



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (53)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2016

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

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (53)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2016

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. Стельмашук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (53) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 124 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 theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as 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 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 № 2 від 15.03.2016 р.)

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

Наумова Лариса. Конструктивізм. Пошуки українського кінематографа 20-х років XX століття	
<i>Naumova Larysa. Constructivism: The Search in the 1920s Ukrainian Cinema</i>	7
Громченко Валерій. Соло як жанровий феномен духового академічного виконавства (до визначення проблеми)	
<i>Hromchenko Valeriy. Solo as a Genre Phenomenon of Wind Academic Performing (Towards the Statement of the Problem)</i>	18

ІСТОРІЯ

History

Росул Тетяна. Образ Підкарпатської Русі в чехословацькому кінематографі (1919–1938)	
<i>Rosul Tetiana. Image of Carpathian Ruthenia in the Czechoslovak Cinema (1919–1938)</i>	24
Долгих Марина. Родовід композитора Юлія Мейтуса: єлисаветградський вектор	
<i>Dolhikh Maryna. Lineage of the Composer Yuliy Meitus: Yelysavethrad Context</i>	32

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

Тулянцева Андрій. Становлення оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки	
<i>Tuliantsev Andriy. Formation of Opera School of the M. Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire</i>	40
Дзюба Діана. Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури	
<i>Dziuba Diana. Folklore and Television: Crosspoints in the Sphere of Mediaculture</i>	46
Нікітюк Оксана. Парафіяльні аматорські хорові ансамблі як специфічне явище музичної виконавської практики православного богослужіння	
<i>Nikitiuk Oksana. Parochial Amateur Choral Ensembles as a Specific Phenomenon of Musical Performing Practice of Orthodox Liturgy</i>	55

ПОСТАТІ

Figures

Загайкевич Марія. Творчість Сидора Воробкевича в контексті розвитку української національної культури: до 180-річчя композитора	
<i>Zahaykevych Mariya. Creation of Sydir Vorobkevych in Context of Ukrainian National Culture's Development: On the Occasion of the 180th Anniversary of His Birthday</i>	62

Фільц Богдана. Марія Білинська – перша дослідниця музичної творчості Сидора Воробкевича	
<i>Filts Bohdana. Mariya Bilynska: The Earliest Researcher of Sydir Vorobkevych's Creation</i>	70
Руда Тетяна. Максим Рильський: до 120-ліття від дня народження	
<i>Ruda Tetiana. Maksym Rylskyi: On the Occasion of the 120th Anniversary of His Birthday</i>	76
Sikorska Iryna. Levko Revutsky and Maksym Ryl'sky: Verges of Collaboration of Close Friends	81
Дика Ніна. Камерний простір Лесі Деркач	
<i>Dyka Nina. Chamber Space of Lesia Derkach</i>	87
Чегусова Зоя. У зеніті зоряної слави (на пошану академіка Людмили Міляєвої)	
<i>Chehusova Zoya. In the Heyday of Finest Glory: In Honour of the Academician Liudmyla Miliayeva</i>	97

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

Копиця Маріанна. Рец.: Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки / Роксана Скорульська, Марина Чуєва. – Київ : Музична Україна, 2015. – 744 с.	
<i>Kopytsia Marianna. Review: Skorulska R., Chuyeva M. Mykola Lysenko. The Days and Years / Rokšana Skorulska, Maryna Chuyeva. – Kyiv : Musical Ukraine, 2015. – 744 pp.</i>	104
Шеремета Ірина. Рец.: Коломієць А. Пам'ятні записки. Розмови з учителем / Анатолій Коломієць ; [ред., упоряд., вступ. ст., комент., імен. показ. В. В. Кузик] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, НСКУ. – Київ : Сталь, 2015. – 152 с.	
<i>Sheremeta Iryna. Review: Kolomiyets A. Memoranda. Talking with Teacher / Anatoliy Kolomiyets ; [edited, compiled, proluision-supplied, annotated and indexed by V. Kuzyk] ; NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE, NCU of Ukraine. – Kyiv : Stal, 2015. – 152 pp.</i>	107
Іваннікова Людмила. Рец.: Хай М. Микола Будник і кобзарство / Михайло Хай. – Львів : Астролябія, 2015. – 320 с.	
<i>Ivannikova Liudmyla. Review: Khay M. Mykola Budnyk and Kobza Playing / Mykhaylo Khay. – Lviv : Astroliabiya, 2015. – 320 pp.</i>	110
Кушнірук Ольга. Рец.: Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. – Київ : Фоліант, 2015. – 192 с.	
<i>Kushniruk Olha. Review: Ukrainian Folk Carols and New Year Songs for Children's Choir A Cappella Arranged by Oleksandr Yakovchuk. – Kyiv : Foliant, 2015. – 192 pp.</i>	114

НЕКРОЛОГИ

Obituaries

Лесь Танюк	
<i>Les Taniuk</i>	115
Анатолій Авдієвський	
<i>Anatoliy Avdiyevskyi</i>	118

ПРО АВТОРІВ

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

Теорія та методологія

Theory and Methodology

УДК 7.038.11:791.12(477)"192"

КОНСТРУКТИВІЗМ. ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Лариса Наумова

Конструктивізм – авангардна течія в російському й українському радянському мистецтві, яка набула найбільшого вираження в архітектурі, образотворчому мистецтві, скульптурі та літературі. У статті проаналізовано вияв цього напрямку в українському театрі й кінематографі 20-х років ХХ ст. на прикладах творчості Леся Курбаса, Дзиги Вертова й Івана Кавалерідзе.

Ключові слова: конструктивізм, театр, кіно, режисер, метод, фільм, Лесь Курбас, Дзига Вертов, Іван Кавалерідзе.

Конструктивизм – авангардное течение в русском и украинском советском искусстве, наиболее выраженное в архитектуре, скульптуре, живописи и литературе. В статье сделан анализ проявлений конструктивизма в украинском театре и кинематографе 20-х годов ХХ в. на примерах творчества Леся Курбаса, Дзиги Вертова и Ивана Кавалеридзе.

Ключевые слова: конструктивизм, театр, кино, режиссер, метод, фильм, Лесь Курбас, Дзига Вертов, Иван Кавалеридзе.

Constructivism is a kind of Avant-garde in Russian and Ukrainian Soviet art. It found its biggest expression in architecture, painting, sculpture, and literature. The article analyses the manifestation of Constructivist trend in the Ukrainian cinema in the creations of Les Kurbas, Dzyga Vertov and Ivan Kavaleridze in the 1920s.

Keywords: Constructivism, the cinema, film director, method, film, Les Kurbas, Dzyga Vertov, Ivan Kavaleridze.

Уважають, що конструктивізм в українському авангардному мистецтві найбільше виявився в архітектурі, скульптурі та графіці і дещо менше – у живопису. У 20-х роках ХХ ст., у час, коли відбувалося становлення українського кінематографа, саме конструктивізм був однією з найяскравіших і найвпливовіших течій. Відтак і кінематограф не залишився поза межами цього впливу. Однак масштаб впливу конструктивізму на кінематограф зазвичай оцінюють лише кількома фільмами. Зауважимо, що для кінематографа, порівняно з іншими течіями і мистецькими напрямками 20-х років ХХ ст., вплив конструктивістських теорій виявився чи не найвизначнішим. На цей час (і в різних країнах світу) припадає формування кінематографа як мистецтва. Мистецьке становлення – це вироблення, оформлення певної мистецької «мови», системи специфічних, власне кінематографічних виражальних засобів, оволодін-

ня особливою, суто кінематографічною, образністю і, зрештою, становлення кінорежисури як професійної творчості. Отже, будь-які тенденції і впливи цього періоду є надзвичайно важливими для подальшого розуміння історичної суті розвитку кінематографа як мистецтва.

Конструктивізм виник у російському радянському мистецтві. Його специфіка відчутна в образотворчому мистецтві, архітектурі та літературі. У російському радянському кінематографі відбулося формування потужної конструктивістської кінематографічної школи. Представники цього напрямку майже сформували не тільки специфічну, конструктивістську екранну поетику, але й спромоглися надати їй чіткого теоретичного підґрунтя.

