз виникало в історії української культури, думається, дуже вдало охарактеризував М. Сулима: «Матимемо ситуацію, коли гастрольний трупі сподобалася тимчасово надана сцена, і вона зробила її своїм постійним місцем роботи. Місцеві ж актори, щоб не вмерти з голоду, з

часом перейшли на службу до гастролерів, перейнявши нову манеру гри» [11, с. 155].

Перевага створених у поетичній робітні риторичних мотивів полягає в тому, що вони відсилають до так званих прототипних ситуацій, у яких можна впізнати знаний репертуар поетичних загальників, але не обмежуються його запасом. Відтак зусилля поета спрямовуються на долання риторичних абстракцій і створення унікальних зримих образів, уникаючи навмисних згадок про реалії часу. Поряд з униканням Сцілли брехні постає проблема обминання Харібди внутрішньої еміграції та неминучих для неї риторичних абстракцій. Як це вдається поету, може засвідчити «Мати» з циклу «Неопалима купина» (1944): «*Ти ідеш, пренепорочна, / З немовлятком зголоднілим / У безкрайньому просторі, / В сніговиці по степу... Ти ідеш, пренепорочна, / Тінь Шевченкова з тобою*». Мотиви Богородиці і Катерини як вічні образи впізнаються в деталях поетової сучасності так, що виникає вузькоспеціалізована **ідіома**, притаманна окресленому колу поетичних текстів.

Створення риторики нерозривно пов'язане з доланням її ж умовностей через перетворення їх на засоби ідіоматики. Щодо того, як здійснюється цей перехід від риторичної абстракції до ідіоматичної конкретики, доцільно звернутися до взятої з теорії драми категорії пафосу в тому сенсі, який відкрив у ній Лесь Курбас: «Під пафосом ми розуміємо не те, що під патетичністю; <...> певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності <...> таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям». Зокрема, «пафос освячував найбільш неправдоподібні на сцені речі» [5, с. 53–54]. Як післядія катарсису, розв'язання драматичного конфлікту, у такому тлумаченні пафос постає конденсацією виражальних засобів, придатною для опису ліричного вислову, де «згущення думки» (за О. Потебнею), а відтак і добір риторичних фігур, стає кроком до подолання їхньої умовності в конкретному образі. Таке «згущення» дозволяє перетворити риторичний топос сироти на зримий портрет загубленої дитини, поданий тонічним білим

віршем: *«Я не можу тебе забути, / Хлопчику на фастівському вокзалі!.. По обличчю твоєму повзли / Сірі тваринки»*.

Альтернативу риторичним абстракціям становить тоді така спеціалізація значень, якою забезпечується унікальне найменування, а відтак і виникнення в уяві зримого образу. Про це писав сам поет: *«Та на те ж уява у людини, / Щоб нечуті чути тамбури»* («Хвала уяві», березень 1941 р.). Проте така робота уяви – це творення насамперед вигаданого театрального кону.

Постає завдання в повсякденні знайти те, що не помітно іншим, а водночас не окреслюється приписами обов'язкового тлумачення, і подати це через унікальне сполучення риторичних засобів. Без звернення до прозаїчності (на кшталт «мандрівок до побуту») у межах самої поезії ці засоби стають необхідними для перетворення на протилежність – окреслення зримих предметів. Зрозуміло, що режим найбільшого сприяння риторичній виникає саме в ліриці, на противагу прозі, орієнтованій на колоквиалізми. Приклад становить, приміром, змалювання міста як пекла в річищі традиції інфернальної картини світу, що сягає Т. Шевченка і М. Гоголя, в урбаністичному сонеті: *«Тут цілий день, у казанах закутий / Кипить асфальт задушливотяжкий... Гарячим бруком дівчинка забула / Йде плачучи»*. Загальники скорботи й страждання в конденсованому вигляді створюють досить конкретний зримий образ там, де в прозаїчному тексті були б потрібні реалії розмовної стихії.

По-третє, спрямований у річище творення особливої поетичної риторики, неокласицизм як мистецтво ретроспекцій тут не мав реставраційного або стилізаторського характеру, не спрямовувався на відтворення сторонніх зразків, а ставав знаряддям витворення самостійних поетичних візрів і нормативів. З цього боку, неокласицизм був безпосереднім спадкоємцем кирило-мефодіївської та гоголівської доктрини ресурекціонізму, так званого воскресіння (польське – *zmarłychwstaństwo*), а по суті, нового творення на основі криптограм, поетичної мови для втаємничених [13, с. 84]. Ідеться, отже, не про реставрацію

як репродукцію, відтворення, навіть не про відродження, а саме про воскресіння. Сенс цього ідейного руху полягав у тому, що джерела, відтворенню яких служить ретроспекція, самі залишаються невідомими. Знаний євангельський образ спорожнілої могили символізує такий підхід: *«Чого шукаєш живого серед мертвих?»* (Лука, 24:5). Не відкопування старої могили, яка спорожніла, а створення нового образу того, що в тій могилі було. Не відтворення-відродження-реставрація, а воскресіння, тобто творення наново – така принципова відмінність української неокласики від звичайного ретроспекціонізму. Рильський засвідчив свою цілеспрямовану причетність до цього спадку поглядів кирило-мефодіївців у «Київських октавах»: *«Сьогодні все я можу воскресити, / Сьогодні маю над віками силу! / Он на Подолі бурса гомонить, / Здала побачивши Петра Могилу»*. Це повертає також і до давніх платонівських ідей анамнезу та амнезії, до метемпсихозу як перевтілення.

Уже *post factum, a posteriori* новостворені риторичні умовності ідентифікуються з «джерелами», з основами або початками творчості. Відтак проблема ретроспекцій переводиться в площину інтерпретації, витлумачення. Таке відсилання до відсутнього джерела, наявного лише в уяві, виразно засвідчено у вірші «Лист до загубленої адресатки» (Львів, жовтень 1939 р.): *«Це все було, не може бути й мови! / І яблуня, і пісня, і вікно, / І потиск рук лукавий та нервовий / У п'ятні поганенького кіно... Не знаю, де ти, хто ти, що ти нині, / Усе перекотилось без сліда... Та вірю, як приречено людині / Що й досі ти прекрасна й молода»*. Власне, реальність минувшини в поетовому споміні вмотивовується так само, як ілюзія справжності в театральній виставі. Перераховані подробиці воскреслої в уяві дійсності тут змальовують обставини, ознаки портрета ліричної героїні, по суті, її сценічний образ.

Ресурекціонізм узагалі актуалізує багатовікову метафору світового театру, бо він спирається на рефлексію – на видобування з досвіду пам'яті того, що фактично створюється наново, а ідентифікується

ІСТОРИЯ

як історичне джерело. Зі свого боку, конспіраторська налаштованість поетичної криптографії викликала до життя концепцію словесної **маски**. Саме конспіративно-криптографічний код, витлумачений як ретроспекції відсутніх джерел, як продукція «воскресіння», створює передумови для театральності. Виникає головна ознака театральності мовлення – його поділ на два плани, явний і прихований, що й реалізується в словесних масках. Лірична безпосередність вислову тоді постає як щирість маски, як виправдання частковості погляду, бачення світу з власної позиції. Такими масками стають, приміром, мряка і світло, де за ними відчутні персоніфіковані постаті з відомого риторичного образу небесного двобою ангельських і диявольських сил: «...капітан / Велів спинитись, бо в імлі не можна / Було дійти до приплаву ніяк, <...> / враз – це тільки в казці описати! – / Прорвав, туману мокрому завісу / Одважний промінь» («Видіння», 23.01.1942 р.). Тут словесні маски, наближені до відвертих алегорій, пропонують читачу настанову до бачення прихованих сутностей під зовнішністю. Це второвує шлях і для подальшого театального тлумачення лірики, зокрема, через прийоми барокової декламації, розподілу висловів за ролями, позначеними цими масками, які завдяки риторичним засобам криптографії виникають цілими множинами ракурсів ліричної оповіді та сповіді. Ліричний світ постає в розмаїтті його інтерпретацій як сценічна гра.

По-четверте, маскування ліричного вислову як елементу театальної гри стає моментом **перевтілення**, у тому числі вдавання, метаморфози, а зрештою – переображення. Не лише маскування словами відбувається, але й перетворення. Про те, що в Рильського ця здатність до метаморфоз була дивовижною, свідчить Л. Новиченко стосовно найважчої в житті поета ситуації 1950-х років: «Врятовувала його, хоч як би це виглядало для чиїхось очей, та “протеїчність”, про яку він писав <...> здатність міняти “стілос” (поезія душі) на “молот” (поезія обов’язку)» [8, с. 97]. Приміром, порівняння створених на відстані семи років віршів про Карпати дає під-

ставу для зауваження: «Може виникнути враження, що писані вони “однією рукою”, але, по суті, двома різними авторами» [8, с. 105]. Сам поет таку схильність до метаморфоз засвідчив ще на початку творчого шляху: «Скільки вже радісних весен те саме, те саме, / Але нові щораз і думки, і квітки, й хробаки» («Сухий шелестить ситняк...» з циклу «Синя далечинь», 1922 р.).

Тут виникає образ Протея [13, с. 147], що відсилає до барокової культури, яка, зокрема, знала поняття протеїчного вірша (*versus proteicus*). У ньому можна було переставляти окремі слова та словосполучення, одержуючи рядки з новим сенсом. Протей як взірець артистичної поведінки дозволяє провести паралель поміж неокласиком М. Рильським та іншим киянином, колишнім директором колегії Павла Галагана, а згодом петербурзьким поетом і засновником символізму в російській поезії – Інокентієм Анненським. Як влучно висловився сучасник поета А. Гізетті, стосовно І. Анненського «доречніше, мабуть, казати <...> про множинність обличчя, які виразно суперечать одне одному» [6, с. 64]. З цією множинністю постатей пов’язується також множинність ситуацій, у яких перевтілюється предметний світ. У ліриці взагалі панує театральне перевтілення, лірична ситуація осмислюється поетом як сценічний етюд. Приміром, змальована через топос античної Аркадії ситуація – подана класичним театральним п’ятистопним ямбом лірична сцена з життя сучасного міста – демонструє таку метаморфозу: «Увечері я пари зустрічав, / Що йшли, зливаючися в тень єдину... Я мислив так: живи, рости, кохай, / Нового світу племено нове» («Коли я гостював у Запоріжжі...», 1937 р.). У цих рядках увиразнюється одна особливість лірики, яка второвує шлях перетворенням і перевтіленням, – це право на часткове, приватне світобачення, на принципово неповний, окремішний опис, на вибіркковість у поданні картини світу. Поет бачить лише тіні пар перехожих у сутінках і доводить своє право помічати тільки це, утворюючи ізолюючі абстракції. Помічені поетом тіні стають витоком для розгортан-

ня уявної картини, де вони перевтілюються на ціле плем'я.

Відтак лірична частковість як джерело ізолюючих абстракцій виявляється в характерності опису через увиразнення істотних деталей, подробиць, які по-різному розпізнаються і осмислюються в різних ситуаціях. Тут, зокрема, уже згадана мімікрія як прибирання в різні стилістичні шати, як посередницька ланка між поетичними кодами та як необхідний елемент театру удавання служить маскуванню, приховуванню ідей, а не лише їх втіленню. Наслідування частковостей, окремих ознак предмета поетичної рефлексії започатковує цілий ланцюжок метаморфоз. «*Вже закипає в чайнику вода / Натомлені приємно нють ноги*» («Синя далечінь», 1922 р.) – ці початкові рядки ліричної медитації дають поштовх для осмислення побутового начиння (чайник) як метонімічного позначення притулку, захистку для вічних блукачів. **Характер** передбачає **метаморфози**, а відтак характерна деталь у різних ракурсах здобуває різний сенс. Подальші рядки – «*Запахло чаєм. Захрустів сухар*» – відсилають до антитетичних образів, де «*мандрівник теряє власний слід*», де йдеться про широкий світ за межами притулку. Деталь передбачає безліч таких зіставлень, у кожному з яких вона розкриває новий сенс, здобуває нове перевтілення. Так відроджуються принципи барокового маньєризму, де саме перевтілення деталей ставало основою образів. Умотивовуючи такий підхід, теоретик маньєризму Сфорца Паллавічіно звертався саме до сценічної ілюзії: «Глядач, присутній на спектаклі в театрі, добре знає, що події, які відбуваються на сцені, не відповідають дійсності. Він їм не вірить і водночас ними насолоджується» [цит. за: 2, с. 13]. Такий сценічний ефект, заснований на перевтіленні характерних ліричних частковостей, досягається в поезії М. Рильського. Тут бароковий маньєризм збігається з українською традицією **характерництва** як перевтілення. Криптографія кирило-мефодіївців, виявлена в словесних масках, знаходить продовження в характерництві поетичних метаморфоз.

Нарешті, по-п'яте, словесні маски і перевтілення стають основою театральності поетичної стратегії. Образи автора, оповідача, ліричного героя перетворюються на дійових осіб театральної вистави. Прийоми ліричного вислову стають словесними масками, що їх одягає на себе ліричний герой. Якщо драма, за влучним визначенням одного із зачинателів верлібру Арно Гольца, – це «опосередкована лірика» [4, с. 54], то М. Рильський демонструє ліричний театр. Частковість лірики, увиразнення особливого приватного світобачення, правомірність її звуженого кута зору постають як передумова театральної рефлексії. Лесь Курбас спеціально переклав статтю Рудольфа Блюмнера, де, заперечуючи зведення акторської праці до відтворення авторського задуму, наголошувалося, що «автор був би найкращим актором для своїх постатей», а відтак стверджувалося самостійність тексту як предмета неперервної інтерпретації: «Слова, речення <...> одділяються від поета і живуть самостійним життям» [1, с. 339]. Продовжуючи цю думку, можна твердити про те, що в ліриці читач суміщає постаті спостерігача вистави і виконавця, інтерпретуючи ліричний вислів, таким чином саме він, а не автор, стає актором у власній уяві.

Перевтілення підводить до питання, а що саме прагне висловити ліричний персонаж розіграної сцени. Постає проблема незримо присутнього посередника, через постать якого передається ліричне висловлювання так, що стає розтлумаченням і зрозумілим. Тоді неокласична ретроспекція мислиться як сценічна вистава вже внаслідок своєї вигаданості. Історія розігрується в сценічному просторі, Кліо обертається на Мельпомену. Уже сама абстрактність лірики мислиться як утопічність, а відтак сценічність місця. Постає театр чистої лірики як терену споглядання, як простір уявної сцени. М. Рильський відкрито зізнавався в такому театральному підході ще у своєму ранньому вірші, де ліричний герой – самотник, почуває себе гравцем на кону: «*Ясної ночі звуки фортел'яни / Будить він любить у нежданну мить... Не боячись бути названим актором!*» («На узліссі»,

ІСТОРИЯ

1918 р.). Лірика трактується поетом як сценічне мистецтво.

Частковість бачення, неповнота лірики вмотивовується адекватністю світу в цілому осмисленому як театр. Режисер О. Осмоловський у виданому нині (написаному в 1970-х рр.) трактаті на захист драматичної поезії, посиляючись на досвід уславленого польського театрального діяча Є. Гротовського, стверджував: «Всі елементи вистави вже існують всередині поетичного матеріалу <...> Поезію іменують передчуттям думки <...> поезія може стати і передчуттям дії, внутрішнім обґрунтуванням людського вчинку» [9, с. 271]. Стосовно М. Рильського такі ознаки театральності, мабуть, особливо наочно простежуються в ліричних ситуаціях. Наприклад, у писаному класичним театральним п'ятистопним ямбом білому вірші з військового часу змальовано мізансцену: «Я чую: дівчина встає тихенько / З німого ліжка, до вікна підходить, <...> / І каже щось, що чую тільки я / Та лиш вона – і що почує третій» («В снігах», 1942 р.). Співчутливий свідок-оповідач стає тут співучасником дії. Вікно відсилає до мотивів чекання третього, до якого звертається лірична героїня. З ліричного споглядання виростає драма, яку відтворить уява читача. Зрештою, тут розкривається театральність поезії, можливості якої були виявлені ще Т. Шевченком і реалізовані Лесем Курбасом (в інсценізації «Гайдамаків»). Своєрідність ліричного театру М. Рильського, глибоко закоріненого в національній традиції, відзначається розвитком прийомів словесної маски і характерництва для зображення ситуацій.

Отже, специфічні комунікативні умови, формування риторики, укоріненої в бароковій традиції, криптографія з уявленнями про словесні маски, характерництво з його навичками перевтілення, і нарешті, сценічні ситуації – такі ознаки простежуються у творчості Максима Рильського, органічно єдині з традиціями української культури. Ці

здобутки відкривають перспективи подальшої інтерпретації надбань поета.