Оскільки у 20-х роках ХХ ст. Україна (або ж значна частина українських земель) уходила до складу Радянського Союзу, становлення і формування українського кінемато-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

графу як мистецтва відбувалося саме за радянського впливу. Тому потрібно зважати на конструктивістські тенденції в російському радянському мистецтві, зокрема на їх потужний вияв у кінематографі і, відповідно, на їх вплив на становлення української кінематографії. При формуванні тоталітарних засад радянської держави функцію мистецтва, зокрема кінематографа як «найважливішого з усіх», було визнано визначальною.

Зрештою, і в самому українському мистецькому середовищі народжувалися сміливі авангардні пошуки. Їх неординарність і самобутність можна визначити за тим, що «<...> саме вихідці з України В. Кандинський і К. Малевич дали світові абстракціонізм, цей найнесподіваніший плід ХХ ст.» [7, с. 358]. (Цих майстрів було спершу визнано і в Україні.) Конструктивізм популяризувався і в певних творчих колах та пов'язувався з новітніми перетвореннями, відповідно, – новітніми тенденціями політичного, культурного і мистецького характеру. Таким чином, українська прогресивна творча молодь із захопленням сприймала цю течію і брала участь у новітньому мистецькому експерименті під назвою «конструктивізм».

Вивчаючи авангардні течії в контексті української культури, варто зважити і на таке: «Якщо європейський авангард заснований на давньому обрядово-міфологічному атавізмі, то український, крім цього, має в своїй основі ще й образні та формотворчі чинники народного мистецтва, сільської культури» [7, с. 357]. І такі чинники в українській культурі виявляються набагато сильніше, ніж у російській. У цьому, напевно, і полягає найважливіша особливість українського авангарду. Не виключення – конструктивізм, для якого, як і для інших авангардних течій, характерні вищесформульовані особливості.

Важливість вивчення саме конструктивістського впливу продиктована світовим визнанням здобутків радянського кінематографа 20-х років ХХ ст. Їх здебільшого досягнуто саме у сфері конструктивістської творчої парадигми або під її значним впливом. Вони здійснені передусім у річищі монтажно-побудови, яка закріпилася під терміном «російський монтаж». Уже цей

момент є показовим щодо нагальних підстав звернення до конструктивістської теорії і конструктивістського впливу.

Мову про конструктивізм в українському кінематографі 20–30-х років ХХ ст. варто розпочати з вивчення оцінки і розуміння категорії «конструктивізм» Лесем Курбасом. Лесь Курбас, за визначенням Л. Госейка, – один з режисерів, завдяки якому в 20-х роках ХХ ст. відбулося якісне мистецьке зрушення розвитку українського кінематографа. «У контексті непівської ейфорії та появи нових суспільно-політичних і мистецьких настанов, між 1921 і 1928 роками в Україні розквітає справжнє національне кіномистецтво з його чільними представниками Петром Чардиніним, Володимиром Гардініним і Лесем Курбасом. Прихід цього останнього до кіна відбувся майже непомітно» [9, с. 25].

В особі Леся Курбаса поєдналися дві значні іпостасі: філософ-теоретик-педагог і практик-режисер. Як не дивно, ці, ніби протилежні, визначення особистості митця ніколи не виступали у творчості відокремлено. Мисливши як практик, він ґрунтувався не тільки на власних світоглядних позиціях, але й на відчуттях і баченнях загальнокультурного зрізу епохи, у якій виявлялися найрізноманітніші напрями і стилі. Навіть працюючи як практик, Лесь Курбас мислив глобальними категоріями, у які було введено сучасні та історичні західноєвропейські й східноєвропейські культурні парадигми, а також сучасні внутрішні мистецькі тенденції. Це космічне, за своїм обширом і багатозаровістю, тло стало підґрунтям для світоглядних і творчих пошуків митця.

Важлива (чи не основна) теоретична особливість спадщини Леся Курбаса – мотив сумніву. Як філософ, митець був обережний в однозначних твердженнях, в одностайних оцінках предметів, явищ тощо. Одне й те саме поняття, намагаючись якнайглибше його вивчити і охопити, він осмислював з багатьох позицій. Відтак його твердження, зважаючи на оригінальність і неординарність, – не однопланові, вони тягнуть до поліфонічності й багатозаровості.

Отже, відомий режисер-практик і педагог, представник авангардного мистецького фронту, Лесь Курбас одразу відчув кон-

структивістську течію і відгукнувся на новітні мистецькі тенденції. Щоправда, його погляди й уподобання первісно ніби абсолютно не співпадали з конструктивістськими теоріями.

У щоденникових записах 1923 року теоретик театру у своїх висновках щодо мистецьких напрямів дещо категоричний. Так, 4 квітня 1923 року він написав: «Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку...»

Конструктивізм, оскільки він чисто інтелектуального порядку і походження, – остання непотрібна фаза ученості в мистецтві.

Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю» [14, с. 60].

Однак тема конструктивізму, усе ж таки, не давала режисерові спокою. Імовірно, неспокій цей спровокувало відвідування Москви. Так, на початку 1924 року подружжя Курбасів здійснило ознайомчу поїздку до Москви, під час якої відвідало репетиції постановки «Ліс» («Лес»), за однойменною п'єсою О. Островського, В. Мейєрхольда та виставу «Людина, яка була Четвергом» («Человек, который был Четвергом»), за однойменним філософським романом Г.-К. Честертона, О. Таїрова в Камерному театрі (згодом – Московський державний Камерний театр, який 1950 р. було закрито). Загалом, Лесь Курбас був добре обізнаний у театральних пошуках на ниві російського радянського театру і цікавився постановками провідних тогочасних режисерів.

«Спектакль Олександра Таїрова “Людина, яка була Четвергом”, чиїм головним конструктивним елементом була утворена зі сходів, майданчиків, станків, ліфтів та рухливих тротуарів масивна металева конструкція, що втілювала ідею урбанізму та мертвого капіталістичного міста, Л. Курбасові зовсім не сподобалася. Водночас він захопився постановкою Сергія Ейзенштейна “Чуєш, Москва?” С. Третьякова в Першому Робітничому театрі Пролеткульту, назвавши цей театр найважливішим та найімпульсивнішим у Москві. У агітгільді “Чуєш, Москва?” Лесь Курбас відзначив зачин спектаклю, здійснений засобами кінематографу, і те, що вистава зроблена економно, стримано і без психології.

Вірогідно, саме режисура Ейзенштейна стала певним стимулом для постановки Лесем Курбасом твору зачинателя радянської документально-виробничої драми С. Третьякова “Протигази” в “Березолі»» [6, с. 134]. Зазначимо також, що С. Третьяков був відомий і як теоретик конструктивізму, один з лідерів журналу «ЛЕФ».

Чи ці, чи інші події вплинули на мистецькі погляди Леся Курбаса, проте вже 1926 року він у лекціях з режисури викладав надто своєрідний погляд на конструктивістську теорію – це переосмислення місця і значення авангардизму не лише в мистецькому контексті, але й у загальнокультурному. Він розумів конструктивізм, на відміну від його російських теоретиків, більш глибоко. У цьому розумінні відчутне філософсько-світоглядне узагальнення, чуже російським дослідникам.

Окрім вищевикладеного, зауважимо, що курбасівське тлумачення конструктивістської теорії виходить за межі суто декоративно-просторового вирішення, наприклад, театральної вистави, воно не зациклене і на драматургічній формі. Це тлумачення розгортає широкі світоглядно-мистецькі обрії для режисерської або для будь-якої іншої творчості і спроектоване на контекст розвитку загалом західноєвропейської культури.

У лекції з режисури за 25 лютого 1926 року конструктивізм як мистецьку течію Лесь Курбас оцінив так: «<...> відбувся певний процес у мистецтві, процес, що запанував у всьому мистецькому передовому світі, тобто в тих колах працівників мистецтва, які відзначаються певною високою естетичною культурою, це так званий “новий дух” (“есері нуво”), так званий конструктивізм» [15, с. 126]. Причому культурний, зокрема мистецький, процес, закономірним завершенням якого став конструктивізм, розпочався, за переконанням теоретика, відтоді, як почав занепадати феодалізм.