Джерела та література

1. Блюмнер Р. Драма і сцена / Рудольф Блюмнер // Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 337–340.
2. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. / Борис Робертович Виппер. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – 372 с.
3. Домонтович В. Болотьяна Лукроза / Віктор Домонтович // Київські неокласики. – Київ : Факт, 2003. – С. 271–301.
4. Кудрявцева Т. В. Арно Хольц: «революция в лирике» / Т. В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2006. – 172 с.
5. Курбас Л. Лекції з режисури // Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 49–112.
6. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1981. – Ленинград : Наука, 1983. – С. 61–146.
7. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – Київ : Стилюс, 2008. – 542 с.
8. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського : у 2 кн. – Кн. 2 : 1941–1964 / Леонід Новиченко. – Київ : Інтел, 1993. – 272 с.
9. Осмоловский А. В. Этот новый древний вид искусства / Александр Викторович Осмоловский // Наш современник. – 2014. – № 10. – С. 269–287.
10. Пименова М. В. Лексико-семантический синкретизм как проявление формально-содержательной языковой асимметрии / Марина Васильевна Пименова // Вопросы языкознания. – 2011. – № 1. – С. 19–48.
11. Сулима М. М. Дві античності і українська шкільна драма XVI–XVIII ст. / Микола Матвійович Сулима // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – Київ : Наукова думка, 1993. – С. 151–159.
12. Шубравський В. Є. Драматургія. Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко / В. Є. Шубравський // Історія української літератури : у 8 т. – Київ : Наукова думка, 1967. – Т. 2. – С. 399–417.
13. Юдкін І. М. Формування визначників української культури / І. М. Юдкін. – Київ : Інститут культурології НАМУ, 2008. – 184 с.
14. Yudkin-Ripun I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin ; National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology. – Kiev : Os-vita Ukrainy, 2013. – 444 p.

SUMMARY

The particular communicative conditions of M. Rylskyi creative development have predestinated the duplicity of poetical speech including vast scope of means from outer etiquette quotations to inner sincere enunciations. The coexistence of different styles builds up semantic amalgams. Besides, the favorable conditions for latent polemics are at hand. This contraposition of inner and outer layers of textual stratification itself correlates with that of latent and manifested contents peculiar for theatre and continues the tradition of mimicry. It comes from here also that retrospections have the essence different those of mere revival and aim at the formation of particular rhetoric code. In its turn the formation of rhetoric conventions and their removal come to cryptograms and conspiracy referring thus to the traditions of the worship of resurrection in the broadest sense that is in concordance with scenic reincarnation. Lyrical abstractedness of isolation gives rise to the reconsideration of separate details and their condensation as the initial step for entire images. It coincides partly with the concept of pathos in theatre where such abstractedness is overwhelmed and very specialized idioms of poetical code arise. Anamnesis and amnesia find here their continuation in metempsychosis conceived as a form of scenic disguise. The conditions of lyrical enunciation promote the rise and development of verbal mask. The poet acquires the features of Proteus changing stylistic modes as a scenic player. Then character and mannerism play the decisive role as the prerequisites of metamorphoses. Here such lyrical property as the particularity of vision and separate viewpoint become of importance as they promote imaginary changeability. All it provides conditions for lyrical theatre where a reader is expected to coincide with a performer interpreting verses.

Keywords: communicative functions, latent quotation, latent polemics, topics, cryptogram, verbal mask, character, scenic situation.

УДК 78.082.1(477)"19"

УКРАЇНЬСКА СИМФОНІЧНА ПОЕМА ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНИЙ ПРОФІЛЬ

Анатолій Калениченко

У статті розглянуто історію становлення й розвитку української симфонічної поеми, яка виникла на межі ХІХ–ХХ ст. На 1900–1920-ті роки припав початковий етап її розвитку; у 1930–1950-х роках у ситуації соціалістичного реалізму й постромантизму, а також у наступному 30-літті вона стала найбільш розповсюдженим жанром у програмній симфонічній музиці України. У 1990-х роках композиторський інтерес до неї зменшився.

Ключові слова: симфонічна поема, музична поема, програмність, українська музика.

В статье рассматривается история становления и развития украинской симфонической поэмы, которая возникла на рубеже ХІХ–ХХ вв. К 1900–1920-м годам относится начальный этап ее развития; в 1930–1950-х годах в ситуации социалистического реализма и постромантизма, а также в последующее 30-летие она стала наиболее распространенным жанром в программной симфонической музыке Украины. В 1990-х годах композиторский интерес к ней спал.

Ключевые слова: симфоническая поэма, музыкальная поэма, программность, украинская музыка.

The article is devoted to the history of formation and development of Ukrainian symphonic poem appeared at the turn of the ХІХth–ХХth centuries. The initial stage of its development belongs to 1900s–1920s. It has become the most widespread genre in program symphonic music of Ukraine in 1930s–1950s in the situation of socialist realism and postromanticism and for the next thirty years. Composers interest to it decreased in 1990s.

Keywords: symphonic poem, musical poem, programming, Ukrainian music.

Поема в музиці трапляється в симфонічному, вокально-симфонічному, хоровому, камерно-вокальному та камерно-інструментальному жанрах. У камерно-вокальній музиці – це здебільшого композиція, літературне джерело якої називалося поема, а в інструментальній – переважно програмний твір лірико-драматичного, рідше лірико-епічного характеру, переважно для симфонічного оркестру, інструментального ансамблю чи фортепіано. Поема прийшла з літератури, де існувала ще з античних часів. А в музиці з'явилася й поширилася тільки в добу романтизму в ХІХ ст., часто траплялася й у композиторській творчості ХХ ст. Ознаки музичної поеми включають об'єктивний характер відображення реалій, масштабність задуму, поєднання інтимних почуттів з узагальненням історичних факторів, лірики та патетики. Поема позначена емоційною наснагою образів і вільним розгортанням музичного матеріалу.

У середині ХІХ ст. у річищі романтизму виник її жанровий різновид – симфонічна поема (німецькою мовою – *Symphonische Dichtung*, французькою – *poème symphonique*, англійською – *symphonic poem*, італійською – *poema sinfonica*): одно-

частинний програмний твір. Наближаються до симфонічної поеми симфонічні балада, легенда, фантазія; меншою мірою – увертюра, симфонічна картина або одночастинна програмна симфонія. Симфонічною поемою вперше назвав увертюру «Тассо» 1849 року Ф. Ліст, у творчості якого вона сформувалася остаточно (він написав ще 12 симфонічних поем і присвятив їх своїй коханій – К. Вітгенштейн). Одну із цих поем композитор назвав «Мазепа»¹. Незважаючи на поєднання в симфонічній poemі різних форм і жанрів, їй властиве сполучення в одній частині принципів сонатної форми й сонатно-симфонічного циклу з поверненням наприкінці твору вихідного музичного матеріалу, що нерідко пов'язано з монотематизмом. Тоді початковий розділ симфонічної поеми є швидким, що відповідає головній партії сонатної форми й першій частині сонатно-симфонічного циклу, наступний – повільним (побічна й друга, лірична частина), третій – скерцозним (розробка й скерцо), а в четвертому, заключному, повертається у зміненому вигляді інтонаційний матеріал усіх попередніх розділів (реприза й фінал). Однак, на відміну від сонатної форми, у симфонічній poemі розділи самостійніші й

АНАТОЛІЙ КАЛЕНИЧЕНКО. УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЧНА ПОЕМА ХХ СТОЛІТТЯ...

завершеніші, а контраст між епізодами – різкіший. До симфонічної поеми зверталися Б. Сметана, К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Вольф, Я. Сибеліус, А. Дворжак, С. Рахманінов та ін. Але особливо розвинули її Р. Штраус та О. Скрябін (останній – також фортепіанну поему). У ХХ ст. на Заході до жанру симфонічної поеми зверталися рідше, ніж у ХІХ ст. Поміж таких композиторів були Е. Елґар, М. Реґер, О. Респіґі, Б. Барток, А. Шенберґ, А. Веберн, В. Новак та ін.

У статті розглянуто твори не тільки представників української західної і східної діаспор (В. Безкоровайний, І. Белза, І. Білогруд, М. Гайворонський, В. Гончаренко, В. Грудін, Я. Губанов, Г. Дяченко, В. Кирпань, Д. Киценко, В. Кікта, Кір Кукловський, Г. Лапшинський, З. Лисько, І. Мацієвський, О. Микитюк, Ю. Олесов, П. Печеніга-Углицький, О. Потієнко, М. Рославець, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукіянович, М. Фоменко, С. Яременко), а й кримськотатарських (Е. Емір) чи інших музикантів неукраїнського походження, які працювали в Україні (О. Берндт, Ф. (Б.) Воячек, К. Горський, А. Солтис) або народилися і жили тут, а потім через різні причини виїхали за кордон (Р. Глієр, М. Гозенпуд, Л. Етінґер, Я. Лапинський, І. Мартон, Л. Штейнберг).

Наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. перші українські програмні симфонічні поеми написали О. Виноградський («Черниця», недатована), Ф. Якименко («Лірична поема», 1899 р.), Б. Яновський («Казка про мертву царівну й сім богатирів» за О. Пушкіним, «Фавн і пастушка» – обидві 1902 р.), Р. Глієр («Сирени», 1908 р.), Л. Штейнберг («Ліс спить», 1912 р.), М. Рославець («Година молодика», 1913 р.). Майже одночасно з'явилися твори на українську тематику – Б. Яновського («Вій» за М. Гоголем, 1899 р.), Д. Січинського («На вічний сон», 1906 р., за іншими відомостями 1910 р.), Р. Глієра («Тризна» за російськомовною поемою Т. Шевченка, 1914–1917 рр., незакінчена), М. Бойченка («Україна»), С. Людкевича («Каменярі» за І. Франком, 1926 р.), З. Лиська («Тризна» за згаданою поемою Т. Шевченка, 1926 р.), В. Борисова («Кармелюк», 1927 р.), Г. Драненка («Вій»), Г. Дяченка («Лабущ», 1930 р.). Виникали й

програмні композиції на інші теми: античну – «Прометей» (1908) і «Тріумфальна хода Юлія Цезаря» (1910) В. Оголевця, «Фавн» М. Шиповича (1918); історичну – «Декабристи» С. Тишкевича-Азважинського (1925); меморіальну – Поема Ф. (Б.) Воячека пам'яті П. Чайковського (недатована); за літературними творами західних класиків – традиційна «Отелло» С. Борткевича і модерністські «Людина і море» за Ш. Бодлером (1921) та «Кінець світу» за П. Лафаргом (1921–1922) М. Рославця.

Поміж симфонічних поем на українську тематику вирізняються твори, де відбувається синтез різних жанрів або видів мистецтва, що властиво стилеві модерн / сецесія (поема з мелодекламацією «Подражання Іезекїлю» на слова Т. Шевченка (1919) і поема-балет «Запорожці» за відомою картиною І. Рєпіна (1921) Р. Глієра). Ця лінія через кілька десятиліть мала продовження в синтезі поеми й хореографії (вокально-хореографічна поема Г. Жуковського або хореографічна – В. Золотухіна).

Жанр непрограмної симфонічної поеми (наприклад, К. Горського, Л. Штейнберга, І. Белзи, Я. Ярославенка, П. Сениці, М. Пархоменка, М. Скорульського, А. Коломійця, І. Хуторянського, В. Полевого та ін.) до 1960-х років привертав набагато менше уваги.

Особливу популярність в українській музичній культурі симфонічна поема здобула в 1930–1950-х роках, коли стала головним жанром програмної музики. Їй була властива як сюжетна, так і емоційно-узагальнена програмність. Така популярність була зумовлена, з одного боку, ідеологічними й естетично-стильовими догмами соціалістичного реалізму та ситуацією постромантизму – штучною орієнтацією на романтизм, притаманну йому програмність та музичну мову ХІХ ст., а з другого – романтичним світосприйманням і особливостями менталітету українців, де помітну роль посідає кордоцентризм.

Програми симфонічних поем були пов'язані з російськими революціями («9 січня» М. Фоменка, «Народжені Жовтнем» Г. Фінаровського (1932), «Похід» А. Штогаренка (1936), «1905 рік» Я. Хіцунова (1955), «1917 рік» К. Данькевича (1955), «Герої

ІСТОРИЯ



АНАТОЛІЙ КАЛЕНИЧЕНКО. УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЧНА ПОЕМА ХХ СТОЛІТТЯ...

«Потьомкіна» К. Домінчена (1955)) і громадянською війною («На Заході бій» Д. Клебанова (1931), «Похід» А. Штогаренка (1936)), «червоними» партизанами («Партизанська донька» П. Козицького (1938)), їхніми командирами («Котовський» (у першій редакції – «Епічна поема»), «Щорс» А. Свєтнікова (1949)), Павкою Корчагіним («Як гартувалася сталь» Н. Юхновської (1953), «Павло Корчагін» О. Білаша (1958) та ін.), комсомолом («Комсомолія» М. Рославця (після 1925 р.)), селянськими повстаннями проти поміщиків («Турбаї» М. Скорульського). Другі – з війною 1941–1945 років, її конкретними битвами («Сталінградська битва» Я. Лапинського, 1955 р.), героями («Олександр Матросов» В. Кирпаня, 1953 р.), занадто помпезними й панегіричними творами, багато з яких нагадувало «датські», на випадок, хоча й із цитуванням народних мелодій («Шляхами Слави» Ю. Мейтуса (1945), «Пам'яті героїв» П. Глушкова (1945), «Вітер зі Сходу» Г. Таранова (1946), «Героїчні поеми» Г. Таранова (1946), А. Філіпенка (1947) та Г. Фінаровського (1953), а також «Повернення героя» В. Нахабіна, «Переможці» М. Гозенпуда, «Про Батьківщину» К. Домінчена (1945), «Визволення України» В. Рибальченка, «Лист із фронту» В. Гомоляки (1946), «Епічна поема» Б. Яровинського (1953), Поема Л. Спасокукоцького, «Сталінградська битва» Я. Лапинського (1955), «Легендарні партизани» Г. Цицалюка (1954) та ін.). Треті були присвячені «трудовим подвигам і рекордам радянського народу» («Чорне місто» М. Рославця (після 1925 р.), «Свято моє» і «Про ентузіазм» В. Рибальченка, «Індустріальна» В. Нахабіна (1931), «Траурно-героїчна поема пам'яті В. Чкалова» В. Борисова (1940), «Ангарбуд» А. Караманова (1957), «Вогні на Ангрі» Г. Таранова (1958) та багато інших). Четверті – культурам інших республік колишнього СРСР та інших народів соціалістичної співдружності в рамках «великої дружби народів» («Поема на молдавські народні теми» Г. Лапшинського (1930-ті рр.), «Молдавська поема» В. Косенка (1937), «Слов'яни» А. Солтиса (1941), «Російська фантазія» С. Фенцика, «Чотири пісні ашуга» О. Берндта, «Давид Гурамішвілі» Г. Таранова (1953), «Молдавська поема-рапсодія»

І. Шамо (1950) та ін.). Інші були присвячені «боротьбі за мир» («За мир» А. Солтиса (1952) та ін.) або написані за творами «пролетарського письменника» Максима Горького («Данко» (1946) та «Дівчина і смерть» (1956) В. Нахабіна, «Пісня про Сокола» (1946 р., 2-га редакція – 1966 р.) Г. Фінаровського, «Данко» (1958) Б. Алексєєнка) і т. п.

Водночас композитори писали програмні твори на українські патріотичні теми, що не були заборонені владою, – пов'язані з Т. Шевченком («Україна» (за «Гайдамаками») П. Печеніги-Углицького, (1930-ті рр.), «Заповіт» Р. Глієра (1939–1941), «Тарас Шевченко» К. Данькевича (1939), «Лілея» Г. Майбороди (1939), «Гомоніла Україна» Ф. Богданова (1959, 2-а редакція – 1972), та ін.), І. Франком («Каменярі» Г. Майбороди (1941), «Великий Каменяр» Л. Колодуба (1953), «Не забудь юних днів» і «Мойсей» С. Людкевича (обидві – 1956 р.), «Пам'яті Івана Франка» Р. Сімовича (1956)) – частіше до ювілейних дат Кобзаря й Каменяря; козацькими й повстанськими отаманами («Петро Конашевич-Сагайдачний» М. Вериківського (1944), «Кармелюк» А. Свєтнікова (1945), «Максим Кривоніс» Р. Сімовича (1954)); опришками («Довбуш» Р. Сімовича, 1955); українськими народними казками (поема-казка «Микита Кожум'яка» М. Скорульського, 1949); козацькими битвами («Бій під Жовтими Водами» Я. Хіцунова, 1951); об'єднанням українських земель («Поема Возз'єднання» Б. Лятошинського, 1949–50); українськими морями, річками, регіонами та містами – Дніпром (С. Людкевича (1947), Ю. Рожавської (1948)), Чорним морем («На Чорному морі» М. Гайворонського, «Наше море» С. Людкевича (1957)), Закарпаттям («Закарпатська поема» І. Мартона (1956)), Одесою (О. Когана, 1946) і т. п., а також українським степом («Степова» М. Скорульського (1944), І. Білогород) і взагалі любов'ю до України («Рідна сторона моя» М. Гайворонського (незакінчена), «Вітчизна» К. Домінчена (1945), «Пісня юнаків» С. Людкевича (1948)).

Кількісно менше виникало програмних творів на теми давньогрецьких міфів («Прометей» А. Водовозова, 1960 р.), казкову («Казка» А. Караманова, 1954 р.), поль-

ІСТОРИЯ

ську «На берегах Вісли» Б. Лятошинського, 1958 р.) чи пов'язаних з героями творів західних («Отелло» К. Данькевича, 1938 р.) і російських класиків («Мідний вершник» за О. Пушкіним В. Барабашова (1937), «Три пальми» І. Ассєєва за М. Лермонтовим (1941)). Виникали й симфонічні поеми з узагальненою програмою («Епічна» Б. Яровинського (1953), «Легенда» О. Когана (1967)). У розглянутий вище період відбувався розвиток симфонічної поемності в напрямі вільнішого тлумачення її конструктивних принципів.

У 1960–1980-х роках висока інтенсивність звернення до симфонічних поем залишалася. Композитори продовжували писати їх на названі теми, хоча співвідношення між ними змінилося. Зменшилася кількість творів соцреалістичної тематики («Пам'яті Миколи Островського» (1958) і «Монумент слави» (1963) Ю. Щуровського, «У парку вічної слави» В. Гомоляки й «Сонцю назустріч» Л. Левітової (за «Піснею про буревісника» Максима Горького, обидві – 1961 р.), «Пам'яті героя» і «Портрет дівчини – героїні праці» М. Дремлюги з його поемної тетралогії (1956–1960), «Дороги» Є. Зубцова (1967), «Святково-тріумфальна» (1969) і «Народ – герой і переможець» (1982) В. Рибальченка, «Роздуми на Мамаєвому кургані» (1970) і «На Піскарьовському кладовищі» (1982) Ю. Знатокова, «Первенці свободи» (1975) та «Олександр Ульянов» (1979) Ю. Іщенка, «Перемога» А. Штогаренка (1985), «Поема скорботи» В. Варицького та ін.), хоча з'явилися й нові теми – із запізненням ленінська («Поема пам'яті В. Леніна» Г. Глазачова, 1969), космічна (скерцо-поема «Перший космічний» Г. Таранова (1961), «Валерій Волков» М. Сільванського (1967), «Космічна» (1971) і «Присвята Юрію Гагаріну» (1974) В. Рибальченка та ін.) і молодіжна (Н. Юхновської (1952), А. Штогаренка (1960), «Молодіжна святкова» А. Водовозова (1969)).

Водночас, як і раніше, не менш інтенсивно виникали патріотичні твори на шевченківську тематику («Душа Кобзаря» А. Штогаренка (1961), «Мар'яна» Р. Верещагіна (1967–1968), «Кос-Арал» О. Зноско-Боровського (1964) та ін.); присвячені рідному краю («Україна» П. Полякова, «Карпатська легенда» В. Гомоляки (1961), «Верхо-

вина» Д. Задора (1961), «Дніпро» (1963) і «Пагорби «Києва» (1983), Я. Лапинського, «Свято в Донбасі» А. Водовозова (1967), «Таврія» І. Ковача (1967), «Карпатська поема» І. Мартон (1969) та багато інших); згодом – за українською міфологією («Чугайстер» К. Шутенка, 1973 р.).

Через ідеологічну лібералізацію під час хрущовської «відлиги» деякі композитори (спершу шістдесятники, а згодом і інші) почали писати патріотичні симфонічні поеми сучасною музичною мовою в стилі «нової музики» (тобто музики ХХ ст.). Першим був Л. Грабовський («Інтермецо» за М. Коцюбинським, 1957 р.)². Згодом такі твори писали В. Губаренко («Пам'яті Т. Шевченка», 1962 р.), Ю. Іщенко («Зачарована Десна» за М. Коцюбинським, 1972 р.), В. Камінський («Пам'яті Каменяря», 1977 р.), О. Скрипник («Слово о полку Ігоревім», 1986–1987 рр.), М. Денисенко («Дума про Україну», 1987 р.) та ін. Було написано й нові за музичною мовою твори на тематику попередніх часів («Дифірамб миру» В. Губи, 1987 р.).

Виник ряд започаткованих Ф. Якименком традиційних і новаторських ліричних поем М. Дремлюги (1966), М. Ластовецького, О. Киви (1977), Н. Босвої (для скрипки з оркестром, 1982 р.), С. Шустова (1983–1987) та ін. Виникали також симфонічні поеми – драматичні (Г. Ляшенко, 1968 р.), трагічні (О. Радченко), епічні (Г. Цицалюк, 1963 р.), романтичні (О. Лебедев, 1982 р.), лірико-романтичні (лірична поема «In modo romantico» В. Губаренка, 1989 р.), героїчні (Г. Таранов (1951), Г. Фінаровський (1953), Люд. Матвійчук (1984)), патріотичні (М. Безуглов, 1984), меморіальні (пам'яті Р. Глієра – Б. Лятошинського (1964), пам'яті Б. Лятошинського – В. Сильвестрова (1968)).

Після сорокарічної перерви композитори поновили писати програмні твори також за творами західної літератури й мистецтва («Життя у борг» О. Красотова за Е. М. Ремарком (1961), «Дон Кіхот» В. Кирейка за М. Сервантесом (1981), «Викрадення Європи» В. Кікти за картиною В. Сєрова (1990)) та на інші теми («Вальс» (1960) і «Сильніше смерті» (1963) М. Скорика, «Адажіо» В. Барабашова (1963), *Largo funebre* П. Петрова-Омельчука (1974), «Спомин» І. Мацієвсько-

АНАТОЛІЙ КАЛЕНИЧЕНКО. УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЧНА ПОЕМА ХХ СТОЛІТТЯ...

го (1981), «Постлюдія» В. Сильвестрова (1984), «Спогад» В. Гончаренка (1987) та ін.; у західній діаспорі – «La vita» С. Туркевич-Лукинович, «Море» К. Кукловського, «Заграва» О. Микитюка).

Різко збільшилася питома вага непрограмної симфонічної поеми (понад 40 творів написали, зокрібно, А. Кос-Анатольський (1966), П. Поляков (1967), Г. Жуковський (1969) та ін.). Тоді виникла й потужна хвиля непрограмної симфонічної поеми, написаної в стилі «нової музики» (В. Годзяцький (1961), В. Філіпенко (1965), В. Шумейко (1973), М. Степаненко (1975), Д. Киценко (1979), К. Цепколенко (1979), Вол. Ольшевський (1980, 1982), Л. Донник (1981), Г. Гаврилець (1983), Т. Стасюк (1983), О. Гнатовська, Е. Емір, Вол. Суратовський, О. Щетинський (усі чотири – 1984 р.), С. Бедусенко (1985), В. Пацукевич (1988), В. Мартинюк, Я. Губанов (1991), В. Гронський та ін.). Натомість у західній українській діаспорі єдину непрограмну симфонічну поему написав С. Яременко.

За доби незалежності України композиторський інтерес до симфонічної поеми дещо вщух. Зменшилася питома вага й традиційних за музичною мовою творів. Виникали переважно програмні композиції, як і в попередній період, на українську тему («Сни великого дерева» А. Загайкевич за мотивами картин К. Білокур (1988), «Україна» Т. Євони (Іваницької) (1991), «Іван Вишенський» О. Костіна за І. Франком (1995), «Козачок» Я. Лапинського (2002)), меморіальну («Пам'яті вчителя» (І. Карабиця) А. Рощенка, 2002 р.), «морську» («Світанок над морем» О. Білаша (1994), «У морському просторі» О. Любинецької-Бухарі), за літературними творами зарубіжної класики («Світ Антуана де Сент-Екзюпері» Р. Кофмана, «По прочитанні Гофмана» О. Потієнка (1991), «Мідної гори хазяйка» (1992–1993) і «Сказ про Сергія» (1993–1994) за П. Бажовим Г. Ковальової, «Зірка» Є. Петриченка за Г. Веллсом (2000)) і взагалі на іншу тематику («Liebenstod» І. Щербаківа, 2004 р.), на інші теми («Пролог» С. Алжнєва (1989), «Ave Maria» (1997) і «Поема скорботи» (1998) Є. Станковича, «The (Family) Poem» А. Карнака (1994) та ін.). Після тривалої заборони, на відміну від під-

більшовицьких періодів, з'явилися твори на біблійну тему («Армагеддон» О. Таганова, «Голгофа» І. Алексійчук (1991)).

У середині 1910-х років із появою стилю модерн / сецесія з'явилися спроби синтезу симфонічної поеми з іншими жанрами: Скерцо-поема Г. Таранова (1927), поеми-ноктюрни «Ангел» Ф. Якименка (1915) і згодом – Ю. Олесова (1944), через півстоліття – ноктюрн-поема «Місячна ніч» А. Білошицького; увертюра-поема В. Барвінського (1930) або пізніше – поема-увертюра Ю. Гомельської (1990), поема-фантазія «Веснянки» С. Людкевича (1935), сюїта-поема «Героїчні танці» А. Караманова (1961), концерт-поема О. Левицького й поема-балет «Каменярі» М. Скорика (обидві – 1967 р.), скерцо-поема Л. Етінгера (1979) тощо. Були й спроби нетрадиційного донесення до слухача звуку академічних музичних інструментів (поема-соціум «Передчуття» В. Губи для оркестру і скрипки соло через мікрофон, 1986 р.).

Виникла й поема для духового (або симфонічного) оркестру («Українська танцювальна поема» В. Рождественського, 1945–1947 рр.). Деякі твори інших жанрів теж називали поемами («П'ять поем М. Коляди» Л. Колодуба – оркестрові транскрипції обробок народних пісень М. Коляди, 2000 р.).

Від 1930-х років виникли поеми для сольного інструмента із симфонічним оркестром – для фортепіано («Пам'яті товариша» В. Борисова (1937), В. Кирейка (1973)), скрипки (Поема і Скерцо К. Домінчена (1948), «Танцювальна поема» Л. Левітової (1949), «Героїчна поема» С. Жданова (1964), «Ікар» Г. Глазачова (1971), поема Л. Колодуба (1971), В. Кирейка (1973), «Лірична поема» Н. Боевої (1982)), кларнета (Л. Колодуба) тощо. Від 1940-х років поміж такого роду творів синтезувалися жанри поеми й концерту – спершу для фортепіано (М. Тіца (1947), А. Штогаренка (1977)), з 1960-х років – віолончелі (В. Губаренка (1963), О. Рудянського (1983)), з 1970-х років – скрипки (В. Філіпенка (1970), Н. Юхновської (1978)), гобоя, людського голосу (обидва – В. Пономаренка, 1977 р.), а з 1990-х років – флейти з камерним оркестром (В. Кафарової, 1991 р.). Синтезувалися також жанри поеми й фантазії (Д. Клебанова – для віолончелі з

ІСТОРИЯ

оркестром на тему пісні «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, 1950 р.)

З'являлися й поеми для струнного оркестру (Н. Юхновської (1952), «Душа поета», присвячена Т. Шевченкові (1957), і «Молодіжна поема» А. Штогаренка (1958), М. Жербіна (1961)); згодом – із сольним дерев'яним духовим інструментом (для флейти – Ж. Коллудуб (1986), для фагота – В. Губаренка (1992)). У 1980-х – на початку 1990-х років виникли поеми для камерного оркестру (В. Чепеленка (1985), «Уривок із поеми» В. Гончаренка (1988)), часом із сольним інструментом (для скрипки – П. Яровинського), або естрадно-симфонічного оркестру (В. Зубицький). Жанр поеми охопив і духовий оркестр (М. Лисенка-Дністровського (1974), «Карпатський марш» Б. Шиптура).

У 2005 році В. Пацера започаткував джазову поему для оркестру («Проліски»), а згодом написав ще дві («Стежина до тебе» (2006) і «Давайте не сумувати» (2008)).

Таким чином, симфонічна поема, що стала в 1930–1980-х роках найголовнішим програмним жанром української симфонічної музики, хоч і виникла в Україні через півстоліття після появи на Заході, пройшла понадвіковий дуже непростий шлях розвитку. Як і в усій українській музиці цього періоду, у ній були здобутки і втрати, магістральна лінія і манівці. Поряд із творами для симфонічного оркестру виникали й поеми для струнного оркестру чи духового або сольного інструменту із симфонічним чи камерним оркестром, для естрадно-симфонічного чи духового оркестру. Твори цього жанру писали в різних напрямках, стилях та рухах, таких як романтизм, постромантизм, академізм, фольклоризм, меншою мірою «нова музика», зокрема модернізм, модерн / сецесія, неофольклоризм і навіть джаз. Водночас навіть у найнесприятливіші моменти в нав'язаних ситуаціях соціалістичного реалізму й постромантизму, коли переважав екстенсивний розвиток симфонічної поеми, виникали талановиті високохудожні твори. У творчості української діаспори симфонічна поема уникла ідеологічної спрямованості, хоч і розвивалася паралельно. У добу Незалежності в Україні з'явилися поодинокі спроби кардинально, у сучасному ключі, переосмислити симфонічну поему.

Примітки

¹ Глибоко переконаний, що в темі «Симфонічна поема» слід вивчати симфонічну поему «Мазепа» Ф. Ліста за Дж. Байроном (навіть замість його симфонічної поеми «Прелюди»), а в темі «Оперна творчість П. Чайковського» – однойменну оперу за О. Пушкіним.

² Резонансним твором за М. Коцюбинським став кінофільм «Тіні забутих предків».

Джерела та література

1. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. К. Боровик. – Київ : Музична Україна, 1968. – 102 с.
2. Булка Ю. П. Музична культура Західної України / Булка Ю. П. // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 545–589.
3. Гордійчук М. М. Симфонічна музика / Гордійчук М. М. // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 229–265.
4. Гордійчук М. М. Симфонічна музика / Гордійчук М. М. // Історія української музики : у 6 т. – Київ, 2004. – Т. 5. – С. 247–279.
5. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1969. – 428 с.
6. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболические музыкальные образы / Е. С. Зинькевич. – Сумы, 1999. – 252 с.
7. Іванова Ю. Ю. Жанр хорової поеми як синтез музичного та поетичного мистецтва (на прикладі творів українських композиторів XIX–XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ю. Ю. Іванова. – Одеса, 2014. – 17 с.
8. Калениченко А. П. Шевченкіана Рейнгольда Глієра / Калениченко А. П. // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2014. – № 1. – С. 71–76.
9. Калениченко А. П. Симфонічна музика / Калениченко А. П., Терещенко А. К. // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 3. – С. 171–214.
10. Клин В. Л. Ноктюрн і поема: формування і розвиток / В. Клин // Музика. – 1979. – № 5. – С. 6–7.
11. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клин. – Київ : Наукова думка, 1980. – 314 с.
12. Корній Л., Сютта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сютта. – Київ : Музична Україна, 2014. – 592 с.
13. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / Антон Муха. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
14. Пархоменко Л. О. Кантати і поеми для хору / Пархоменко Л. О. // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 3. – С. 119–140.
15. Полова Т. В. Симфоническая поэма / Т. В. Полова. – Москва : Музгиз, 1963. – 31 с.
16. Союз композиторов Украины : справочник / сост. А. И. Муха. – Киев : Музична Україна, 1978. – 264 с.
17. Союз композиторов Украины : справочник / авт.-сост. А. Муха. – Изд. 2-е, доп. – Киев : Музична Україна, 1984. – 318 с.

АНАТОЛІЙ КАЛЕНИЧЕНКО. УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЧНА ПОЕМА ХХ СТОЛІТТЯ...

18. Спілка композиторів України : довідник / уклали А. Муха та Н. Сидоренко. – Київ : Музична Україна, 1968. – 275 с.
19. Терещенко А. К. Кантата і ораторія / А. К. Терещенко // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 204–229.
20. Терещенко А. К. Кантата і ораторія / Терещенко А. К. // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 2004. – Т. 5. – С. 140–173.
21. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945) / А. К. Терещенко. – Київ : Наукова думка, 1980. – 214 с.
22. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1975) / А. К. Терещенко. – Київ : Наукова думка, 1975. – 176 с.
23. Українська музична енциклопедія / голова редкол. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – Т. 1 : А–Д. – 680 с.
24. Українська музична енциклопедія / голова редкол. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – Т. 2 : Е–К. – 664 с.
25. Українська музична енциклопедія / голова редкол. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – Т. 3 : Л–М. – 628 с.

SUMMARY

Music poem can be found in symphonic, vocal symphonic, chorus, chamber-vocal and chamber-instrumental genres. In chamber-vocal music poem is mainly a composition, literary source of which was called poem, and in instrumental music it is mostly a program work of lyric-dramatic or rarely lyric-epic character, mainly for symphonic orchestra, instrumental choir or piano. Poem became known in music from literature where it existed since ancient times. It has appeared and extended in music only during the Romanticism period in the XIXth century, it is often used also in composers' works of the XXth century. The features of musical poem include objective character of reality representation, combination of intimate feelings with generalization of historic factors, lyrics and pathetic element, scale of plan. Poem is characterized by emotional inspiration of characters and free interpretation of music.

Symphonic poem – genre kind of poem, program symphonic work of one part appeared in the middle of the XIXth century in the field of Romanticism. F. Liszt called the overture Tasso as symphonic poem in 1849 and formed it finally in his works. One of his 12 symphonic poems was called *Mazepa*.

To the number of Ukrainian composers whose works are considered in the article are included not only representatives of Ukrainian Western and Eastern diasporas but also Crimea-Tatar or other musicians of non-Ukrainian origin who worked in Ukraine or was born and worked in Ukraine and later moved abroad because of different reasons.

Three stages of Ukrainian symphonic poem development are distinguished in the article: late XIXth century – 1920s (appearance, formation and the first stage of development), 1930s–1970s (stage of the highest expansion of symphonic poem in Ukrainian program music for 30 years) and 1990s (stage of composers' interest decrease).