Однак не варто розуміти такий вислів режисера як поверхове захоплення новим мистецьким напрямом, легковажну зміну погляду. Упродовж кількох років, про що свідчать лише стенограми лекцій з режисури, конструктивістську теорію Лесь Курбас

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

оцінював з різних позицій. Режисер усвідомлював усі теоретичні недоліки конструктивізму. Зокрема, він убачав деяку запізнiлу реакцію і запізнiле захоплення «машинізмом», яке вже відбулося і відійшло в минуле європейського мистецтва; не поділяв окремих радикальних положень теоретиків конструктивізму, ґрунтованих на тому ж «машинізмі». Натомість свою світоглядну концепцію митець відбудовував на повазі до особистості, на розумінні людини як найвищої цінності. Приміром, обов'язкову наявність ідеологічної складової в мистецтві і трактування завдання мистецтва як агресивного впливу на свідомість глядача Лесь Курбас відкидав. У цьому сенсі своє завдання він трактував як «настроєння наших співгромадян на певне світовідчуження» [15, с. 125]. Якщо звернутися, для порівняння, до С. Ейзенштейна, то про глядача читаємо таке: «Основним матеріалом театру є глядач; спрямування глядача в бажаному руслі (настроєності) – завдання будь-якого утилітарного театру» * [17, с. 270.].

Лесь Курбас убачав і конструктивні можливості нового мистецького напрямку. Як творча особистість, як режисер-практик, він, імовірно, відчував і не міг відмовитися від того поля експериментальної роботи, яка відкривала конструктивізм у театрі. Звичайно, це захоплення мало тимчасовий характер, однак воно виявилось в знакових виставах режисера.

«Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не на тому, які соки, які вібрації мускулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким чином поодинокі частини з'єднані. Причому у зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуженням, яке виникло останніми часами, для котрого речі існують якось поза ним, об'єктивно, світовідчуженням, яке визнає знання про предмети, щось таке, що є для всіх обов'язковим і однаковим – власне, з цього постає момент любові до самого матеріалу» [15, с. 127]. По суті, мова йде про кон-

структивістський метод як метод творчості, що активізує у своїй роботі матеріал, отже, – важливий. Відповідно, заслуговує на увагу як власне спосіб творення, так і матеріал. Однак про матеріал, у такому баченні, не розмірковував іще жоден російський теоретик конструктивізму. Відтак розуміння матеріалу Лесем Курбасом набуває очудненого, особливого значення...

«За чийсь дуже добрим визначенням, для митця – сучасного конструктивіста весь світ є не чим іншим, як сировиною, з якої він бере матеріал таким, яким він є, не підмалюючи його, не переробляючи його так, щоб він щось зображував, а просто беручи матеріал таким, яким він є в природі» [15, с. 127]. Незважаючи на свою зовнішню відповідність конструктивістській теорії, цитата, усе ж таки, видає відмінне, від конструктивістського, ставлення до природи. Лесь Курбас природу не розглядав як ворожу силу, навпаки, вона в митця – позитивна, будівна сила, особлива за своєю неповторною енергетикою.

Загалом свій досвід, іще із часів «Молодого театру», Лесь Курбас трактував як опанування методом конструктивізму, у межах якого велися пошуки в різних виражальних засобах і можливостях. Перше положення на шляху до конструктивізму, яке було задіяно ще в «Молодому театрі», Курбас-новатор визначив як «<...> всякий план театральний мусить бути різко відмежований, всяка річ мусить іти в різко відмежованому театральному плані» [15, с. 128]. Наступними кроками щодо досягнення конструктивізму була робота з об'ємом: «<...> ця об'ємність речі, відчуття об'ємності позначається в пластичному ухилі театру» [15, с. 128], згодом виникли вимога форми, постулат лінії. Нарешті, певну динамічну ідею в постановці «Газ» виведено на такий рівень, що «побудували навіть піраміду». Постали також і необхідність унаочнення реальної динаміки на сцені, композиційного рішення та конструювання перетворення в «Газі».

«Матеріал театру видається великим столом, на котрому складені всякі речі, які самі по собі мають певний безпосередній вплив, можуть мати певний безпосередній

* Тут і далі переклад з російської авторки статті. – Ред.

вплив на глядача, а іноді й не мають цієї властивості, але в особливій комбінації можуть мати страшенно різномірне значення для сприйняття, різномірні наслідки для сприйняття... І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання...» [15, с. 129]. Однак з тезою В. Мейєрхольда щодо порівняння режисера з інженером Лесь Курбас не погоджувався. Режисер, за фундатором модерного вітчизняного театру, – «особливий інженер від спеціальної галузі», він має справу з театром; а «театр – це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті наявних енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів» [15, с. 129].

Світоглядні творчі позиції Лесея Курбаса, насправді, були багато в чому суголосні загальній концепції «життєбудівництва» провідного теоретика «ЛЕФу» – Б. Арватова. На цьому, зокрема, зауважила і Г. Веселовська [див.: 6]. Однак розуміння деяких питань Лесем Курбасом абсолютно відмінне від позицій російських теоретиків «ЛЕФу». За багатьма положеннями упрозорюються висновки про те, що розуміння конструктивізму Лесем Курбасом мало максимально гуманістичну форму і було максимально наближене до почуттєвого, індивідуального. Цінність особистісної компоненти, як і в усій світоглядній системі митця, висувалося на перший план і в умовах конструктивізму. У ситуації з Лесем Курбасом (чи то за умов української ментальності, чи то за особистісних умов) можна розмірковувати навіть про якусь особливу формулу конструктивізму – гуманістичний конструктивізм.

Одним з режисерів, хто мав безпосередній зв'язок з конструктивістським методом, був, безумовно, Дзиг'я Вертов. Власне, з ім'ям цього митця і пов'язане формування конструктивістської кінематографічної теорії в документальному кіно. Він не лише створював фільми і об'єднував навколо себе однодумців у рух «кіноків», але й теоретично проголошував засади нового методу на сторінках «лівих» видань конструктивістського спрямування, зокрема,

на сторінках журналу «ЛЕФ». Започаткований конструктивістський метод Дзиг'я Вертов уповні втілював у своїх стрічках, знятих саме на українських студіях наприкінці 20-х років ХХ ст.: «Одинадцятий» (ВУФКУ, 1928 р.), «Людина з кіноапаратом» (ВУФКУ, 1929 р.), «Ентузіазм: симфонія Донбасу» (Українфільм, 1930 р.).

Принципове зосередження уваги на документальному кіно відкрило перед Дзиг'єю Вертовим неосяжний простір для творчого пошуку. Зрештою, він настільки заглибився в мистецьке експериментування, що довів свої твори до такої межі, коли сам метод утилітарного, або прикладного, конструктивізму, ніби свідомо обраний і пропагований митцем, раптом, у деяких випадках, перетворювався на неутилітарний конструктивізм, що, як відомо, більше тяжіє до абстракції і має, до того ж, непорушні зв'язки з кубізмом. «Хай живуть динамічна геометрія, пробіги точок, ліній, площин, об'ємів...» [4, с. 12].

На початку 1920-х років Дзиг'я Вертов радикально підійшов до питання впровадження як нових мистецьких методів, так і пошуку нових форм у кіно. Зокрема, він проголосив: «Смерть “кінематографії” необхідна для життя кіномистецтва. – Ми закликаємо прискорити смерть її» [4, с. 11]. Кіноки й видавці часопису «Кіно-фот» поширили свої виступи навіть проти ігрового кіно (за тодішньою назвою – «естетичне» кіно). Вони закликали до відмежування від кіномистецтва «старого», до пошуку «нових» форм і прийомів, принципово відмінних від попередніх. Водночас сучасники щодо методів зйомки і монтажу закидали Дзиг'ї Вертову простування шляхом, уже віднайденим американськими кінематографістами. Відтак в обігу прибічників Дзиг'ї Вертова виникло поняття «кіноко». «Кіноко» – це око, удосконалене механічним способом. Камеру розглядали як засіб, що продовжує функції людського ока й удосконалює їх. Людське око не може фіксувати побачене, тому і з'явилася ідея «кінока» як ідеального механізму бачення-фіксації довкілля. У 1923 році кінорежисер ствердив: «Висхідним пунктом є: використання кіноапарата як кіноока, більш досконалого,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

аніж око людське, для дослідження хаосу зорових явищ, що наповнюють простір» [3, с. 53].