In the conclusion it is said that symphonic poem that has become the main program genre of Ukrainian symphonic music in 1930s–1980s though it appeared in Ukraine a half of century later than in the West had very hard way of development for more than a century. Like in other Ukrainian music of that time it had achievements and losses, direct line and roundabout way. At the same time with the works for symphonic orchestra there appeared poems for string orchestra or brass band or solo instrument with symphonic or chamber orchestra, for variety-symphonic orchestra or brass band. It included different directions, styles and movements – romanticism, postromanticism, academic art, folkloristics and to some extent *new music*, in particular modernism, modern / secession and new folkloristics. At the same time even in the most unfavorable periods of socialist realism and postromanticism when extensive development of symphonic poem prevailed there great talented works appeared. Sometimes music won in quality politically dependent words. Symphonic poem in music of Ukrainian diaspora avoided ideological dependence though it was developed together with continental. During the independence of Ukraine there were single attempts to reinterpret symphonic poem in modern sense.

Keywords: symphonic poem, musical poem, programming, Ukrainian music.

УДК 792.5(477.42=162.1)"18/19"

МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ПОЛЬСЬКОЇ ГРОМАДИ ЖИТОМИРА В СЕРЕДИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анастасія КРАВЧЕНКО

У статті розглянуто історичні передумови розселення польського етносу на Волині, зокрема в м. Житомирі, особливості збереження й розвитку його культури в умовах тотального обмеження та цензурування з боку влади Російської імперії, починаючи із середини ХІХ ст. Окреслено діяльність деяких митців польського походження, які народилися, жили чи працювали в Житомирі. Зосереджено увагу на польському корінні видатних українських композиторів Б. Лятошинського й М. Скорульського. Наголошено на важливості польської складової в культурному розвитку міста.

Ключові слова: музичне життя Житомира, поляки на Волині, громадські товариства, Ю.-І. Крашевський, І. Падеревський, С. Заремба, Ю. Зарембський, М. Скорульський, Б. Лятошинський.

В статье рассмотрены исторические предпосылки расселения польского этноса на Волыни, в частности в г. Житомире, особенности сохранения и развития его культуры в условиях тотального ограничения и цензуры со стороны властей Российской империи, начиная с середины XIX в. Обозначена активность некоторых художественных деятелей польского происхождения, которые родились, жили или работали в Житомире. Обращено внимание на польские корни выдающихся украинских композиторов Б. Лятошинского и М. Скорульского. Акцентируется важность польской составляющей в культурном развитии города.

Ключевые слова: музыкальная жизнь Житомира, поляки на Волыни, социальные общества, Ю.-И. Крашевский, И. Падеревский, С. Заремба, Ю. Зарембский, М. Скорульский, Б. Лятошинский.

The article deals with the historical grounds of the Polish ethnos settlement in Volyn, particularly in Zhytomyr, as well as the peculiarities of their culture preservation and development in the conditions of total limitation and censorship by the Russian Empire authority since the middle of the 19th century. The activity of some artists of the Polish origin, who were born, lived or worked in Zhytomyr is outlined. The attention is paid to the Polish roots of famous Ukrainian composers B. Liatoshynskiy and M. Skorulskiy. It's emphasized on importance of the Polish component in the development of the city culture.

Keywords: music life of Zhytomyr, the Poles in Volyn, public societies, J. Kraszewski, I. Paderewski, S. Zarembo, J. Zarembski, M. Skorulskiy, B. Liatoshynskiy.

Специфічною рисою насиченого громадського життя Житомира, старовинного міста з багатими культурними традиціями, був його полікультурний характер, оскільки тут здавна проживали представники різних національних груп: українці, росіяни, євреї, поляки, німці, чехи. Вони зберігали й розвивали власні мистецькі національні надбання і водночас поєднували їх з надбаннями інших етносів.

Співіснування та взаємопроникнення культур різних етнічних і релігійних (у тому числі конфесійних) громад на території, обмеженій кордонами провінційного міста, створювало особливу атмосферу мистецького життя. Кожен із представників різних етносів і, відповідно, мистецьких шкіл приносив до загального культурного процесу щось своє, одночасно накопичуючи досвід інонаціональних, незнайомих йому культур. Усі ці риси і традиції, змішуючись у своєрідному «плавильному казані», нада-

вали якісно нових ознак тому чи тому мистецькому явищу.

Вивчення культурного життя національних меншин, які проживали в Житомирі, є важливим не лише в аспекті міжнаціональних взаємин, а й для формування цілісного уявлення про загальну культурну ситуацію, що стала міцним фундаментом для подальшої розбудови суспільного й мистецького ландшафту міста.

Життя польської громади в Житомирі становить науковий інтерес для дослідників різних галузей: істориків, краєзнавців, мистецтвознавців. У монографіях О. Буравського [3] й О. Калакури [4] містяться історичні відомості про життєдіяльність поляків на Волині, у тому числі й про культурно-мистецьку складову. У наукових публікаціях І. Баладинської-Сипченко [1] і К. Шамаєвої [6; 7; 8] досліджено діяльність представників польської громади у сфері музики. Метою пропонованої статті є

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ
ПОЛЬСЬКОЇ ГРОМАДИ ЖИТОМИРА...

цілісне охоплення процесу розвитку польського музичного мистецтва Житомира в XIX – на початку XX ст.

За свідченням істориків, представники польського етносу оселялися на території сучасної України з XI ст. Їхня масова міграція на Волинь розпочалася наприкінці XIV – у першій половині XV ст. і була спричинена приєднанням цих земель, згідно з Люблінською унією 1569 року, до Речі Посполитої. Польська шляхта отримувала від короля великі земельні наділи на нових землях, саме туди приїжджали й особи з менш привілейованих верств населення. Одночасно відбувався процес полонізації вже існуючої на цих теренах української шляхти: місцеві поміщики не лише отримували право на володіння землею, а й переходили з православ'я до католицизму, запозичували польську мову та культуру в цілому.

Другий етап польської колонізації припав на початок XIX ст., що пов'язано з приєднанням 1795 року територій Правобережної України до Російської імперії. Уряд заохочував переселення поляків на нові землі, оскільки був зацікавлений у розбудові сільського господарства та промисловості краю. У середині XIX ст. міграційний потік поляків у черговий раз збільшився завдяки реформам 1860–1870-х років, скасування кріпацтва та переходу до капіталізму. Оскільки зумовлений ними бурхливий розвиток промисловості вимагав великої кількості робочої сили, її суттєво поповнювали вихідці з інших земель.

Одночасно з певними економічними заохоченнями польське населення Волині стикнулося з низкою утисків. Особливо відчутним було обмеження національно-культурних прав після «польського бунту» 1863 року. Політика царського уряду спрямовувалася на примусову асиміляцію етносу на території імперії, що досягалося шляхом обмежень і заборон у сферах релігії, мови, освіти, книгодрукування та культури загалом. При цьому закривали школи з польською мовою викладання, друкарні, що видавали польські книжки, часописи, газети. Занепокоєність влади була пов'язана ще й з тим, що більшість представників польської громади мали вищий рівень осві-

ти, у порівнянні з місцевим загалом, і могли впливати на його «ополячування».

Незважаючи на дискримінаційну політику, протягом XIX – на початку XX ст. польська культура на Волині все ж переважала. Царський уряд не міг за відносно короткий термін зрусифікувати таку велику кількість поляків, які населяли ці землі впродовж кількох століть і ревно берегли національні традиції (інколи все відбувалося нелегально й таємно: при костьолах існували лише початкові школи, тому подальшу освіту польською мовою учнівська молодь, яка відвідувала російські гімназії, могла здобувати в підпільних гуртках і спілках, нелегальних бібліотеках).

Протистояння поляків культурницькому гнобленню з боку імперії виражалось, зокрема, у гуртуванні в офіційні громадські товариства. Ці об'єднання мали легальну можливість сприяти покращенню матеріального й духовного життя своїх земляків. Приміром, Житомирське римо-католицьке благодійне товариство, створене в липні 1905 року, опікувалося бідними одновірцями. Воно відкривало громадські гуртожитки, їдальні, лікарні, народні читальні тощо. Метою активного учасника культурного життя міста польського Товариства співаків «Лютня», започаткованого в листопаді 1906 року, був розвиток і популяризація серед широких верств громадськості польської музики, а надто польської пісні. При Товаристві організували хор, який формували аматори. На численних концертах він демонстрував високий рівень майстерності та отримував схвальні відгуки преси. Організатор і керівник хору – піаніст, органіст, диригент і композитор, вихованець Празької консерваторії (клас органа та композиції) Едуард Валек, чех з походження. Християнське католицьке товариство трудящих жінок *Dzwignia* («Важіль»), засноване в червні 1907 року, виконувало добродійну функцію опіки над незаможними: організовувало каси взаємодопомоги, відкривало їдальні й гуртожитки. Основну ж роботу провадили в напрямі інтелектуального та культурного розвитку польського населення. Зокрема, Товариство створювало бібліотеки й читальні. Того самого, 1907-го, року

ІСТОРИЯ

Ганна Андзилевич і Валерія Бохенська за-снували в Житомирі Товариство християнської жіночої прислуги імені Святої Зіти. Відповідно до назви, Товариство виконувало функцію своєрідної профспілки: підтримувало підопічних під час хвороби або втрати робочого місця, а також виховувало в них високі професійні та моральні якості, як-от: працелюбність, сумлінне ставлення до роботи, скромність, набожність та інші християнські чесноти. З початком Першої світової війни було організовано Товариство допомоги бідним сім'ям поляків, які так чи так постраждали від воєнних дій.

Не всім товариствам, що сприяли згуртуванню поляків, судилося довго працювати, адже їхню роботу супроводжували численні цензурні обмеження та заборони. Щоправда, організатори мистецьких акцій інколи дозволяли собі їх порушувати (так, незважаючи на заборону, 1909 року в Житомирі польська громада урочисто відсвяткувала сторіччя від дня народження великого поета Юліуша Словацького проведенням вечора пам'яті, на якому виконали пісні на його вірші, продекламували уривки з поеми «Беньовський», а також поставили сцени з драм «Лілля Венета» й «Балладина» [2, с. 134]). Губернська влада, помітивши в діяльності певної громадської організації надто потужну національну складову, швидко її закривала, часто без права відновлення, а очільники при цьому зазнавали певних репресій. Приміром, у Житомирі було закрито Польський жіночий гурток, культурно-просвітницьку діяльність якого влада класифікувала як плекання виключно національних інтересів (подібна заборона стосувалася щонайменших національних проявів й інших етнічних громад імперії).

Просвітницька активність польської громадськості забезпечувала високий рівень освіченості поляків Волині, у тому числі у сфері музичного мистецтва. До історії української та польської музичної культури ввійшли кілька десятків митців, поляків з походження, які народилися, жили чи працювали на Волині, зокрема в Житомирі. Їхня мистецька особистість формувалася під впливом місцевого полікультурного середовища. Про це свідчить нерозривне пере-

плетіння у творчості митців рис власного національного і українського фольклору, народних традицій і професійної культури інших етносів.

Впливовим діячем у місті впродовж семи років (1853–1860) був видатний польський письменник-публіцист, видавець, філософ, історик, громадський та політичний діяч Юзеф-Ігнацій Крашевський (1812–1887). Авторитет митця поширювався на всі сфери громадського життя міста. Двічі дворянство Волинської губернії обирало його почесним попечителем Житомирської чоловічої гімназії на трирічний термін (1853 і 1856 року). Восени 1854 року Ю.-І. Крашевського призначили головою Волинського губернського статистичного комітету – тоді письменник провів роботу зі збору інформації й опису пам'яток історії та культури губернії.

Під час перебування в місті Ю.-І. Крашевський опікувався театром¹. У січні 1857 року його призначили художнім директором: він контролював як творчі моменти (музичне оформлення спектаклів, підбір репертуару та підготовка артистів), так і суто господарські справи (друк афіш, визначення цін на квитки, оновлення декорацій і костюмів, бібліотечний фонд). Спеціально для житомирського театру він написав п'єси «Портрет» (1857), «Легше зіпсувати, ніж виправити» (1858), «Стара історія» (1959).

Також Ю.-І. Крашевський запам'ятався житомирянам проведенням «музичних вечорів» у своєму будинку. На цих салонних концертах слухачі ознайомлювалися із симфонічними творами, спеціально перекладеними для камерного виконання ансамблями різних інструментальних складів. Письменник завжди підтримував музикантів, особливо своїх співвітчизників-поляків, які приїжджали до міста з концертами (часто й на його запрошення). Серед таких гастролерів були скрипаль-віртуоз, композитор і педагог Аполінарій Контський, піаніст Юзеф Венявський (брат ушлявленого польського скрипаля Генріка Венявського).

Подібний музичний салон діяв наприкінці століття і в домі Падеревських. Будинок на вул. Подільській відомий польський музикант і громадський діяч Ігнацій Падеревський.

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ
ПОЛЬСЬКОЇ ГРОМАДИ ЖИТОМИРА...

ревський придбав 1890 року для батька, який оселився там із другою дружиною, зведеними братами Ігнація Станіславом і Юзефом та сестрою Марією. У флігелі садиби Падеревські влаштовували музичні вечори, які обов'язково супроводжувалися ілюмінацією у вигляді ліхтариків на веранді й подвір'ї.

Помітною постаттю музичного життя Житомира кінця XIX ст. був віолончеліст, диригент, композитор та педагог Анджей (Андрій Григорович) Янович (1830–1902). Його творчий доробок становлять струнні кuartети, фортепіанні тріо, п'єси для віолончелі, романси. «Шість пісень», у тому числі популярну свого часу «Зірочку» (*Gwiazdka*), було надруковано в місцевій типографії; їх часто виконували на концертах.

Саме в Житомирі, у родині композитора й піаніста Владислава Заремби, народився Сигізмунд Заремба (1861–1915), у майбутньому також музикант – піаніст, віолончеліст, композитор та диригент. Музичну освіту він опанував приватно: спочатку в батька, а потім – під час навчання на юридичному факультеті Київського університету – у викладача теоретичних дисциплін Андрія Казбирюка та віолончеліста й композитора Владислава Алоїза. Про високу професійну майстерність С. Заремби свідчить відповідальна посада директора музичних класів при Воронезькому відділенні Імператорського російського музичного товариства (далі – ІРМТ), яку він обіймав наприкінці 1890-х років. Там він займався активною концертною діяльністю, виступаючи як диригент на концертах симфонічної музики та як віолончеліст у складі камерних ансамблів. Зв'язок з малою батьківщиною яскраво виявився в його композиторській творчості, зокрема в обробках українських народних пісень.

Житомир був рідним містом і для відомого польського піаніста й композитора Юліуша Зарембського (1854–1885). У процесі його музичного виховання значна роль належала представниці польської інтелігенції – Луції Руцинській². Здобуті знання дозволили шістнадцятилітньому талановитому юнакові, який на той час неодноразово з успіхом грав на міських публічних концертах, вступити до Віденської кон-

серваторії. По закінченні навчання Ю. Зарембського нагородили двома золотими медалями: з композиції та фортепіано. А вже за рік, у 1873-му, він отримав диплом вільного художника, склавши екстерном іспити в Петербурзькій консерваторії. Після успішних гастролей містами України і Росії молодий музикант поїхав до м. Веймара задля вдосконалення виконавської майстерності у Ференца Ліста. Славний музикант дав високу оцінку Ю. Зарембському і як піаністу, і як композитору. Так само про нього висловився і знаний російський композитор Олександр Бородин, з яким Ю. Зарембський познайомився під час подорожі. Певний час музикант виношував задум опери «Марія» за однойменною поемою польського поета Антонія Мальчевського, події якої відбуваються на Волині. Однак композиторові вдалося завершити лише увертюру. Зауважимо, що тісний зв'язок з польським та українським фольклором відчутний у народнопісенних інтонаціях його творів. Помер Ю. Зарембський у Житомирі, приїхавши на гастролі та захворівши на туберкульоз. Серце музиканта, за його заповітом, поховане в міському кафедральному костюлі св. Софії.

Упродовж XIX ст. польська інтелігенція, до якої належали літератори, письменники, художники, музиканти, відігравала надзвичайно важливу роль у розвитку культури Житомира. Ця тенденція збереглася й на початку XX ст. Польське коріння мали видатні українські композитори Борис Лятошинський і Михайло Скорульський. Незважаючи на те що жоден з них публічно ніколи не позиціював себе як представника польської культури, а у своїй творчості використовував польської тематики не набагато більше, ніж інші українські чи російські композитори-сучасники, вважаємо за потрібне окреслити деякі відомості щодо їхнього походження, оскільки польська культура, хоча й опосередковано, мала певний вплив на формування їхніх творчих особистостей. Цьому сприяли не лише сімейні традиції та генетична пам'ять, а й виховання в багатонаціональному (з вагомою часткою польського елемента) середовищі Житомира.

ІСТОРИЯ

Родина Лятошинських належала до дворянського роду: Леон Лятошинський, прадід композитора, отримав дворянство 1826 року. Його син – Леонтій Леонович (1830–1884), колезький радник, – працював у Житомирі на посаді міського лікаря. Діти Леонтія не продовжили медичної справи – більшість із них присвятила своє життя педагогіці. Найвизначнішого успіху в цій царині досягнув старший син – Микола Лятошинський (1861–1920), батько композитора Бориса Лятошинського. По закінченні Житомирської гімназії він вступив на історико-філологічний факультет Київського університету святого Володимира, завершивши навчання 1884 року зі ступенем кандидата університету. Опісля повернутися до Житомира (відпрацювавши за призначенням у Немирівській гімназії), де мешкала його родина, йому вдалося лише через п'ять років³.

На посаді директора Житомирського комерційного училища М. Лятошинський значну увагу приділяв культурно-мистецькому розвитку учнів. Головну роль у цьому процесі виконував організований ним учнівський хор, репертуар якого переважно становили народні пісні: українські, російські, польські. В училищі регулярно проводили літературно-музичні вечори й концерти.

Природно, що дитячі та юнацькі роки Бориса Миколайовича Лятошинського проходили в містах служби батька – у Житомирі, Немирові, Златополі. Очевидно, що найбільший вплив на виховання майбутнього композитора мало оточення родини саме в Житомирі, на малій батьківщині, де він народився й здобув початкову освіту: загальну (у гімназії) та ґрунтовну музичну – у досвідченого педагога Олександра Ружицького (також поляка з походження). Саме до житомирського періоду належать його перші композиторські спроби: фортепіанні мініатюри танцювальних жанрів (серед яких за традицією багато власне польських), камерно-інструментальні ансамблі. Рівень отриманих музичних знань і навичок дозволили юнакові вступити на композиторський факультет Київської консерваторії (клас Рейнгольда Глієра). До польської тематики Б. Лятошинський у подальшому звер-

тався в симфонічних поемах «Гражина» й «На берегах Вісли», у «Польській сюїті» ор. 60, побудованій на оригінальних польських темах, у двох мазурках на польські народні теми для віолончелі й фортепіано. У 1959 році Товариство польсько-радянської дружби (Варшава) нагородило композитора премією за зміцнення культурних зв'язків між Польщею й СРСР.

Хоча подальше творче життя Б. Лятошинського було пов'язане з Києвом, важко переоцінити роль житомирського оточення, у якому в умовах духовно насиченої атмосфери рідного дому та полікультурного середовища цілого міста формувалися особистісні та мистецькі засади становлення майбутнього композитора.

Тісно пов'язаною з Житомиром була також родина відомого українського композитора Михайла Адамовича Скорульського (1887–1950). Його батько⁴ належав до польської шляхти герба *Kościesz z odmianą*⁵. Як і більшість представників інтелігенції, Адам Скорульський був шанувальником мистецтва – у студентські роки співав у хорі М. Лисенка. Саме там він познайомився з майбутньою дружиною, здібною піаністкою, ученицею М. Лисенка (у Київському інституті шляхетних дівчат) і В. Пухальського (у музичному училищі Київського відділення ІРМТ), – Ніною (Неонілою) Олексіївною Сенаторською (1865–1932).

На жаль, їхнє подружнє життя не склалося. Син Михайло жив з тіткою в Києві, згодом – з батьком у Ризі, де яскраво виявився музичний талант хлопчика: саме там семирічний Михайло написав опери «Сон Усладе» і «Слобода Неволья». Коли мати вдруге вийшла заміж за Миколу Бикова (1863–1942), знаного в Житомирі лікаря й одного з ініціаторів створення Житомирського відділення ІРМТ, Михайло переїхав до неї. Після семи років навчання в Першій чоловічій гімназії він вступив до музичних класів ІРМТ. Навчаючись у знаного в місті педагога Леоніда Местечкіна, юнак демонстрував неабиякий музичний хист у фортепіанному виконавстві, читанні з аркуша, імпровізації, а також надзвичайну працездатність. На урочистостях з нагоди закінчення училища М. Скорульський успішно виконав Концерт

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ
ПОЛЬСЬКОЇ ГРОМАДИ ЖИТОМИРА...

для фортепіано з оркестром № 1 Сергія Рахманінова.

Через кілька років після закінчення композиторського факультету Петроградської консерваторії його було мобілізовано до сформованого в Житомирі в роки Першої світової війни Артистичного батальйону, до складу якого входив струнний оркестр. Саме там розпочалася плідна й багаторічна діяльність М. Скорульського-диригента. Важливо, що вже перші кроки на ниві диригування були успішними: він «вирізнявся неабиякими здібностями й енергією, завдяки чому оркестр завжди перебував на високому рівні, приваблюючи цим слухачів» * [5, с. 267].

Для М. Скорульського житомирський період став етапом становлення як композитора, етапом пошуків власного стилю та накопичення досвіду. Значну роль зіграло не лише культурне середовище міста, але й природа Волині: саме вона згодом надихала митця на створення чарівних музичних пейзажів у найвизначнішому його творі – балеті «Лісова пісня».

У розглядуваний період польська складова була досить вагомою в культурі Житомира. Музиканти-поляки перебували у всіх сферах мистецької активності: педагогічній, концертній, театральній. Важливість їхнього впливу виявлялася не лише в колонізації художнього середовища. Будучи представниками різних європейських шкіл, митці слугували своєрідними «трансляторами» нових мистецьких надбань, постійно збагачуючи цим культурне життя міста. Одночасно, завдяки вихованню або ж довготривалому перебуванню в полікультурному середовищі, і самі поляки були носіями особливої слов'янської культури, у якій надзвичайно щільно переплелися ознаки як польських і українських, так і інших слов'янських музичних традицій. Найяскравіше це увиразнилося в композиторській творчості, а саме: у використанні інтонацій народної музики, жанровій специфіці музичного мистецтва різних народів, в обробках народних пісень.

Примітки

¹ Зазначимо, що на початку XIX ст. в Житомирі, як і в інших містах Правобережної України, переважали польські театральні трупи. Поступово через антикатолицьку імперську політику вони змушені були включати до репертуару п'єси російських і українських авторів, а згодом і самі ставали мішаними – польсько-українсько-російськими. Після поразки повстання поляків 1865 року польську трупу житомирського театру було ліквідовано.

² Луція Руцинська (бл. 1818–1882) – піаністка, композитор та педагог. Була дружиною Юстина Руцинського, одного з активних учасників польського визвольного руху. Свій внесок у підтримку й популяризацію польської музики внесла, склавши та видавши в Петербурзі, альбомом п'єс для фортепіано «Музичний альбом для фортепіано» (*Album muzyczne na fortepian*), до якого увійшли твори польських композиторів Ігнація-Фелікса Добжинського, Станіслава Монюшка, Марії Шимановської та інших.

³ М. Лятошинський викладав історію та географію в Житомирській гімназії, поєднуючи читання лекцій з обов'язками класного керівника. У 1896–1906 роках викладав історію у Першій київській гімназії, а згодом обіймав посаду директора Немирівської (1906–1908) і Златопільської (1908–1911) гімназій. У березні 1911 року повернувся до Житомира: спочатку очолював Комерційне училище, а з 1913 року викладав у Землемірному училищі. Також читав лекції з російської та загальної історії в Луцько-Житомирській римсько-католицькій семінарії.

⁴ Житомирянин Адам Петрович Скорульський (1865 (1869?) – бл. 1942) закінчив факультет природничих наук Київського університету святого Володимира, служив старшим штатним контролером винокурних заводів.

⁵ Цей герб отримав Анджей Скорульський (учасник сейму 1621 р.), який 1582 року з князем Миколоєм Радзивіллою (Сироткою) вирушив пілігримом до Єрусалима. Там їх посвятили в лицарі Ордену Гроби Господнього. У російському дворянстві рід Скорульських було затверджено 1835 року.

Джерела та література

1. Баладинська-Сипченко І. В. Польська музична культура Житомира у XIX столітті / І. В. Баладинська-Сипченко // Юзеф Ігнаці Крашевський як явище світової культури : наук. зб. «Велика Волинь». – Житомир : Волинь, 2002. – Т. 28 / гол. ред. М. Ю. Костриця. – С. 48–51.

2. Борис Тен. Сторінки музичного життя Житомирщини // Жадань і задумів неспокій. З творчої спадщини Бориса Тена : вірші, переклади, статті, листи, спогади / Тен Б. ; упоряд. А. Ф. Журавський, К. В. Ленець. – Київ : Радянський письменник, 1988. – С. 121–135.

3. Буравський О. А. Поляки Волині у другій половині XIX – на початку XX ст. / Олександр Буравський. – Житомир : ЖДУ, 2004. – 168 с.

* Переклад з російської авторки статті. – Ред.

ІСТОРИЯ

4. *Калакура О. Я.* Поляки в етнополітичних процесах на землях України у XX столітті / О. Я. Калакура. – Київ : Знання України, 2007. – 508 с.

5. *Скорульський М. А.* Воспоминания. Письма. Материалы / Михаил Скорульский ; сост. Р. Н. Скорульская. – Киев : Музична Україна, 1988. – 326 с.

6. *Шамаєва К. І.* Лятошинські в Житомирі / Кіра Шамаєва // Записки наукового товариства імені Шев-

ченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 345–352.

7. *Шамаєва К. І.* Музиканти – поляки з Волині // *Шамаєва К. І.* Митці. Освіта. Час: з архівних джерел / К. І. Шамаєва. – Житомир : Косенко, 2005. – С. 5–14.

8. *Шамаєва К. І.* Поляк з Житомира // *Шамаєва К. І.* Митці. Освіта. Час: з архівних джерел / К. І. Шамаєва. – Житомир : Косенко, 2005. – С. 14–24.

SUMMARY

The specific feature of the eventful social life of Zhytomyr – an ancient city with rich cultural traditions – was its multicultural nature, since the representatives of different ethnic groups have been living there for a long time: Ukrainians, Russians, Jews, Poles, Germans and Czechs. They all maintained and developed their own art national heritage, while combining it with the local one.

The coexistence and interpenetration of the cultures of different ethnic and religious (including faith) communities on the territory bounded with provincial town borders, has created a special atmosphere of artistic life. Each of the representatives of different ethnic groups and, therefore, art schools brought something to the general cultural process, simultaneously accumulating experience of foreign, unfamiliar cultures. All these features and traditions, mixing in a peculiar *melting pot*, gave qualitatively new features to this or that artistic phenomenon.

Studying of the cultural life of national minorities, that lived in Zhytomyr, is important not only in the aspect of international relations, but also for the formation of integral conception of the general cultural situation, which has become a solid foundation for further development of social and artistic landscape of the city.

The activities of public societies were an important element of the Zhytomyr Pole's public life. These associations had a legal possibility for improvement of their countrymen material and spiritual life. In the early 20th century there functioned The Zhytomyr Roman Catholic Charitable Society, the Polish society of singers *The Lute*, The Christian Catholic Society of Working Women *Dzwignia (The Lever)*, The St. Zita Society of the Christian Women Maid, The Polish Women's Circle and others.

Educational activity of the Polish community provided a high level of the Volyn Poles' culture including the field of music art. The history of Ukrainian and Polish musical culture has been enriched with several tens of artists of the Polish origin, who was born, lived or worked in Volyn, in Zhytomyr in particular, their artistic personality has been forming under the impact of local multicultural environment. Among them there are a prominent Polish writer, publicist, publisher, philosopher, historian, public and political figure Józef Ignacy Kraszewski; cellist, conductor, composer and teacher Andrzej Yanovych; pianist, cellist, composer and conductor Sigismund Zaremba; pianist and composer, a graduating student of the Vienna Conservatory, a follower of F. Liszt Juliusz Zarembski.

During the 19th century the Polish intellectuals – literary men, writers, artists and musicians – had a significant impact on the development of Zhytomyr culture. This trend was also preserved in the early 20th century. The prominent Ukrainian composers Borys Liatoshynskyi and Mykhailo Skorulskyi had Polish roots. Despite of the fact that both of them has never publicly positioned themselves as the representative of Polish culture and in their works have used the Polish themes not much more than other Ukrainian or Russian composers-contemporaries, Polish culture, although relatively indirectly, had some influence on their creative personalities formation. This was assisted not only with the family traditions and genetic memory, but also an upbringing in the multicultural (with a significant share of the Polish element) Zhytomyr environment.

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ
ПОЛЬСЬКОЇ ГРОМАДИ ЖИТОМИРА...

In the concerned period the Polish component was quite significant in the culture of Zhytomyr. Musicians-Poles actively participated in all spheres of artistic activity: pedagogy, concert, theater life. The importance of their influence was expressed not only in polonization of the artistic environment – been the representatives of various European schools, the artists served as a sort of *compilers*, constantly enriching Zhytomyr culture with the new for it European artistic heritage. Simultaneously due to upbringing or continuance in a multicultural environment, the Poles themselves became the carriers of a particular Slavic culture in which features of both Polish and Ukrainian or the other Slavic musical tradition had extremely closely interwoven. This became most clearly apparent in the composer's activity, notably just in using of the folk music intonations, various nations' music genre specific, the arrangements of folk songs.

Keywords: music life of Zhytomyr, the Poles in Volyn, public societies, J. Kraszewski, I. Paderewski, S. Zaremba, J. Zarembski, M. Skorulskyi, B. Liatoshynskyi.

З польових Записів

From the Field Records

УДК 780.646:781.6(477.83)

ІНТОНАЦІЙНА ТА ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА ПАСТІВНИЦЬКИХ ПИЩАВКОВИХ НАГРАВАНЬ У СЕЛІ ВОЛОСЯНКА СКОЛІВСЬКОГО РАЙОНУ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Ярина Товкайло

У статті розглянуто бойківську сопілкову традицію на основі порівняльного аналізу експедиційних матеріалів, отриманих авторкою від носіїв пищавкової традиції Х. Добровольського та М. Фуріва в с. Волосянка Сколівського району Львівської області. Проаналізовано інструменти, виконувану на них музику, манеру гри та виконавський стиль інформантів.

Ключові слова: сопілка, пищавкова традиція, бойківська пищавка, пастуша музика, виконавська стилістика.

В статье рассматривается бойковская свирельная традиция на основе сравнительного анализа экспедиционных материалов, полученных автором от носителей свирельной традиции Х. Добровольского и М. Фурива в с. Волосянка Сколевского района Львовской области. Проанализированы инструменты, исполняемая на них музыка, манера игры и исполнительский стиль информантов.

Ключевые слова: свирель (сопилка), свирельная традиция, бойковская свирель (пыщавка), пастушья музыка, исполнительская стилистика.

Boiky pipe tradition is considered in the article based on comparative analysis of received expedition materials from Volosyanka village, Skoliv district, Lviv region from the bearers of pipe tradition H. M. Dobrovolskyi and M. F. Furiv. Instruments, performed music, the manners of playing and the performance style of informants are analyzed.

Keywords: pipe, pipe tradition, *boiky's pyshchavka* (pipe), shepherd's music, performance stylistics.

Сопілкова традиційна музика на території України є дуже давньою і архаїчною. Г. Хоткевич із цього приводу, наприклад, писав, що перші згадки про інструмент під назвою «сопілка» в писемних джерелах траплялися ще в XI ст. [11, с. 287]. Корінь слова «сопілка» походить від дієслівних лексем «сопіти», «сипіти», «сопати», що характеризує сам звук, який на ній відбувається. Також назви «народна флейта», «сопілка» як цівкового інструмента з грифними отворами є традиційними в багатьох народів: молдаван, румунів, словаків, угорців, литовців, хорватів, греків, турків, поляків, сербів, білорусів, росіян та ін. (молд. «флуер», серб. *frula*, болг. *duduk*, грец. *floghera*, угор. *furulya*, польс. *fujarka*, хорв. *jedinca*, турк. *svirka*, слов. «фура», лит. *lamzdelis*, білор. «сопелка», «дудка», рос. «сопель», «свирель»).

Узагальнений тип сопілки в усіх її регіональних різновидах можна вважати на-

ціональним музичним інструментом, який визначає етнічний звукоідеал українців [7]. Її оспівано в казках, легендах, переказах і піснях. Про неї писали Т. Шевченко, Леся Українка, Г. Хоткевич, Ф. Колесса, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Нечуй-Левицький, О. Ільченко та ін. Утім, поняття сопілки як загальнонаціонального українського музичного інструмента у фольклорному сенсі практично не існує і трапляється лише в паралельно-культурницьких псевдонародних сольних та ансамблевих формах.

На сьогодні наукові дослідження про сопілковий інструментарій та виконувану на ньому музику дозволяють аналізувати їхню специфіку на рівні порівняльних студій не лише назв та ергологічної будови самих інструментів, а й типологічних відмінностей у структурі сопілкової музики досліджуваних регіонів.

Сопілковим інструментарієм, як правило, називається сукупність різновидів ців-

кових повздовжніх інструментів переважно із шістьма грифними отворами (кількість може коливатися до 10) або без них відкритого (фрілка, флюяра, тилинка / теленка) або закритого (денцівка, пищавка, дудка, гайда) типу.

Сопілка завжди була незамінним супутником пастухів, чабанів та скотарів. Грати вчилися ще з дитячого віку на інструментах, зроблених власноруч. Поза пастушим побутом сопілковий інструментарій активно використовувався як атрибут «музики для слухання», у режимі «вулиці» й інших масових свят і розваг та лише зрідка – у складі так званих троїстих музик в окремих зонах Центральної України й пізніших традиційних складах гуцульських інструментальних капел.

На сьогодні сопілкова традиція частково збереглася й подекуди ще функціонує тільки в Карпатському регіоні, на Поліссі та Волині, а також спорадично її релікти та згадки про неї можна зустріти в лісостеповій, надніпрянсько-східно-подільській зоні. Про пастівницькі (чабанські) сопілкові практики степової зони Півдня України існують лише доволі потужні й розлогі описи в художній літературі, які за умови герменевтично-порівняльних розглядів з існуючими інтонаційно-стильовими дослідженнями цього регіону можуть служити засадничою базою для наукової їх реконструкції в цілому.