Загалом, у творчості Дзиги Вертова помітна ідеалізація машини, сприйняття її механізму як досконалого винаходу, що не знає втоми і не потребує відпочинку, працює чітко і злагоджено, тому й кіноки увагу зосередили переважно на машині, на виробничому процесі. Виробничий процес став пріоритетний і щодо звичайного показу людини. «Ми виключаємо, тимчасово, людину як об'єкт кіно-зйомки за її невідання керувати своїми рухами. <...> Наш шлях – від людини, що колупається, через поезію машини до досконалої електричної людини» [4, с. 11]. У процесі роботи відбувається постійний пошук максимально наближеного до «ідеалу» об'єкта зйомки. Окрім того, і власне творення фільму режисер був схильний порівнювати із «чистим» виробничим процесом (зокрема, такі порівняння присутні у фільмі «Людина з кіноапаратом»).

Для Дзиги Вертова приваблива будь-яка можливість творення власного світу, власного руху часу, власного ритму, ідеальної людини тощо. Обираючи між темою природи і міською виробничою, він зупинявся на останній і не міг приховати свого захоплення тим, як людська рука змінює світ, перетворюється природа.

«Я – кінооко, я створюю людину, більш досконалу, аніж створений Адам, я створюю тисячі різних людей за різними попередніми кресленням і схемами.

Я – кінооко.

Я в одного беру руки, найсильніші і найспритніші, у другого беру ноги, найстрункіші і найшвидші, у третього – голову, найкрасивішу і виразну, і монтажем створюю нову, досконалу людину» [3, с. 55]. Тут думка автора абсолютно прозора й зрозуміла. Він уподібнює себе Творцеві. Він відчуває в собі сили кінематографічними засобами творити власний світ.

Кіноківська кінематографічна концепція передбачає структурований підхід до виробничого процесу. Особливу увагу надавали монтажу як засобу кінематографічної виразності. Фактично проголошували його

абсолютні можливості. Саме засобом монтажу, за кіноківською теорією, і твориться фільм. Теорію монтажних побудов започаткували на рівні елементарних можливостей: зміна руху часу, ритму, створення «ідеальних» або неіснуючих об'єктів засобами монтажу тощо.

Монтажний метод творчості поширився і на роботу з драматургічним матеріалом. «Літературний сценарій, прикладений до <...> монтажною системою, одразу анулює її сенс і значення, адже наші речі будуються монтажем, будуються організацією побутового матеріалу» [1, с. 97]. Отже, принцип драматургічної побудови – це той самий монтаж або колаж.

Структурним підходом послуговувалися і щодо розуміння монтажу як процесуального підходу до творення неігрового фільму. Дзиг'я Вертов виокремив «шість послідовних стадій монтажу» [1, с. 97]. Відносно організації кінематографічного матеріалу режисер запропонував «теорію інтервалів», за якою зорове співвідношення кадрів становлять суми рівних співвідношень [8, с. 34]. «Школа “кіноока” вимагає будувати кіноріч на “інтервалах”, тобто на міжкадровому русі. На зоровому співвідношенні кадрів один з одним. На переходах від одного зорового поштовху до іншого.

Міжкадровий зсув (зоровий “інтервал”, зорове співвідношення кадрів) є (за “кінооком”) величина складна. Її формує сума різних співвідношень» [5, с. 114].

Як найвище досягнення за допомогою цього методу є укладення таблиць монтажу, про які Дзиг'я Вертов писав 1929 року. Однак сам автор дуже обережно ставився до новаційного монтажного підходу. «Існують таблиці монтажу, де містяться певні розрахунки, схожі на нотну систему, розробка ритмів, “інтервалів” і так далі. Зокрема, я пишу зараз книгу, де буде подано перелік окремих прикладів, будуть озвучені висновки таких формул. Однак це дуже небезпечно публікувати, тому що, якщо застосовувати подібні методи повсюдно, то вийде нісенітниця» [2, с. 120].

Важливою складовою кіноківської теорії монтажної побудови є метод доцільності (також одне з концептуальних положень

конструктивістської теорії). «Доцільне повинно співпадати з красивим... Ми вважаємо, що не можна думати тільки про красу того чи іншого кадру. Передусім потрібно виходити з міркувань доцільності. Це означає, що береться така точка, з якої даний предмет найкраще видно. Часто подібна доцільна точка є новою точкою нашого погляду, з якої ми іще не звикли бачити ту чи іншу річ. Однак як тільки це стає шаблоном, повторюваним, то перестане бути доцільним, тобто вражаючим» [2, с. 119].

«Я – кінооко. Я будівничий. Я посадив тебе, сьогодні створеного мною, в неіснуючу, до цього моменту, дивовижну кімнату, також створену мною. У цій кімнаті 12 стін, запозичених мною з різних частин світу. Поєднуючи знімки стін і деталей один з іншим, мені вдалося їх розмістити в порядку, який тобі подобається, і правильно побудувати на інтервалах кінофразу, яка і є кімнатою» [3, с. 54]. Від функції будівничого кіноока, таким чином, режисер перейшов до функції автора, що керує глядачем, веде його за собою, впливає на нього. «Змушую глядача бачити так, як найвигідніше за все мені показати те чи інше глядацьке явище» [3, с. 54].

Ранні маніфести Дзиги Вертова містять доволі радикальні конструктивістські позиції. Надалі митець, особливо після засудження конструктивізму як «лівої» мистецької течії, стане значно обережнішим у висловах. Від деяких своїх «крайніх» позицій йому доведеться відмовитися.

Іншим українським режисером, творчість якого на ранніх етапах безпосередньо пов'язують з конструктивізмом, був І. Кавалерідзе. Іще до свого приходу в кінематограф, І. Кавалерідзе в доробку вже мав кілька значних проектів як скульптор. Важливо, що Кавалерідзе-скульптора характеризують саме як яскравого представника конструктивістської течії, який сформувався під впливом Ф. Балавенського (Україна) і І. Гінзбурга (Петербург) – своїх учителів. Знаковим для долі митця виявився рік перебування в Парижі, де він навчався в Н. Аронсона і спілкувався з О. Роденом, О. Архипенком, П. Трубецьким та іншими. Навчання і спілкування, безперечно, мало

значення для вибору творчих позицій і орієнтирів митця. У свою чергу зв'язок зі скульптурою значно вплинув на формування І. Кавалерідзе як режисера.

Дебютний фільм «Злива» (ВУФКУ, 1929 р.) режисер поставив під впливом першої редакції спектаклю «Гайдамаки» Леся Курбаса в театрі «Березіль». Таким чином, новаційні пошуки Леся Курбаса в театрі перехопив І. Кавалерідзе, що стало відправною точкою для його власних експериментів на кіноекрані. Фільм «Злива» не зберігся, однак залишилося чимало відгуків про нього.

Жанр фільму «Злива» режисер визначив як «офорти до історії Гайдамаччини». «Митець реалізує драматургію “Зливи” за допомогою вільного поєднання окремих, на перший погляд, не пов'язаних між собою епізодів і планів, своєрідно демонструючи можливості асоціативного монтажу. Кожний з шести офортів, що складають фільм, був насичений вагомим змістом» [13, с. 19]. Отже, обраний метод драматургічної побудови ґрунтований на принципах монтажності або колажності, що, загалом, характерно для конструктивістського підходу.

Тим не менш, «автор не бере історичну тему в усій її реальній повноті, він створює узагальнений екранний еквівалент епохи у XVIII сторіччя, надає кожному герою символічного значення» [11, с. 32]. Таким чином, «Злива», продюсована методом монтажного поєднання окремих «офортів», за своїм масштабом узагальнення наближена до жанру епопеї. Епічними постають окремі образи. Вони свідомо створені автором як образи-символи, аби вийти на масштабні філософські узагальнення.

Наступний фільм – «Перекоп» (інша назва, яка, можливо, більш точно характеризує обраний жанр, – «Пісня про Перекоп») – кіноепопея. Варто зауважити, що саме цей жанр характерний для конструктивістського підходу. Епопея передбачає вихід на максимальне узагальнення, де діють не індивідууми, а універсальні образи-типи. Важливими сценами в межах такого жанру є масові сцени, у яких роль останніх виведено на перший план. Маси перетворюються на головного героя, заміщуючи

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

конкретні індивідуалізовані образи. Відчутний зв'язок цього жанру і з пропагандистськими фільмами, зокрема, з так званим фільмом-агіткою, одним з найпоширеніших жанрів періодів громадянської війни і становлення радянської влади. Фільми цього жанру були популярні і в Україні. Навіть знамі українські й російські режисери працювали над такими постановками.