Сопілковий інструментарій Карпат досить різноманітний. Його можна умовно поділити на сопілки гуцулів, бойків та лемків. До традиційних інструментів гуцулів належать відкриті / незаднені: фрілка (фуярка), флюяра (флюєра); закриті / заднені: денцівка, тилинка, дводенцівка, півтораденцівка (близнівка), зозулька (окарина), свиріль [2, с. 72; 6, с. 116].

Бойківська сопілкова традиція є кількісно меншою порівняно з гуцульською, і представлена такими інструментами: гайда, гайдиця, півторагайдівка, пищавка, бойківська свирівка, весняна скосівка. М. Хай у цьому контексті пише: «Порівняно бідніший арсенал бойківського інструментарію (особливо духового) забезпечує бойківській традиції стилістично чистий, позбавлений іншонаціональних барв коло-

рит звучання (звукоідеал)» [6, с. 146]. У цій статті не береться до уваги величезний масив сопілкового інструментарію іграшково-побутової сфери гуцулів та бойків, який заслуговує окремого дослідження.

Лемківська ж сопілкова традиція збереглася найслабше в Карпатському регіоні. «У цілому ж традиційна інструментальна культура лемків виявилася найбільш ураженою як природними процесами нівелювання (зникнення питомих для українських Карпат інструментально-імпровізаційної структури і заміна їх пізнім пісенно-приспівковим елементом із сильним нашаруванням кічево-містечкової музики), так і насильницькими політичними репресіями (операція “Вісла”), що призвело до майже цілковитого занедбання оригінальних форм і особливостей лемківського традиційного інструменталізму та усієї побутової культури лемків поспіль» [6, с. 147]. До побутуючих лемківських сопілок належать гайдівка, гайдівця, гайда.

Потрібно констатувати, що сопілкова традиція Полісся й Волині перебуває в катастрофічному стані – стадії остаточного зникнення. Це пов'язано з тим, що в цих регіонах усе менше залишається носіїв традиції, а молоде покоління майже не переймає її. На відміну від пастушого інструментарію гуцулів та бойків, де основними були сопілкові інструменти (тилинки, фрілки, флюяри, денцівки, пищавки, гайди та ін.), на Поліссі й Волині превалюючу роль відігравали пастуші натуральні труби, роги та ріжки. Вони виконували сигнальні функції і використовувалися в побуті чабанів, пастухів, мисливців та навіть у поштової службі [3, с. 12]. Сопілковий інструментарій Полісся й Волині в різновидному сенсі дуже обмежений. Це поліські – дудка-викрутка й дудка-колянка – та волинські – свистілка й дудка-викрутка [9, с. 108]. Назви інструментів походять від технології виготовлення – розколювання й викручування деревини. Широко використовують дудку-викрутку й дудку-колянку також і у вокально-інструментальних версіях поліщуків [10, с. 49, 67].

Особливе місце в традиції Карпат займає Бойківщина – етнографічний регіон, що охоплює окремі райони Івано-Франків-

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

ської, Львівської та Закарпатської областей. Бойківська сопілкова традиція збереглася значно менше, ніж гуцульська, але вона має свої відмінні та самобутні особливості. До найхарактерніших сопілок регіону належать пищавки.

Пищавка – це традиційна бойківська шестиотвірна (рідше три-, п'яти-) закрита (з денцем) сопілка. Дослідниками зафіксовано багато різновидів назв цього інструмента: велика пишавка, середня пишавка, гайда, гойдиця, пишавочка, півгайдівка, півторагайдівка, пискля, пискур, пишалка. Виготовляють інструмент з бузини, калини, груші, яблуні, горіха. Ґрунтовно описав інструменти, технологію виготовлення, конструкцію, стрій, аплікатуру та репертуар рівненський дослідник Б. Яремко в роботі «Бойківська сопілкова музика» [12]. За його словами, пишавки за конструкцією поділяються на три основні типи: коротка, середня і довга. Коротка, або пискля, використовується здебільшого на початковому етапі навчання. Із цим твердженням цілком не погоджується М. Хай. За його словами, пискля широко використовується в музикуванні бойків (пастуша музика, гра для себе, гра для слухання, хатнє музикування) – майже так, як і пишавка середня [5, с. 26]. Середня пишавка є широко вживаним інструментом. На ній виконується і пастівницька, і календарна, і хатня музика [1, с. 69]. Довга пишавка, або гайдиця, є інструментом суто старших чоловіків і застосовується в різних ситуаціях виробничого та побутового виконання. Їхнім репертуаром є пастуша та хатня музика [13, с. 14].

Бойківські пишавки та гайди займають провідне місце в традиційній сопілковій музиці Карпат. Вони є улюбленими музичними інструментами чоловіків. Їхній репертуар дуже різноманітний. Б. Яремко пише про музику, виконувану на пишавках: «Основне призначення пишавки пов'язане з виконанням музики для власного естетичного задоволення (“гра для себе”) і для слухання (“гра до слухання”), а також з супроводом індивідуального співу у колективній ситуації, яка утворилася. Інструмент звучить на полонинах (під час випасу овець, корів, коней), на вечорницях (вечірніх колективних

домашніх роботах односельчан), під час недільних вечірніх зібрань молоді, на весіллях (під час застілля – при виконанні позаобрядових пісень), хрестинах та іменинах, у пору сінокосів (під час обіду та відпочинку), збору ягід і грибів тощо» [12, с. 11].

Назви пишавкових творів здебільшого походять від імен, прізвищ, прізвиськ музикантів («Миколина», «Пилипецька», «Данилові коломийки»), рідше вони мають топонімічне походження («Волосянська», «Верховинська», «Головецька», «Рожанська», «Закарпатська», «Лавочнянська», «Леманська», «Славчанська», «Ялинкуватська», «Хашованська» та ін.). Також трапляються назви, що походять від виду інструмента («Пищавкова», «Трембітна») та від жанру виконуваної музики («Коломийка», «Ладканка», «Колядка»).

Жанрове різноманіття пишавкової музики можна умовно поділити на такі напрями:

- 1) імпровізаційні пастуші розгорнуті награвання, які не мають чіткої метроритмічної складової (полонинські, вівчарські, скотарські награвання);
- 2) коломийки;
- 3) інші інструментальні твори (обрядові, танцювальні, до співу, для себе, для слухання).

Слід зауважити, що коломийкова структура в бойківській традиційній музиці трапляється дуже часто й майже в усіх жанрах (родинна обрядовість, календарна обрядовість, пастуша музика, хатнє музикування).

Незважаючи на всю багатогранність і різножанровість виконавського репертуару, пишавка була й залишається сольним музичним інструментом. А в бойківській весільній музиці (капелі / бурсі) її рідкісну появу слід уважати швидше винятком з правила.

Однією з найхарактерніших зон бойківської сопілкової традиції є с. Волосянка Сколівського району Львівської області. Цей населений пункт відноситься до зони, яка носить субрегіональну назву – Верховина.

Пропоноване дослідження має на меті порівняти записи традиційних мелодій бойківської пишавкової музики, самі інструменти, їхню конструкцію, стрій, способи гри, особливості виконавського стилю та інше на основі даних, отриманих від Х. Добро-

ЯРИНА ТОВКАЙЛО. ІНТОНАЦІЙНА ТА ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА...

вольського й М. Фуріва під час експедиції в с. Волосянку в жовтні 2014 року. На прикладі порівняльного зіставлення гри обох музик-пищавочників та опублікованих відомостей з волосянської пищавкової практики ми спробуємо визначити спільні та відмінні риси однотипних інструментів, виконуваних мелодій та виконавських манер.

Під час згадуваної вище експедиції було проведено два сеанси з носіями бойківської пищавкової традиції Х. Добровольським та М. Фуривим.

Харитон Максимович Добровольський (1923 р. н.) «навчився грати у сопівку ще з дитинства, як скотарив». Музичні навички й традиційний репертуар переймав від інших музикантів, запам'ятовуючи твори «на слух», а вже потім відтворював їх на власному інструменті. Окрім володіння пищавкою, Харитон Максимович віртуозно грає на скрипці, басолі, був добрим співаком, проте через поважний вік частково втратив голос і зір.

Від інформанта було записано 52 мелодії, з яких 34 коломийки, 4 полонинські мелодії, 2 вівчарські, 3 колядки, 5 пісень, 4 обрядові мелодії та кілька творів, зіграних на скрипці. Найхарактерніші з них – «Волосянська», «Батьківська», «Закарпатська», «Полонинська», «Вівчарська», «Хашованська», «Рожанська», «Славчанська», «Давня», «Своя», «Ялинкуватська», «Лавочнянська» та ін.

Усі мелодії були зіграні на пищавці невідомого майстра, що дісталася Х. Добровольському в подарунок. Її ергологічна будова



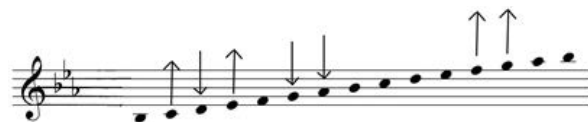
Іл. 1. Пищавка Х. Добровольського (майстер невідомий)



Іл. 2. Х. Добровольський

дова та система грифної темперації майже цілком збігається з будовою пищавки, на якій він грав до того і подарував дослідникові й давньому приятелю М. Хаю, – це свідчить про спадковість і певну уніфікованість майстрової та виконавської пищавкових шкіл у Волосянці та її околицях.

Описувана пищавка – це одноцількова повздожня шестиотвірна дерев'яна полакована безколірним лаком сопівка, довжина якої 19 см, а ширина – 2 см. Посередині й у кінці корпусу інструмента – розширення до 2,5 см. «Тіло» (корпус) пищавок найчастіше не вирізнялося особливими прикрасами, порівняно з яскраво розфарбованими й рясно різьбленими сучасними гуцульськими фрільками та денцівками. Тут, як і колись у давнину на Гуцульщині, увага приділялася практичності та зручності у використанні на противагу яскравому позірному-сувенірному блиску. У цьому плані волосянські пищавки є прикладом архаїки й відданості традиції.



З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

Звукоряд пищавки – b , c^1 , d^1 , es^1 , f^1 , g^1 , as^1 , b^1 . Інструмент є діатонічним. Основний тон (головна опора), або «фіналіс» (за Б. Яремком), – es^1 і, відповідно, субсекунда – d^1 , субкварта – b , терція – g^1 , квінта – b^1 . Ці звуки є опорними, вони утворюють основний кістяк мелодій (основна гра), усі інші є неосновними й виконують функцію прикрас, орнаментики. Загальний діапазон інструмента $b - es^3$, а робочий – $d^1 - b^2$. Звук пищавки в нижньому регістрі тихий, глухий, невиразний, сипливаний, із шумовими призвуками, а у верхньому – значно чистіший (без призвуків), дзвінкий, гучний та яскравий. Діапазон і регістрову динаміку звучання інструмента можна умовно позначити так: нижній регістр $b - b^1$ ($mp - mf$); верхній регістр $b^1 - b^2$ ($mf - f$); надвисокий регістр $b^2 - es^3$ ($f - ff$).

Розглянемо зразок бойківської пищавкової музики на прикладі коломийки «Лавочнянська», записаної від Х. Добровольського, транскрибованої й проаналізованої авторкою статті за зразком структурно-парадигматичного аналізу мелодій, здійсненим

у монографії-збірнику М. Хая «Українська інструментальна музика усної традиції» [10, с. 345].

1. ІК: 3Ч: (5₄585); РЗ: (4545458545854₃₄321); ФСК: (5₃₄321); РЗ: (454^13454₃₄313454₃₄31); ФПК: (34₃₄31₁₂₁₂₁₂₁₂15);

Р₁. ІК: 3Ч: (454^1); РЗ: (3454₃₄313454₃₄31_{1,54}); ФСК: (3₂₃21);

Р₂. ІК: 3Ч: (454^1); РЗ: (3243413454₃₄31); ФПК: (32₁₂1₁₂₁₂₁₂₁₂15);

2. ІК: 3Ч: (54585); РЗ: (545^4585854); ФСК: (3₃₄321); РЗ: (454^1345₃₄313454₃₄31); ФПК: (23₂₃21₁₂₁₂₁₂₁₂₁₂₁₂15);

РС: 1. – (8+7)+(4+6+6)+2; Р₁ – (4+6+6); Р₂ – (4+6+6)+2;

2. – (8+8)+(4+6+7)+1;

МТР: розмір: 2/4, 3/8, 6/8, 3/4, 4/4. Рух мелодії восьмими й шістнадцятими нотами, які часто прикрашені трелями, мордентами та форшлагами;

ЛТ: іонійський лад, тональність *Es-dur*;

ТА: ММ=112;

ЕФО: характер виконання легкий і невимушений. Музика рясно насичена мелізматиною. Фразування й узяття дихання музи-

«Лавочнянська»

(коломийка)

Х. Добровольський

канта збігається, що робить цезури логічними й не розриває музичної думки.

Назва «Лавочнянська» походить від назви населеного пункту Лавочне Сколівського району Львівської області.

Динамічна палітра твору одноманітна й статична – *mf*. Це, в основному, залежить від можливостей інструмента, який сам по собі не є надто голосним. Мелодія звучить у верхньому діапазоні. Динаміка змінюється від висоти звука – це є особливістю всіх духових інструментів. Штрихове забарвлення – поєднання *staccato* (восьмі ноти) і *legato* (шістнадцяті ноти, згруповані по дві, три, чотири). Мелізматика має свою періодичність, наприклад, форшлаги використовуються в поєднанні з восьмими, морденти – із шістнадцятими, а трелі – на тоніці *es* у серединних і прикінцевому кадансі.

«Лавочнянська» має дві частини, вони позначені цифрами 1 і 2. Цифра 1 складається з двох речень (1-ше речення 1–4 такти, 2-ге – 5–7 такти). Потім ідуть два дещо варійовані повтори другого речення цифри 1: P_1 та P_2 , які відрізняються один від одного останнім тактом. У першому випадку останній такт вкорочено на чверть, і він звучить у розмірі 3/4, а в другому – 4/4. Цифра 2 складається також із двох речень за прикладом цифри 1.

Розмір мелодії змінний: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8. Це пов'язано з тим, що виконавець тяжіє до імпровізаційної манери та розгрукання широкоформатних творів. І навіть у мініатюрі, якою є «Лавочнянська», порівняно з іншими більш розгорнутими композиціями цього та інших пищавочників Бойківщини [10, с. 56, 66, 72], ця схильність відчутна.

У «Лавочнянській», як і в усіх карпатських сопілкових імпровізаціях пастівницького типу, виразно простежуються риси коломийкової ритмоінтонаційної структури. Проте через імпровізаційне виконання з алогічними відхиленнями, які є елементами, притаманними й для пастушої стилістики, її можна віднести до коломийок з відчутно видозміненою та частково втраченою («розмитою») коломийковою ритмікою. За своїм функційним призначенням це твір «для слухання» – інструментально-



Іл. 3. Пищавка роботи майстра і виконавця М. Фуріва

імпровізаційна версія коломийки-приспівки зі значним вмістом настроєвої гами пастуральних відчуттів і пастушої природи звучання бойківської пищавки як носія й атрибуту побуту бойківських вівчарів і скотарів та їхньої пищавкової практики в цілому.

Якщо порівняти коломийку «Вівчарську», виконану Х. Добровольським і опубліковану в праці М. Хая «Українська інструментальна музика усної традиції» [10, с. 72], з «Лавочнянською», можна знайти багато спільних рис. Це змінність розмірів, імпровізаційність виконання; інтонаційний контур у межах основної гри, до якої додаються прохідні звуки; застосування мелізматика, про яке вже йшлося; прикадансові й кадансові звороти; штрихові фігури тощо. Це свідчить про індивідуальний стиль виконавця-музиканта й збереження бойківських особливостей виконання традиційної пищавкової музики.

Михайло Федорович Фурів (1948 р. н.) – віртуозний виконавець пищавкової музики й чудовий майстер по дереву. Під час сеансу було записано 7 мелодій, з яких 3 коломийки, 3 полонинські награвання та 1 пастуша пісня-танок «Феся».

Характеристика інструмента: одноцівкова, повздовжня, дерев'яна, заднена шестиотвірна сопілка власної роботи виконавця (іл. 3). Довжина інструмента 18,7 см, ширина – 2,3 см. Корпус прикрашено різьбленням у вигляді двох нерухомих кілець згори та внизу. Одним з таких кілець розділив майстер грифні отвори правої і лівої рук. Інструмент є діатонічним. Звукоряд

З ПОЛЬОВИХ ЗАПИСІВ

пищавки: h , cis^1 , dis^1 , e^1 , fis^1 , gis^1 , ais^1 , h^1 . Діапазон: $h - fis^3$. Робочий діапазон: $dis^1 - h^2$.



Опорними звуками є: фіналіс – e^1 , субкварта – h , субсекунда – dis^1 , терція – gis^1 , квінта – h^1 . Характеристика звуку пищавки М. Фуріва, порівняно із сопілкою Х. Добровольського, має значно якісніші показники: яскравий, дзвінкий, гучний звук, мінімальні шиплячі призвуки.