Щодо сюжетної побудови, то і «у фільмі „Перекоп“ не було наскрізного сюжету та індивідуалізованих художніх образів. Він розпадався на окремі, яскраво зроблені епізоди, що характеризували різні сторони класової боротьби періоду громадянської війни, не зв'язані в єдине сюжетне ціле» [10, с. 17–18]. І, відповідно, наявна і риса, характерна для жанру: «<...> образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тягнуть до абстракції, бо герої фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характерів» [10, с. 18].

Світло і тінь у режисерському методі І. Кавалерідзе, починаючи з першого фільму – зі «Зливи», виступають основними чинниками конструювання кадру: «<...> композиційна побудова кадру проста – залишити все, що грає, що повинно привертати увагу глядача. Проміні світла – на головному, все зайве – в тінь» [16, с. 6]. Режисер «підкреслює у кадрі головне, відкидаючи все зайве, другорядне. Він не освітлював своїх героїв, а малював їх світлом, зосереджуючи увагу тільки на тому, що допомагало краще висловити ідейний зміст кінокартини» [11, с. 48]. Роль світла, зрештою, і в подальших фільмах режисера матиме важливе значення для побудови кадру.

І. Кавалерідзе свідомо будував кадр і обирав світло як основний матеріал творчості. Висхідним пунктом для такого способу експериментування були попередні спостереження режисера, іще того періоду, коли він працював гримером у кіно. «Розуміючи, що кіно, як і малярство, базується на площинних образах, митець надає величезного значення рельєфу світла. Він не раз спостерігав, як дивовижно змінювалось обличчя М. Тамарова в ролі І. Тургенєва, коли той сидів у кріслі, зручно загорнувши

свої ноги у пухнасту ковдру. Обличчя набувало іншого виразу у стрічці „Які хороші, які свіжі були троянди“, коли несподівано вихоплювалось з тіні й опромінювалось сонцем» [13, с. 17]. Таке відкриття вможлилювало мінімальними засобами передавати значні зміни об'єкта. Світло дозволяло навіть непорушному об'єкту рухатися, змінювати стан, не змінюючись. «У Кавалерідзе вперше в історії вітчизняного кінематографа, завдяки світлу, люди перетворювалися в скульптури. Світло і тінь на виразних обличчях, пластичність фігур створювали внутрішній рух, переконливу динаміку кадру, який на перший погляд здавався статичним» [16, с. 6]. Отже, безсумнівна статичність фільму «Злива», яка помітна в усіх його описах, компенсована змінами світла. В окремих випадках саме світло виступає діючою силою, котра рухає статичний об'єкт, надає йому ознак змін і рухомості, тобто «внутрішньої експресії».

Така прискіплива робота зі світлом, окрім усього іншого, підносить на доволі високий художній рівень зображальні характеристики і загальну художню якість фільму. Висока мистецька культура і смак художника відчутні в побудові кожного кадру фільмів майстра. «Кавалерідзе – естет, який надає сценам форми променями прожекторів, як різьбяр своїми різцями. Кінцева ідея цих технічних комбінацій, сповільненої зйомки та інших зорових ефектів полягає в тому, щоб надати концентрованості розлогим епізодам історії, – внаслідок цього кадровані оператором Олексієм Калюжним герої стають монументальними в художній розпильчистості й комплементарними самі собі» [9, с. 49]. Отже, завдання режисера, як їх бачить Л. Госейко, полягають також і в максимальній концентрації оповіді, у здійсненні можливості вкласти епічність у форму нетривалого екранного твору.

Як скульптор, І. Кавалерідзе опікувався і пластичною побудовою кадру. Так, для «Зливи», цілком відзнятої в павільйоні, зокрема для епізоду «Земля», режисер «<...> довго не вагався. Він замовив в цеху понад сорок великих і маленьких скиб, офактурених під землю. Їх причепили до дерев'яного настилу так, що, торкаючись

плуга, вони падали, немов великі скиби землі. Тепер земля здавалася не тільки могутньою, а й живою. Зміною світла і тіні по краях скиб режисер створив єдиний ритм руху падаючої землі, пропливаючого плуга та могутньої ходи плугатаря» [16, с. 6].

«У волів наших роги також були дороблені – посилені їх крутизна, шерсть унизу, на ребрах і під черевом, – затемнена. Плуг узято з музею. Дві скульптури – Пан і Орач. Наявність їх поряд, в одному виставочному залі, викликає уявлення про соціальний конфлікт, який становить основу історичної драми. Залишається тільки зняти...» [12, с. 91–92].

Коментуючи наведені цитати, варто зауважити, що режисер свідомо відмовлявся від натурних зйомок, обираючи стіни невеликого павільйону. І в цих стінах відбувається творення іншого, кінематографічного світу, здійснюване за задумом, за ідеєю автора. «Він майстерно використовує експресію умовності. Зняті на тлі чорного оксамиту найхарактерніші деталі поміщицького буття (розкішна ваза, затишне крісло, старовинне дзеркало і т. ін.) не відволікають уваги від людини в кадрі, допомагають зосередитись на її вчинках і переживаннях» [13, с. 17]. Отже, було обрано форму лаконічної, стриманої оповіді, з використанням мінімальної кількості виражальних засобів, загалом – мінімальну кількість об'єктів у кадрі. Автор відмовився від реалістичного стилю оповіді, натомість зосередився на умовності, намагаючись максимально відійти від деталізованої реальності, розробляючи тему, за можливістю, поза межами перенасиченого предметністю світу.

У «Перекопі» режисер вже не знімає оживлену скульптуру на чорному оксамиті, широко використовується повітря, простори, експлуатуючи на натурі «режимну» зйомку з підсвітками-прожекторами. Це ще виразніше підсилює рух світла і тіні, робить активними дійовими особами кінокартин хмари, сонце, повітря. Знімаючи інтенсивність руху світлових плям у кадрі, освітлюючи по-різному один і той же план, І. Кавалерідзе хвилююче відтворює настрій, атмосферу дії» [13, с. 20]. Навіть при натурних зйомках режисер не задовольнявся природ-

ним станом речей. Підсилення світла і тіні знову вело до творення нової реальності, основою якої виступала вже сама природа, з її ландшафтами, рослинністю, хмарами і сонцем. Для цього задіявали військові прожектори. Мета – досягнення поставленого творчого завдання, найповніша реалізація авторського задуму.

І. Кавалерідзе цікавився і фактурою тіла, людським обличчям як важливим елементом екранної творчості. За рахунок цього засобу, зокрема, стала можливою пластична побудова кадру його фільмів.

За спогадами режисера про вибір С. Шкурата, виконавця ролі Орача в «Зливі», «<...> Цю “спину” я спеціально привіз із Полтавщини, відмовившись в Одесі від “спин” заслужених. Привіз пічника, бог знає звідкіля, заради спини його, рук його, душевної простоти і теплоти, заради широкого обличчя Микули Селяниновича» [12, с. 91].

Не менш прискіпливо здійснено вибір і виконавців ролей другого плану: «Велику увагу приділяв режисер зовнішнім даним акторів, їх пластичним можливостям... Дуже старанно підбирали акторів другого плану. Ця добра традиція приділяти велику увагу підборі учасників народних сцен залишилась в роботі Кавалерідзе і на майбутнє» [16, с. 7].

Були у фільмі «Злива» окремі епізоди, які переходили у відверто авангардні форми: «Селянська дівчина з відрами на кубічному станку... На екрані зіткнення умовного і реального. Нагромадження кубів і озброєні, освітлені тривожними променями селяни, що йдуть в різних напрямках. Кавалерідзе компанує це в кадрі, використовуючи подвійну та потрібну експозицію.

Зненацька вихор кубів заповнює весь екран, швидкість їх руху збільшується настільки, що є можливість зробити монтажний перехід від панських фаєтонів часу повстання до автомашин, в яких буржуї тікають від революційного пролетаріату» [16, с. 7]. Елементи естетики кубізму були близькі І. Кавалерідзе і як скульптору, але викликали повне нерозуміння глядачів: «Конкретне речове оформлення фільму (використання геометричних кубів і брил)

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

негативно сприймалося деякими глядачами, що були виховані загалом на реалістичних в усьому декораціях і не розуміли умовного зображення подій» [11, с. 51].