«Полонинська» (полонинські награвання) – сольна музично-інструментальна мелодія імпровізаційного характеру, яку ми відносимо до так званої пастушої музики, виконуваної пастухами та скотарями на полонині. Саме цей жанр вважають одним з найдавніших і найархаїчніших у традиційній музиці бойків, у ньому простежуються залишки первісного синкретизму (поєднання інструментального та вокального начал), наприклад, «гра на бурт» [6, с. 252]. Хоч за обсягом цей музичний приклад ситуативно не є широкоформатним, його, згідно з класифікацією М. Хая, можна умовно (при багаторазовому повторенні та імпровізаційно розгалуженому відтворенні) віднести до

пастуших сопілкових імпровізацій розгорнутого (несигнального) типу [6, с. 336].

1. ІК: ЗЧ: $(4^{\wedge})$; РЗ: $(4_3 4_3 4_3 4_3 4_3 \dots)$; ФСК: $(_{34} 32_{23} 21)$; ЗЧ: (1432) ; РЗ: $(_{23} 2_{121}^{\wedge} 1_{32} 1_{43} \dots)$; ФСК: $(_{45} 41)$;

2. ЗЧ: $(_3 4_3 4)$; РЗ: $(_5 4_5 4_5 4 \dots)$; ФСК: $(32_{23} 21)$; ЗЧ: (1432) ; РЗ: $(_{23} 21_{7-2} 1 \dots)$; ФСК: $(1^{\wedge})$;

Р1: ЗЧ: $(_5 4_{4323} 2)$; РЗ: $(1_2 1_3 1_{23} 1 \dots)$; ФПК: (23414) ;

ЛТ: іонійський лад, тональність $H-dur$;

РС: 1. $(8+8)+1+(8+7)+7$; 2. $(8+9)+(8+7)+1$;

Р1. $(8+10)$;

МТР: безтактова нотна транскрипція;

ТА: ММ = 91;

ЕФО: довільне імпровізаційне виконання, насичене мелізматикою.

«Полонинська» складається з двох однотипних за змістом частин – цифр 1 і 2, кожна з яких включає в себе два речення. Після цифри 2 йде Р1 – це варійований повтор другого речення цифри 2. Оскільки коломийкова структура описуваної мелодії є розмитою, її було транскрибовано безтактовою нотацією. Темп виконання – 107, *ad libitum*.

Динаміка мелодії є статичною, що, найімовірніше, залежить від характеру / принципу змінності звуковисотності інтонаційного контуру: перші речення цифр 1

«Полонинська»

М. Фурів

1 $\text{♩} = 107$

7

14

20

P1

та 2 звучать на *f*, увесь інший музичний матеріал – *mf*.

«Полонинська» насичена мелізматикою: форшлагами (одно- та двочасткові форшлагові фігури), мордентами та трелями. Ладово-інтонаційний контур знаходиться в межах однооктавного діапазону. Уся мелодія базується на опорних звуках: тоніці *e*, терції *gis*, субкварті *h* та розігруванні проміжних, не опорних звуків.

Ритмічна структура представлена восьмими й шістнадцятими, а в прикадансових та кадансових частинах трапляються чверті та чверті з крапкою. Характерною особливістю «Полонинської» є дев'ятиразове повторення тоніки на початку цифр 1 і 2 та чотириразове – субкварті в другій половині цифр 1 і 2, а також Р1. Такий прийом багаторазового повторення одного звуку (у поєднанні з одно- й рідше двочастковими форшлагами) дуже часто трапляється в бойківській музиці [10, с. 66; 12, с. 42, 44, 46, 47, 48, 50, 93, 104].

З метроритмічного боку порівнювані мелодії тяжіють до імпровізаційності. Перемінний розмір у «Лавочнянській» і безтактова нотація в «Полонинській» – пряме тому підтвердження. Ритмоструктури, характерні для обох варіантів, – це дві залігровані шістнадцяті й восьма нота *staccato*, що часто повторюються.

Мініатюру «Полонинська» було зіграно музикантом на високому технічному рівні, із чіткими штрихами, динамічним фразуванням, дотриманням стилю й характеру та емоційним піднесенням. Також схожими є виконавські прийоми: мелізматичні фігури – форшлагування восьмих нот (у «Полонинській» присутнє і двочасткове). Проте використання трелей і мордентів має свої відмінності. Трелі в «Лавочнянській» виконавець застосовує лише в кадансових місцях, тоді як у «Полонинській» автор грає їх у всій мелодії, а деякі каданси звучать узагалі без прикрас, або замість трелі звучить мордент. Штрихова палітра мелодії – це поєднання *staccato*, *legato* та *détaché*. Темпи обох творів помірні, імпровізаційність виконання тут строго детермінується темпово-агогічними характеристиками обох порівнюваних творів. Динамічний план і

драматургійний розвиток обох мелодій одноманітний, а безпосередня сила звуку залежить від можливостей інструмента й регістру виконання.

Проведений аналіз типологічної, ритмічної, ладо-тональної, етнофонічної (народно-виконавської) структури порівнюваних композицій дає підстави стверджувати, що:

1) мелодії «Лавочнянська» та «Полонинська» мають усі ознаки бойківської сопілкової традиції. Водночас інтонаційний контур (ІК), ритмічна (РС), музично-ритмічна (МТР) та ладово-інтонаційна (ЛІ) складові їх належать до парадигми творення локального «верховинського» коломийкового стилю;

2) порівнювані пищавки за своєю конструкцією є однотипними інструментами, параметри яких суттєво не відрізняються (пищавка Х. Добровольського (іл. 1) має довжину більшу на 3 мм, а ширину – на 2 мм);

3) стрій пищавок іонійський, звукоряд діатонічний, вихідні звуки *b*¹ (іл. 1) і *h*¹ (іл. 3). Приклади таких пищавок не представлено в «Бойківській сопілковій музиці» Б. Яремка [12];

4) обидві мелодії відносяться до жанру інструментальної коломийки з нечіткими (розмитими) структурними схемами інтонаційної, ритмічної, ладової та етнофонічної парадигм виконання / творення.

Зважаючи на вищезазначене, необхідно наголосити на важливості досліджень сопілкової музики в Україні, а також особливостей бойківської пищавкової традиції в контексті порівняльних досліджень з регіональними практиками інших пастівницьких зон України. Водночас необхідно надавати більшої уваги дослідженням бойківської сопілкової музики загалом.

Джерела та література

1. Мацієвський І. В. Інструменти бойківської діаспори на Нижньому Подніпрров'ї / І. В. Мацієвський. – Львів, 1992. – 112 с.
2. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів / І. В. Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
3. Ошуркевич О. О. Затрубили труби / О. О. Ошуркевич. – Луцьк, 1993. – 24 с.

4. Поліщук В. Науково-виконавська реконструкція гри на бойківській пищавці (слідами фольклорних екскурсій І. Франка) / В. Поліщук // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 155-річчю від дня народження І. Я. Франка. – Харків, 2011. – 340 с.

5. Хай М. Й. Музика Бойківщини / М. Й. Хай. – Київ, 2002. – 304 с.

6. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Й. Хай. – Київ ; Дрогобич. – 544 с.

7. Хай М. Й. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу / М. Й. Хай // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.

8. Хай М. Й. Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментально-

го стилю / М. Й. Хай // Традиційна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С. 14–16.

9. Хай М. Й. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / М. Й. Хай // Родовід. – Чис. 16. – С. 104–113.

10. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції / М. Й. Хай. – Київ ; Дрогобич, 2011. – 466 с.

11. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Харків, 2012. – 512 с.

12. Яремко Б. І. Бойківська сопілкова музика / Б. І. Яремко. – Львів, 1998. – 128 с.

13. Яремко Б. І. Музичні інструменти Турківщини (за даними польових досліджень 1981 року) / Б. І. Яремко // Традиційна народна музична культура Бойківщини : тези доповідей науково-практичної конференції. – Турка, 1992. – С. 12–14.

SUMMARY

Boiky pipe tradition is considered in the article based on comparative analysis of received expedition materials from Volosyanka village, Skoliv district, Lviv region from pipe musicians H. M. Dobrovolskyi (born in 1923) and M. F. Furiv (born in 1948).

As a rule, we call a pipe a totality of the varieties of bottomed and opened longitudinal pipe instruments with openings for fingers or without them. They may be undoubtedly regarded as the national musical instruments that define ethnic sound ideal of the nation.

Pyshchavka (pipe) is one of the varieties of 6-opening bottomed longitudinal pipes, widespread in Boikivshchyna. Volosyanka village of Skoliv district, Lviv region, is a typical pipe zone of living *boiky's* pipe tradition. As for the sphere of application *boiky's pyshchavka* is an instrument of solo music performing in mountain valleys, for aesthetic pleasure, singing accompaniment and at *vechornytsi*, weddings and other events.

For structural and typological, mood and tone, rhythmic and ethnophonic analysis, pipe melodies *Lavochnianska* by H. M. Dobrovolskyi and *Polonynska* by M. F. Furiv, which are striking examples of *boiky pyshchavka* pipe music and the repertoire of musicians-informants, have been chosen.

Melodies *Lavochnianska* and *Polonynska* have all the attributes and criteria that refer them to traditional *boiky* pipe tradition. At the same time their intonation contour (IC), rhythmic (RC), musical and rhythmic (MRC), and tune and intonational (TIC) constituents belong to the paradigm of creation of local *Verkhovyna* kolomyiky style.

Performed melodies on the instruments of the same type (*pyshchavky* b¹ and h¹) in instrumental *kolomyika* genre with diffused contour of structural construction with the present elements of improvisation, which is typical for shepherds' culture.

Concluding, it is necessary to emphasize the specific importance of terrain investigations of pipe music in Ukraine and the peculiarities of *boiky pyshchavka* tradition in the context of comparative researches with other regional practices of other shepherd zones of Ukraine, and to pay more attention to the investigations of *boiky* pipe music in general.

Done work with the fixed, transcribed and generalized here material has defined the methodological and methodical contours for the further extend comparative studying of pipe instruments and pastoral melodies on the whole shepherd's lands of Ukraine, Europe and world in general.

Keywords: pipe, pipe tradition, *boiky's pyshchavka* (pipe), shepherd's music, performance stylistics.

Сучасність Modernity

MUSIC ENRICHMENT SHEVCHENKIANYA – RETHINKING POEMS BY KOBZAR COMPOSERS OF THE YOUNGER GENERATION

Valentina Kuzyk

У статті йдеться про музичне переосмислення поезій Т. Шевченка молодим закарпатським композитором угорського походження Романом Мєденці, який написав вокальний цикл «Поезії Кобзаря» для сопрано, мецо-сопрано, тенора й баса в супроводі фортепіано та драматичний «Плач Ярославни» для сопрано й камерного оркестру.

Ключові слова: Т. Шевченко, Р. Мєденці, поезія, вокальна музика, солоспів.

В статье сделан анализ музыкального переосмысления поэзий Т. Шевченко молодым закарпатским композитором венгерского происхождения Романом Мєденци, который написал вокальный цикл «Поэзии Кобзаря» для сопрано, меццо-сопрано, тенора и баса в сопровождении фортепиано и драматический «Плач Ярославны» для сопрано и камерного оркестра.

Ключевые слова: Т. Шевченко, Р. Мєденци, поэзия, вокальная музыка, романс.

The article analyzes the musical reinterpretation of Taras Shevchenko poetries young Transcarpathian Hungarian-born composer Roman Mėdenczi, who wrote the song cycle in four parts of the *Poetry by Kobzar* for soprano, mezzo-soprano, tenor and bass, accompanied fortepiano and dramatic *Yaroslavna's Lament* for soprano and chamber Orchestra.

Keywords: T. Shevchenko, R. Mėdenczi, poetry, vocal music, romance.

Year 2014 became memorable for Ukraine. It is associated with a significant date – the 200 anniversary of the birth of the great poet, thinker and artist Taras Shevchenko. His words awakened the people to national self-determination, enthusiasm and formed a new category of population, full of dignity and courage, which honors its history and builds future with confidence. But no one expected that the anniversary of the poet joined with a sharp confrontation between the new pro-European aspirations of young Ukrainians with the old totalitarian system and lead to the Revolution of dignity, where heated words Shevchenko become true slogans calling to fight, and his lyrics are flooded thoughts in moments of calm and reflection of the eternal.

Shevchenko Jubilee inspired many talented artists turn to the pages of *Kobzar* known since childhood. It is possible the new and impressive write after M. Lysenko, K. Stetsenko, S. Lyudkevych, L. Revutsky, B. Liatoshynsky and other giants of Ukrainian music, which left

us beautiful songs, choirs, opera, cantata and oratorio works by Shevchenko? But time flies quickly, develops, produces new sounds and colors, new feelings and reflection. After all – new creative personality. Today poetry Shevchenko revealed in contemporary manner, with new connotations, fueled aesthetic and artistic situation XXI century. His sense of Shevchenko's words, his imagery, melody, depth of thought embodied and Roman Mėdenczi creating deployed song cycle *Kobzar's Poetry* in four parts for voice and piano accompaniment and dramatic *Yaroslavna's Lament* for soprano and chamber orchestra. The young composer did not care how often to a particular poem addressed his predecessors and chose lines that fell on the heart and grew sounds in his own creative imagination.

Creative R. Mėdenczi figure deserves special attention. It seems that the same fate childhood prepared him for activities in the field of music. He was born in the Hungarian family in Mukachevo, Transcarpathian region.



Roman Médenczi

That there is only one in Ukraine Choir school of boys and youths, which was created by the famous composer Vladimir Volunteer. So the age of six Roman began seriously studying music in the famous school, singing – he had a beautiful voice, played the piano, made the first attempt at writing a composition. Then he studied at the Mukachevo Teachers College in the music department, and later in Hungary – in Budapest school of organists of Arthur Garmat. He has performed concerts as an organist and singer (lyric tenor). Perfected his skills in the Budapest Conservatory composition faculty in the class Laszlo Drashkovtsi and Music Academy by Franz Liszt on several departments – conductor, vocal. But do not forget about the novel and its Ukrainian identity: the Budapest singer as he participates in the activities of the cultural association of the Hungarian State Ukrainian authorities, in Uzhgorod community he is known as an active member of the National Union of Composers of Ukraine, where he was accepted in 2008. Today he works as a teacher of music and theoretical subjects in the Budapest gymnasium and School of Art. At the same time makes a lot of his own creative projects,

communicates closely with its counterparts Uzhgorod – composer Victor Telichko, musicologist Tatiana Rosul, conductor Victoria Svalyavchyk.

The works of R. Médenczi heard in Ukraine, Hungary, Russia, Italy and Spain. As a composer he was awarded the Transcarpathian of Desiderius Zador by Concert fantasy *Karpaty* (2012), a work for organ received a diploma at the Third International Competition for Young Composers in Moscow (2008). His singers talent noted in Hungary and in the vocal competition of young singers (Budapest, 2001), Vocal Competition of Josef Shimandi (Szeged, 2004), in Ukraine – the song contest of Kvitka Tsisyk (Lvov, 2011). One of the latest awards – special medal *200 years of the birth of Taras Shevchenko* – was received in 2015 in Madrid of the Ukrainian World Congress for his personal contribution to the promotion of the creative heritage of the poet outside Ukraine.

Kobzar's Poetry – a series of 14 Solo Singing concluded for soprano (4), mezzo-soprano (3), tenor (4) and bass (3) with piano accompaniment. Written text in two languages – Ukrainian and English – on the original in the translation of Peter Fedynsky, Americans of Ukrainian descent, who recently completed a full translation of the entire *Kobzar*. Cycle conceived as a kind of chamber vocal performance, where each voice-hero creates its image, is a dramatic line listeners trust his dream audience, their thoughts and experiences. However, all four personalized *action* not simply united poetry Shevchenko and vocal melodies, the nature of which lies in folk song and romance, but a number music leitimage in piano parties that cemented music into a single unit. The event also has distribution in two time shaped polar areas – women and men (each with 7 vocal numbers) that are developing in pairs impressionable age and condition, as full of youth and love of life experienced in years wisdom or *morning and evening*.

The first part cycle-action – soprano Solo Singing – the image of a young girl, *Water from beneath a sycamore*, where the characters sing sacred simple peasant life – blooming nature parents' house, dreams of a happy fu-

ture; *I roamed the thicket* – humorous sketch, playful and graceful, with variations changes of sounds-moods like very capricious Wives; *Row by row* – traditional embroidery dowry, handkerchief and towels for the upcoming wedding; *I beat a path* – humorous and fairs, plays dance rhythm that slowed down for a moment thought of the sad realities of life, but at the same time again thrown to dance.

The second part – Solo Singing for mezzo-soprano – an image of sad woman who has suffered loss of life and suffering; *A dark browed girl was smitten* written in the nature of folk *Dumka*, which sadly celebrates the death of a loved one Cossack; *Oh, alone am I, alone* – is perhaps the most beloved music poem Taras Shevchenko, which for centuries appealed different composers, and R. Médeczi selects expressive fifths motif with the downward swing, which develops dramatically, and creates a sense of loss and despair; «It was the fate she met» – one of the most famous poems of Shevchenko mediocre fate fatherless girl. First intonation – rising little sixth motive, as a special melody of the romance specificity, creates deep lyrical and philosophical mood, and in the middle form a composer writes expressive melodic vocalize, where smooth lines interrupted by short moans, cries.