Ці радикальні виражальні засоби автор ужив для здійснення історичного переходу від однієї епохи до іншої в межах одного епізоду, знову ж, виходячи на масштабні, уже історичні узагальнення.

«Бунт... Повстання селян... У тому ж павільйоні (тридцять метрів на двадцять) у хаосі рухомих кубів ідуть колони озброєних селян, під швидко пробігаючими, у різних напрямках, променями прожекторів. Це створює враження могутньої повстанської зливи... Зміна епох, революційний катаклізм: у потоку повстанців раптом виразніше стали рухатися площини кубів, у них закрутилися колеса возів, бричок, фаєтонів, що належать панам, які тікають від повстанців... Куби обертаються все швидше, обертання набуває такої швидкості, при якій від фаєтонів, що мчать у XVIII ст., можна перейти до XX ст. – до автомобілів буржуазії, що тікає від Пролетарської Революції... Прожектори то освітлюють, то кидають у глибоку тінь цей швидкоплинний потік...» [12, с. 93].

Незважаючи на критику його творчого методу, режисер і надалі продовжував пошуки, розпочаті ним у перших фільмах, шліфуючи й удосконалюючи позиції свого режисерського методу.

Таким чином, у творчості Леся Курбаса, Дзиги Вертова й І. Кавалерідзе конструктивізм як мистецький метод знайшов значний відгук. Однак зауважимо, що в Україні конструктивізм набув своїх особливостей. Український авангард, окрім усього іншого, мав достатньо сильні впливи на народне мистецтво і сільську культуру. Із цих позицій, зрештою, не можна порівнювати міський російський конструктивізм, представником якого був Дзига Вертов (що сформувався в межах російської радянської кінематографічної школи), і конструктивізм український, базований на сільському ґрунті, який представляв І. Кавалерідзе. Своєрідних неповторних ознак інтелектуалізму й індивідуалізму конструктивізм набув у творчості Леся Курбаса.

Джерела та література

1. Вертов Дзига. Временная инструкция кружкам «Киноглаза» / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 94–104.
2. Вертов Дзига. Из истории киноков / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 116–120.
3. Вертов Дзига. Киноки. Переворот / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 50–58.
4. Вертов Дзига. Мы. Вариант манифеста / Дзига Вертов // Кино-фот. Журнал кинематографии и фотографии. – 1922. – 25–31 авг. – С. 11–12.
5. Вертов Дзига. От «Киноглаза» к «Радиоглазу» / Дзига Вертов // *Вертов Дзига*. Статті, дневники, замысли. – Москва : Искусство, 1966. – С. 109–115.
6. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – Київ : Фенікс, 2010. – 368 с.
7. Горбачов Д. О., Найдено О. С. Образотворче мистецтво / Д. О. Горбачов, О. С. Найдено // Історія української культури : у 5 т. – Київ : Наукова думка, 2011. – Т. 5. – Кн. 1. Українська культура XX – початку XXI століть. – С. 357–359.
8. Горпенко В. Г. Монтаж: кіно. Телебачення / В. Г. Горпенко. – Київ : КиМу, 2003. – 271 с.
9. Гусейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з франц. – Київ : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.
10. Жукова А. Є., Журов Г. В. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941 / А. Є. Жукова, Г. В. Журов. – Київ : Видавництво академії наук Української РСР, 1959. – 236 с.
11. Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе / С. Г. Зінич, Н. М. Капельгородська. – Київ : Мистецтво, 1971. – 184 с.
12. Кавалерідзе І. Сборник статей и воспоминаний / И. Кавалеридзе. – Київ : Мистецтво, 1988. – 179 с.
13. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості / Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько. – Київ : АВДІ, 1995. – 80 с.
14. Курбас Лесь. Режисерський щоденник / Лесь Курбас // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 47–65.
15. Курбас Лесь. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» / Лесь Курбас // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 125–131.
16. Лелюх С. Г. Кінематографічний пошук І. П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу / С. Г. Лелюх. – Київ : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, 1970. – 16 с.
17. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов / С. Эйзенштейн // *Эйзенштейн С. Избранные произведения* : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 269–274.

SUMMARY

Constructivism was an artistic trend of Avant-garde that originated in Russia beginning in 1919 and was a rejection of the idea of autonomous art. The movement discerned the applied functions in the art and proclaimed the latter as the gratification for social needs. Constructivism manifested itself in architecture, painting, sculpture, and literature. However, Constructivism was highly important Avant-garde trend in the sphere of the cinema since in the 1920s, exactly in the times of its popularity, there was forming the cinematography as an original separate art in the entire world with the simultaneous development of its original style and language. Parallel processes in that direction took place then both in the Russian and the Ukrainian cinema.

Constructivism had a manifestation in the Russian Soviet cinema as a new artistic method of creation. This method was very popular in the world as a new way of approaching to film-making. One of the aspects of this method presented an original style of editing – so called *Russian cut*.

In the 1920s, the Ukrainian SSR was a part of the Soviet Union, and all the Russian cultural and artistic processes influenced the Ukrainian culture and artistic life. Thereby the Constructivist trends in the Russian cinema touched the Ukrainian cinema too. Furthermore, the 1920s were the period when the Ukrainian cinema was forming with its synchronous original film language. The manifestations of Constructivism occurred in the 1920s Ukrainian Soviet cinema as well.

Ukrainian Constructivism, however, paved its own way both generally in the art and particularly in the cinema. The method of work of Ukrainian film directors was dissimilar to the way of their Russian colleagues. The characteristic features of Ukrainian cinematographic Constructivism were embodied in the creations of Ukrainian stage and film directors: Les Kurbas, Dzyga Vertov, Ivan Kavalieridze and others. All of them were interested in artistic experimental means of Constructivist method, its new opportunities and searched, as well as in searching new expressive forms and creating a new artistic style. However, each of these film directors followed his own way in the art, having furnished himself with the Constructivist cinematographic method.

Keywords: Constructivism, the cinema, film director, method, film, Les Kurbas, Dzyga Vertov, Ivan Kavalieridze.

УДК 780.64:78.087.1

СОЛО ЯК ЖАНРОВИЙ ФЕНОМЕН ДУХОВОГО АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА (до визначення проблеми)

Валерій Громченко

Стаття присвячена проблемам дослідження інструментального соло як жанрового феномену духового академічного музично-виконавського мистецтва. Визначено найбільш актуальні питання, пов'язані з утвердженням цього жанрового явища в сучасній музичній культурі. Розкрито комплексний характер основних критеріїв жанрового утворення феномену соло, на основі яких формується багатовекторна природа вивчення жанру.

Ключові слова: соло, жанр, композитор, виконавець, академічне духове виконавство, музична практика, виразові можливості, жанрова специфіка, академічний інструментарій.

Статья посвящена проблемам исследования инструментального соло как жанрового феномена духового академического музыкально-исполнительского искусства. Определены наиболее актуальные вопросы, связанные с утверждением данного жанрового явления в современной музыкальной культуре. Раскрытый комплексный характер основных критериев жанрового образования феномена соло, на основе которых формируется многогранная природа изучения жанра.

Ключевые слова: соло, жанр, композитор, исполнитель, академическое духовое исполнительство, музыкальная практика, выразительные возможности, жанровая специфика, академический инструментарий.

The article deals with the problems of studying the instrumental solo as a genre phenomenon of wind academic musical performing arts. The author determines the most urgent questions related to affirmation of this genre phenomenon in modern musical culture. The researcher discloses a complex nature of basic criteria for genre formation of instrumental solo phenomenon, which are the basis for making the multilateral nature of studying the genre.

Keywords: solo, genre, composer, performer, academic performing on woodwind and brass instruments, musical practice, expressive means, genre specificity, academic set of instruments.

Дедалі частіше сучасне інструментальне академічне музично-виконавське мистецтво позначається творчими звершеннями (концерти, фестивалі, конкурсні виступи), у яких високий рівень художньо-естетичної довершеності виконуваних художніх творів досягається завдяки майстерності лише одного виконавця, одного артиста-соліста. Традиційне усвідомлення одноосібного виконавсько-творчого акту, не полишаючи пріоритетності художнього втілення в музикантів-піаністів, а також виконавців на баяні, акордеоні, бандурі, цимбалах, починаючи від другої половини ХХ ст. та, особливо, на початку третього тисячоліття, зазнає суттєвого розширення кола інструментальних спеціалізацій. У вищезазначений період академічні струнно-смічкові, струнно-щипкові та духові (дерев'яні й мідні) інструменти отримують надзвичайно активну увагу як зі сторони знаних композиторів, так і професійних виконавців, у такий спосіб все більше стверджуючись у спроможності відтворення ідейного, образно-

художнього змісту музичних творів за допомогою палітри виразових можливостей лише одного, чітко означеного композитором, інструмента.

Важливо зауважити, що музична практика, яка завжди йде на кілька кроків попереду методики виконавства та теорії музики, визнаючи абсолютну сценічну поодинокість творчого процесу соліста, породжує низку питань щодо специфіки такого виду музикування, його характерологічних особливостей, які, поєднуючись у вигляді стало повторюваних прикмет (чинників), утворюють своєрідне жанрове явище, певний феномен жанрової природи в академічному інструментальному музично-виконавському мистецтві.

Превалювання факту одноголосного викладення творів соло утверджує безсумнівний пріоритет у сольній одноосібній практиці виконавців на духових академічних інструментах. Натомість використання струнно-щипкового і струнно-смічкового інструментарію, можливості якого, усе ж таки,

дозволяють певне застосування виконавських технік у гармонічних інтервалах, а також акордах, призводить до деякого нівелювання яскравої характерності й оригінальності сольних одноголосних композицій.

Таким чином, дослідження жанрової природи музики для інструмента соло повинно виходити перш за все з окреслення відповідної специфіки, певних характерологічних ознак саме духових композицій соло, написаних для академічного духового інструментарію. Однак зауважимо, що спільним жанрово утворювальним критерієм, з погляду як духової, так і струнної спеціалізації, буде поставати одноосібна практика представлення того чи іншого сольного твору.

Сучасна музикознавча література, максимально розкриваючи теорію жанрів (Є. Назайкінський [9], А. Коробова [6], В. Тиригіна [11], Г. Дауноравичене [4] та ін.), на жаль, не виокремлює феномен духового соло як самостійного, яскраво індивідуального жанрового явища. Не знаходить належного жанрового дослідження духове соло і в численних працях представників виконавського музикознавства. Зокрема, наукові роботи В. Апатського [1], К. Мюльберга [8], Г. Марценюка [7], І. Палійчук [10] та інших подані в річизі методико-виконавського аналізу сольних творів, історії їх написання, виконання, особливостей використання в навчально-педагогічному, концертному репертуарі тощо. Проте доводиться з прикрістю констатувати, що наукова еліта сучасного духового музикознавства жодною мірою не торкається проблем жанрового означення, жанрової специфіки сучасних духових композицій соло.

Мета статті – визначення низки питань на шляху утвердження соло як жанрового феномену духового академічного музично-виконавського мистецтва. Ціллю публікації є популяризація науково-дослідницької діяльності у векторі еволюції жанрової палітри сучасної музичної культури, зокрема сфери духового професійного виконавства.

Усвідомлення академічної музично-виконавської практики як першооснови для розвитку сучасної теорії жанрів зумовлює звернення наукової уваги насамперед на

царину практичної художньо-музичної діяльності. Так, виняткова своєрідність одноосібного творчого акту в представленні музичних композицій соло переконливо простежується у висловах як численних виконавців, так й авторів сольних творів, написаних, зокрема, для духових академічних інструментів. Відомий композитор, викладач Е. Денисов, розмірковуючи про власну сонату для фагота соло (твір написано 1982 р.), підмітив: «Дуже складно писати твір великої тривалості для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) й особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає вкрай мало барвистих можливостей» * [за: 12, с. 297]. Митець, маючи на увазі виразову палітру фагота, окреслив його максимальний та водночас дуже недостатній художній потенціал для найбільш вільного звукового втілення образного змісту музичних композицій, зокрема для духових інструментів соло.

Виявляючи специфічні ознаки інструментальних творів соло, відомий український композитор, диригент, громадський діяч В. Рунчак, автор багатьох сольних композицій для духових академічних інструментів, зауважив таке: «В останній третині XX століття відбувся стрімкий розквіт сольного виконавства. Розвиток конструкції інструментів підштовхував відомих музикантів до розкриття більш нових виразових можливостей. Композитори не залишалися та не залишаються осторонь цих доленосних процесів. Я вважаю, що відбулось народження нового поняття – нова віртуозність. Його зміст полягає не у швидкості пальців, певних технологічних актів, а в опануванні віртуозністю нових прийомів, новітніх виконавських ефектів, технік» [за: 3].

Схожість сольного акту цілісного художньо-творчого процесу під час відтворення композицій соло чи музикантом-духовиком, чи виконавцем на струнно-смирчковому або ж струнно-щипковому академічному інструменті дозволяє звернутися до наступної, уже інструментально-виконавської характеристики одноосібного соль-

* Тут і далі переклад з рос. автора статті. – Ред.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ного виступу. Відомий скрипаль, лауреат численних міжнародних конкурсів, професор Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського О. Тростянський, після виконання циклу «24 капризи для скрипки соло» Ніколо Паганіні, означив процес одноосібного сольного виконавства як «<...> величезна свобода акту художнього творення. Але ж така самостійність накладає на виконавця надзвичайно велику відповідальність за вірність передачі ідей композитора. Музику для інструмента соло дуже складно грати – відсутня підтримка, своєрідний тил у вигляді спільного музикування з ансамблістами, оркестрантами. Такий процес вимагає максимально високих виконавсько-технологічних можливостей від соліста» [за: 2].

Отже, вищезначена своєрідність інструментального соло красномовно засвідчує визначальну роль у кристалізації даного жанрового явища кількісного показника виконавців, а також максимальність використання палітри виразових можливостей лише одного, означеного композитором, академічного інструмента. Ці чинники, у поєднанні зі змістовним жанроутворюючим критерієм інструментального соло, часто наявним у програмних позначеннях як внутрішня індивідуалізація, глибоко особистісне світосприйняття суб'єкта, хоча й формують відповідні контури жанру соло, однак, усе ж таки, не розв'язують питання щодо стійкого усвідомлення соло як оригінального, яскраво індивідуального жанру сучасного музичного мистецтва, а можливо, і розуміння соло як метажанру в системі мистецтв.

Утім, маємо констатувати комплексну природу жанру інструментального соло, у якому визначальними жанрово утворювальними критеріями постають одразу кілька прикмет, а саме: склад виконавців (один музикант-соліст), максимальний арсенал засобів художньої виразності лише одного інструмента, а також щонайбільша індивідуалізація ідейної, художньо-образної сфери композицій соло. Така різносторонність основних жанрових чинників соло, безумовно, формує відповідну багатовекторність процесу дослідження інструментального соло як жанрового феномену академічного музично-виконавського мистецтва.

Відомо, що творча індивідуальність артиста-соліста, який одноосібно відтворює самодостатній, художньо завершений зміст композицій соло, знаходить плідне вираження як у музиці, так і в інших видах мистецтва, зокрема в хореографії, театрі.

У хореографічному мистецтві абсолютна індивідуальність особистості митця-виконавця, його максимальний творчий потенціал щодо розкриття художнього змісту композицій соло представлені в жанрі монобалету. Серед найбільш характерних праць сучасного танцю театру особливу увагу привертає монобалет під назвою «Соло» в сценічній та режисерській праці Г. Горн. Відзначимо також монобалети французького режисера М. Бежара – «Фортепіано-бар», поставлений спеціально для американського танцівника російського походження М. Баришнікова, а також «Корінь кубічний», розрахований на виконання прямою світового сучасного балету – С. Гіллем.