The third part – tenor Solo Singing – the image of a young Cossack: *By a Dnipo inlet* – elegiac meditation on the fate of the romance expressive melodies, where the metaphorical sense intertwined eternal human folklore parallels with plant symbols and unity with nature; *Fires burn* (verse for Shevchenko clearly autobiographical plan) strikes a dramatic juxtaposition of two contrasting worlds – extravaganza spree in the estate and manor-serf boy suffering that has no place in a holy power. This romance is psychologically intimate culmination of the cycle immediately (attaca) brings the following are generalized heroic culmination – *Oh why, green field* which dominates clearly organized, underlined the first lot in the bass, rhythm heroic and tragic march (a la funebre), which praised the heroic battle of the Cossacks Berestechko. Ends of tenor (also attaca) romance lyrically agitated monologue, *Will we ever meet again?*, which cele-

brates the pain and separation from love, and separation from the native land.

The fourth part of the Solo for bass – the image of a wise man in years, *The periwinkle blossomed* – reflections on the meaning of life associated with the juxtaposition of paintings early spring and morning frost that broke the delicate flowers. Composer successfully captures the image of «morning frost» fragments descending whole step scale in the bass, which are strung as if frozen, deprived of live power chords. *At times an old man* – romance close to Kobzar tradition where bordering periods song recitative and bandore accompaniment imitates tune the content and raises the age-old problem – how to live life with dignity? Final cycle *Water flows into the azure sea* (Postlude) has the character of folk parables, which refers to the search Cossack his fate. Vocal melody unfolds against the background of musical paintings immense blue sea and its powerful waves – arpeggio chord, and only in the middle section, where the soul of Cossack reopen the idea of family and strangers on his life's journey, presentation changed to melodically and harmonically restrained close to conversational.

The feature of the monument is a deeply thoughtful play psychological subtext author of poetry in piano. This requires organic contact between singer and pianist, possibly at a kind of duet of two musicians. Affected by the fact that the author is very good pianist and widely used means of various games, including transit virtuoso technique. So the party must perform good accompaniment pianist, able to deftly overcome all difficulties.

Piano composer instructs the main leitimage uniting the whole cycle. Namely – the image of water on the one hand as a symbol of eternal life, and the other – as the embodiment turnover time. Upset a few octaves arpeggio passages depicting the wave, the charm sparkles major spillovers (*Water from beneath a sycamore* in first parts), the flash of the mention of past love (middle section *A dark browed girl was smitten* in the second part). Piano figuration depict tranquil flow of the river (*By a Dnipo inlet* from the beginning of the third part) and quiet lapping of the source (the first period *The periwinkle blossomed* in

СУЧАСНІСТЬ

fourth part). Last number «Water flows into the azure sea» as if through the arch over the event, echoing with the first *Water from beneath a sycamore*, but bringing a new wave of the entire volume, giving it a powerful force and rolling, majestic breath.

Piano assigned another impressive theme song cycle – image Cossacks heroes, defenders of their native land, a feat which in our time hundreds of inspiring heroes and warriors of Heaven Ukraine. The composer wrote it in a piano interlude in march Solo Singing *Oh why, green field* where in the low register hear energetic palette-tirade, though thunderous reverberation, combined with the heroic – organ-choral singing Cossack Host souls who died for freedom.

First performance song cycle *Kobzar's Poetry* was held in Hungary in Budapest on March 9, 2014 – the day of birth of Taras Shevchenko. Party performed: soprano – Anna Dankanych, mezzo-soprano – Oksana Illytska-Harhalis, tenor – Roman Medenczi (author music), bass – Michael Podkopaev; accompanist – Inga Bogovska and Beata Rovzha-Burkalo.

Another significant work of R. Medenczi on poetry Shevchenko – *Yaroslavna's Lament* for soprano and string orchestra. In Shevchenko's heritage is one of the works of the last year of life – 1860. It is known that epistolary Taras asked him to forward the text *Tale of Igor's regiment*, tried to translate it *in our intimate, beautiful language*. However, the plan did not have to make. Memorial remained only rhymed rehash *Yaroslavna's Lament*, which obviously most upset the soul of the poet. First Source Middle Ages Shevchenko struck by the wealth of sacred symbols, inspiration elements, metaphors, sincere feeling of love to his faithful wife *Iado* – Prince Igor, feelings for his fate and the fate of the Russians.

The young composer from the poetic source chamber created a poem for soprano and string orchestra. Modern musical vocabulary, expressive vocal phrase, subdued lines of poetry where songful lyrics bordered with sharp dramatic intonations, suspended by the emotion of the phrase *the author* and emotion emotional expressions of the *heroine* allow the singer to reveal the wide range of his creative talent and as a vocalist, and as an actress. A figurative reincarnation of the Yaroslavna affect its diverse shades – one when she cuckoo-*zyhzytsya* or seagull flying to the prisoner Igor to wash his wounds, the second – when rebuked the wind, sent down Khan's arrows the prince, the third – when requests Dnipro-Slavutytsya bring *my tune-lado*, fourth – angry, complaining when the sun calls and burn it alone, and burned as prince, and his wife... This dramatic image of dynamic artistic and clearly reflected in the score orchestra, full of nervous pulsation tone findings that clearly reveal the psychological subtext of the work.

Premiere of *Yaroslavna's Lament* took place in the international festival *Music Fest Kyiv* October 4, 2015 in the concert hall of the National Union of Composers of Ukraine. Solo parts brilliantly performed young singer, favorite famous Eugenia Miroshnichenko, Prize laureate L. Revutsky, Honored Artist of Ukraine Tamara Hodakova and Ukraine National Ensemble of Soloists *Kyiv Camerata* under the guidance winner of the National Prize T. Shevchenko, People's Artist of Ukraine Valery Matyukhin.

New compositions Roman Medenczi created in honor of the 200th anniversary of Taras Shevchenko undoubtedly enriched the musical Shevchenkiana and sure to become a milestone not only for the creativity of the young composer, but also for the development of modern Ukrainian music.

Рецензії Reviews



Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць : мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя / Н. Калуцка, Л. Пархоменко. – Київ : Фенікс, 2012. – 416 с. ; іл.

Дослідження творчості фундаторів української музики поповнилися монографією про Олександра Кошиця. Потреба в такій книжці, написаній Н. Калуцкою та Л. Пархоменко, безсумнівна: у виданні окреслена постать одного з найяскравіших українських митців минулого століття, постать славетна і трагічна. Здійснюючи місію посланця УНР до народів Заходу (з березня 1919 р.), О. Кошиць концертував з хоровими капелами у Європі (Чехословаччина, Австрія, Швейцарія, Франція, Бельгія, Голландія, Англія, Німеччина, Іспанія, Польща), а після 1922 року – у країнах Америки.

Концерти відкрили зарубіжжю дивовижний світ нашої національної культури – акапельну співочу традицію, розмаїття жанрів народної пісенності та духовної музики. Концерти мали тріумфальний успіх. Українське мистецтво визнали унікальним явищем європейської культури. Однак, попри світову славу, митець не зміг повернутися в Україну. Це була трагедія для нього, а довгочасна заборона його творчості, навіть імені, збіднила українську культуру загалом та музичне мистецтво зокрема.

Автори справедливо зауважили, що О. Кошиць мав винятковий вплив на музичний тонус свого часу. Його різнобічна обдарованість виявлялася і в праці театрального капельмейстера (театр М. Садовського й Київська опера), і в музичній критиці, у пошуках фольклориста й розвідках етнологів, у блискучій есеїстиці, наукових аналізах сакральної монодії, у приватних спогадах і листуванні, у суспільно-громадській діяльності. Проте найяскравіше його дивовижний талант митця виявився в хоровому мистецтві – диригуванні й композиції. Власне тому, що фаховим для нього було артистичне амплуа, автори розглянули перебіг життя майстра в єдиному руслі з артистичною діяльністю (перший розділ). Хорове виконавство мало тоді потужний вплив на розвиток багатьох галузей музики. За появи харизматичних диригентів (М. Лисенко, Г. Давидовський, Я. Калішевський, О. Кошиць) хорове мистецтво перебувало в центрі музичного життя. О. Кошиць двічі «завойовував» Київ як диригент. Уперше – студентом Київської духовної академії (1898–1901), коли, у супереч забороні Священного Синоду, відновив виконання музики А. Веделя у своїх академічних концертах. Тоді зачарування публіки Веделівськими композиціями мало й ширший культурний ефект: стимулювало збирання розпорошених рукописів композитора та появу розвідок про нього. Удруге – упродовж десятиріччя праці зі студентським хором

РЕЦЕНЗІЇ

Київського університету (1908–1918). Автори подали цікаве спостереження, що О. Кошиць зламав усталену тоді вимогу легкої побудови програм (із введенням для контрасту інструменталістів). Він підніс вартість стильового компонента, навчив публіку цінувати українську пісенність, підтримав опрацювання її молодими композиторами (К. Стеценко, В. Ступницький, М. Леонтович, Я. Яциневич). Звідси – витоки Кошицевих інтерпретаційних відкриттів, що так уражали європейських музикологів. Огляди концертних турне капели О. Кошиця країнами Європи й Америки (США, Канада, Мексика, Аргентина, Уругвай, Бразилія, Каліфорнія, Куба) багаті на цитування рецензій музикологів та ентузіастів-журналістів. Уміщений матеріал дуже красномовний, оскільки акцентує як нотки громадянської солідарності європейських критиків з Україною, так і кризові моменти в бутті учасників хору. Окремим параграфом подано матеріал про спробу О. Кошиця повернутися в Україну (1928–1930), нереалізовану через інтриги та бюрократичну тяганину. Про це довідуємося здебільшого з наведеного листування. Тут болісно звучить і ностальгічна туга О. Кошиця за Києвом, рідними, друзями, і образа гідності. Щоб повернутися «зі щитом», О. Кошиць із товариством переклав українською зібрані різномовні рецензії і видав їх 1929 року в Парижі. Ці неоціненні документи – дифірамби світової критики генію О. Кошиця і нашому національному мистецтву – ще чекають на перевидання з кваліфікованим редагуванням. В останньому параграфі розділу ескізно окреслені праця Маєстро на Вінніпезьких диригентських курсах (для прожитку) та цілком невідомий матеріал щодо впровадження О. Кошицем акапельного співу в американські шкільні програми. Для цього Вітмарк видав величезним накладом легкі розкладки українських пісень з англійськими текстами. Зазначено також Кошицеве керування зібраними з околиць Нью-Йорка хорами для великих урочистих національних подій – пам'яті М. Садовського, шевченківських роковин, століття М. Лисенка тощо. Такі заходи скорочували О. Кошицеві життя, але й відмовитися від них він не міг.

Другий розділ розкриває хорову творчість О. Кошиця – обробки народних пісень. Ранні спроби Кошицевого запису тарасівських пісень пощастило задокументувати, виявивши збірник у рукописному відділі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Декілька письмових правок засвідчують вірогідний перегляд рукопису М. Лисенком. Історично важливою була практика запису кубанського історичного фольклору (500 пісень), який, на жаль, цілим комплектом знищили співробітники УНКВД разом з архівом Г. Концевича. За окремими винятками вцілілих зразків він лишився красивою легендою в «Спогадах» О. Кошиця. Ґрунтовну аналітичну працю становлять § 4 і § 5 другого розділу – «Концертні аранжементи» (аранжування), де розглянуті стилістика і жанрові особливості пісенного епосу, ліричних та ліро-епічних пісень, характерних і жартівливих, які мають яскраво виявлені відмінності. Окремо зауважимо на § 5 – «Ритуально-драматургічні аспекти в циклічних аранжементах обрядових пісень», де розглянуто колядки і щедрівки, канти і псалми з виокремленням «Псалми про Олексія, чоловіка Божого», веснянки. У цих жанрових підрозділах передбачені рух співаків, театралізація, навіть синтез народного дійства з побудовою фуги.

Третій розділ присвячено духовним композиціям. О. Кошиць належав до знавців цієї галузі, оскільки, окрім артистичної практики виконання її зразків, ще й вивчав їх з науковою метою, бо закінчив Академію зі ступенем кандидата богослов'я. Додамо, що на О. Кошиця неабиякий вплив справила праця І. Вознесенського (1898) про особливості церковного співу південно-західної традиції, яка суперечила тогочасним канонам. Очевидно, саме вона збудила інтерес О. Кошиця до знаної ним з дитинства практики богослужінь на Київщині. Їхній відгомін помітний у його літургіях, особливо в Першій. А всього їх Маєстро написав п'ять і майже в кожній апробував нові регіонально інтонаційні джерела. Для збереження літургії О. Кошиця надзвичайно багато зробив З. Лисько. Він зібрав його твори, систематизував, відредагував і видрукував як єдиний фоліант.

ЛІДІЯ КОРНІЙ. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ: МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ МУЗИКИ ...

Четвертий розділ монографії – «Портрет Маестро крізь призму життєпису, спогадів, листування». Дослідники прагнули розкрити характер, духовні цінності, внутрішні запити митця, зіставляючи події та свідчення сучасників на різних етапах його життя. Особливо цінними є вдумливі згадки про способи праці з хором Т. Щуровської, улюбленої учениці й другого диригента капели. Прагнення сформуванню тривкі культурні традиції українців у Канаді та США надихало О. Кошиця на невтомну діяльність, означену назвою параграфа «Подвижництво». Літературній спадщині присвячені параграфи «Спогади» і «Щоденники», де, зазначаючи багатющі фактаж, довершений спосіб вислову, щирість інтонацій, автори застерігають щодо випадків прикрого суб'єктивізму стосовно сучасників. На останніх роках життя злигодням, кривдам, звуженому колу спілкувань О. Кошиць протиставляв стоїцизм. Однак цілком нестерпним для нього був брак листів. Епістолярна спадщина митця величезна – майже 200 адресатів. Це найбагатше джерело інформації про Маестро. На думку науковців, тут переважає два типи листів: короткі, ділові, та розлогі листи-розмови. Обстежені архівні копії з Вінніпега містять майже 30 об'ємних колекцій листування з друзями, товаришами і рідними. Деякі цитовані фрагменти дотепні, вигадливі (відображують його власну манеру спілкування), рідше – філософські чи сумні, проте завжди змістовні.

Розділ «Хронологія життя і творчої діяльності» – найвиснажливіший у роботі, у вивірненні фактів, але, мабуть, найцінніший для наступних дослідників. Тут максимально повно подано відомості про склад артистів, репертуар артистичних подорожей, ще неznані переліки міст і днів концертів, які, сподіваємося, колись стануть у нагоді для поповнення паризького видання розшуканими рецензіями.

Монографія містить шість покажчиків творів – з усіх галузей творчості. Книжка оснащена двома блоками ілюстрацій та факсиміле, які мають важливе документальне значення. На форзацах книги – відбитки рідкісних фотографій зі стадіону в Мехіко, де співав хор О. Кошиця. Чи не вперше у світі концерт цього видатного музиканта-хормейстера тричі збирав понад 30 тис. (!) слухачів.

Маємо вітати вихід цікавої, інформаційно насиченої книги про видатного репрезентанта українського музичного мистецтва ХХ ст. та, водночас, про одну з багатьох яскравих сторінок історії вітчизняної музичної культури. Сподіваємося, що книга «Олександр Кошиць: мистецька діяльність в контексті музики ХХ сторіччя» приверне увагу не лише музикантів-професіоналів, але й любителів мистецтва, студентів музичних закладів, усіх небайдужих до проблем української історії та культури.

Лідія Корній

Про авторів *Information About Authors*

Барабан Леонід Іванович – кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки театральних діячів України.

Бевзюк-Волошина Лілія Анатоліївна – аспірантка другого року навчання зі спеціальності «Театральне мистецтво» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Гнатишин Оксана Євстафіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Гуральна Світлана Степанівна – аспірантка четвертого року навчання зі спеціальності «Музичне мистецтво» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, викладач Кременецького педагогічного коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Калениченко Анатолій Павлович – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (в. о. завідувача відділу), член Національної спілки композиторів України.

Корній Лідія Пилипівна – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член Національної спілки композиторів України.

Костюк Наталія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Кравченко Анастасія Василівна – провідний мистецтвознавець відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Кузик Валентина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України, лауреат премії імені М. В. Лисенка.

Липова Галина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу культурології та театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Пушик Орест Олександрович – інженер, с. Чукалівка Тисменицького району Івано-Франківської області.

Товкайло Ярина Миколаївна – аспірантка другого року навчання зі спеціальності «Музичне мистецтво» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Фільц Богдана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, лауреат премії імені В. С. Косенка.

Шевчук Оксана Василівна – кандидат мистецтвознавства, заступник директора з наукових питань ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу культурології та театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів 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 (51)

Упорядкування і наукове редагування:

Валентина Кузик

Олена Щербак

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голеня

Людмила Настенко

Літературне редагування і коректура:

Надія Ващенко

Наталя Джумасєва

Лариса Ліхньовська

Анастасія Кравченко

Олена Яринчина

Редактор англomовних текстів

Олена Пісун

Підписано до друку 15.10.2015. Формат 60 × 84.

Обл. вид. арк. 12,34. Умов. друк. арк. 11,47.

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Богородичен Догматик на Великій вечірні. Глас 8 (арк. 168), Глас 5 (арк. 122).

Ірмологіон другої чверті XVIII ст. Україна.

Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка

**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**