У театрі, насамперед драматичному, найвищий рівень індивідуальної майстерності актора зосереджено в жанрі моновистави, у якому творча самотність лише одного виконавця покликана розкрити складну сюжетну лінію, подекуди з відтворенням кількох драматичних образів. У числі найвідоміших моновистав сучасного театру одного актора варто згадати «Оскара і Рожеву Пані. Чотирнадцять листів до Бога» («Оскар и Розовая Дама. Четырнадцать писем к Богу») у виконанні А. Фрейндліх (реж. В. Пазі) за однойменною новелою Е.-Е. Шмітта, моносpektакль «1900» у представленні О. Меншикова за повістю А. Барікко «Двадцять століття. Монолог» (*Novecento. Un monologo*), а також моновистави російського режисера, актора, письменника Є. Гришковця «Прощання з папером» («Прощание с бумагой»), «+ 1», «Шепіт серця» («Шепот сердца»); моносpektаклі українського режисера, актора, сценариста, музиканта М. Мельника «Табу», за мотивами повісті «Крейцерова соната» Л. Толстого, «Моліс», за мотивами повісті «Помірлива» («Кроткая») Ф. Достоєвського, і багато інших моновистав.

Якщо жанрові різновиди моносpektаклів театру одного актора вже зазнали визна-

чення, а саме: інтелектуально-пластичні, інтелектуально-психологічні та інтелектуально-ексцентричні (за дослідженнями Р. Колосова [5]), а в хореографії сольний сучасний танець (більш відоме найменування «танець модерн») укорінився в таких жанрово-видових утвореннях, як фолк-модерн танець, ритмопластичний, вільний, джаз-модерн танець та інші, то музичні твори жанрів концерт, соната, сюїта, поема, фантазія, у їх представленні соло, безумовно, зберігаючи первинну жанрову своєрідність, набувають яскравих нових жанрово характерологічних особливостей, відповідних своєрідних ознак.

Серед відомих інструментальних композицій – концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» Є. Станковича, поема для флейти соло Л. Дичко, сюїта для гобоя соло «Маски» С. Кортеса, соната для кларнета соло Е. Денисова, фантазія для валторни соло А. Малкольма, сюїта для гобоя соло «Шість метаморфоз за Овідієм» Б. Бріттена, «Буденні монологи» для кларнета соло І. Пауера та багато інших сольних творів для академічних духових інструментів.

Таким чином, жанрова специфіка інструментального соло, яка формується відповідними композиторськими, а також професійно-виконавськими чинниками музиканта-соліста, позначена складним синтезом первісного жанрового джерела та його сучасної модифікації в значенні соло, наприклад, соната соло, концерт соло та інші подібні різновиди.

Важливо зауважити, що абсолютна сценічна самостійність творчого акту музиканта-інструменталіста, яка, безсумнівно, постає одним з найважливіших, визначальних критеріїв жанру інструментального соло, за максимального охоплення сучасного академічного інструментарію породжує питання певної спеціалізації соліста. Так, професійна сольна практика утвердила в числі виконавців музики для інструмента соло насамперед представників духового академічного музично-виконавського мистецтва. Натомість музикант-піаніст або ж виконавець на баяні, акордеоні, бандурі, який одноосібно, сольо репрезентує слухачам будь-який художній твір, навряд чи

отримає характеристику виконавця музики для інструмента соло.

Усвідомлення даної проблеми чітко вбачається й в означенні відповідних музичних композицій. Так, твори різних жанрів для фортепіано, наприклад, численні сонати, поеми, фантазії та інші, не позначають як музику для фортепіано соло, хоча їх виконує лише один музикант-соліст – виконавець-піаніст.

Аналогічну ситуацію можна прокоментувати й щодо репертуару для баяна, акордеона, цимбалів, бандури. Виконання творів на щойно перелічених академічних музичних інструментах хоча й постає одноосібним, та, усе ж таки, означення сольних композицій такого кшталту, наголосимо, не позначають як музику для баяна (бандури, цимбалів) соло.

Якщо ж твір написано для сольного виконання на флейті, гобої, кларнеті, валторні, тромбоні та інших професійних духових інструментах, визначення сольних композицій як «музики для інструмента соло» є обов'язковим та здебільшого незмінним у сучасній духовій музично-виконавській практиці.

Очевидно, що у світлі постійного збільшення академічних композицій соло відсутність розв'язання даного питання унеможливорює процес утвердження, остаточної кристалізації інструментального соло як самостійного, яскраво самобутнього жанру. Своєрідність жанрового явища соло та водночас проблема щодо специфіки саме духових сольних композицій простежуються в особливостях написання творів соло для духових академічних інструментів та у створенні сольних композицій для струнно-смічкового інструментарію. Так, Е. Денисов, розмірковуючи про власну сонату для фагота соло (1982), зауважив: «Тембр того ж, скажімо, фагота, він, сам по собі, набагато більш специфічний, ніж тембр віолончелі соло. Тому писати для віолончелі соло значно легше: тут ви можете використовувати більше різних прийомів – і легато, і піцикато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; нарешті, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

зіграєте. Проте й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони, по суті, не справжні акорди, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті, – це повний злам забарвлення, власне тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. До того ж структуру акорду тут не вельми легко й розрізнити на слух... Їх можна вводити, але ненадовго, тому здебільшого все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцятишестнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно» [за: 12, с. 297].

Висновки Е. Денисова багатозначно засвідчують вагомість питання щодо технологічно-виконавської специфіки академічного інструментарію, зокрема струнно-смичкового й духового. Знання своєрідних ознак акустично-конструкційних особливостей інструментів значною мірою утворює найбільш природний процес кристалізації соло як жанрового феномену духового музично-виконавського мистецтва.

Отже, вищезначені питання формують багатогранну проблематику у визначенні соло як окремого жанру сучасного академічного музично-виконавського мистецтва, зокрема духового професійного виконавства. Різноманітність досліджуваних питань виявляється в таких основних спрямуваннях: у комплексності жанрово формуючих критеріїв соло, у синтезі первинних жанрових витоків та їх сучасної сольної модифікації, в особливостях репертуарного означення інструментальних композицій соло, а також в окресленні конструкційних та акустичних властивостей сучасного академічного інструментарію на тлі активізації процесів жанрової еволюції сучасного музичного мистецтва.

Перспектива розв'язання означених питань лежить у площині дослідження сольного виконавства в найширшому історичному періоді, починаючи від часів стародавнього світу (антична монодія) і до початку XXI ст. У виявленні специфіки духового соло необхідним також постає заглиблення у сферу

семантики речовини того чи іншого академічного інструмента як шляху до виявлення жанрово-інструментальної своєрідності сучасних композицій соло.

Джерела та література

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Київ : Задруга, 2010. – 320 с.
2. Громченко В. Дні Італії на Міжнародному фестивалі «Музика без меж» / В. Громченко // Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – № 2 (35). – С. 2.
3. Громченко В. Чи легко грати Рунчака..? / В. Громченко // Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. – Дніпропетровськ : Ліра, 2015. – № 2 (35). – С. 7.
4. Дауноравичене Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
5. Колосов Р. В. Театр одного актера в России последней четверти XX – начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства» / Р. В. Колосов. – Санкт-Петербург, 2010. – 20 с.
6. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. – Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.
7. Марценюк Г. П. Українське тромбонистське виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г. П. Марценюк. – Київ : Інформ.-аналіт. агентство, 2013. – 402 с.
8. Мюльберг К. Е. Путь к совершенству игры на кларнете / К. Е. Мюльберг. – Одесса : Одесская городская типография, 2003. – 86 с.
9. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
10. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000) : формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. С. Палійчук. – Київ : 2007. – 20 с.
11. Тырыгина В. А. К основаниям жанра / В. А. Тырыгина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – Тольятти : Волжский университет им. В. Н. Татищева, 2009. – Вып. 3. – С. 66–73.
12. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. – Москва : Композитор, 1998. – 464 с.

SUMMARY

The article shows a series of questions appearing on the way of solo affirmation as a genre phenomenon of wind academic musical performing arts. The author addresses to professional composer's and specialized musical performing practice as an important basic for identifying the fundamental genre-making criteria of instrumental solo, particularly individual performing on woodwind and brass instruments.

Of the basic significance for crystallization of the genre phenomenon are: the quantitative indicator of performers (only one musician-soloist), the maximality of using the palette of expressive means of just one academic instrument determined in advance by a composer's creative imagination, as well as the deep individualization of artistic and figurative content and ideological saturation of solo compositions.

The aforementioned genre features contribute to the multilateral nature of studying on the way of solo affirmation as a genre phenomenon of modern wind academic performing arts. In a number of research trends identified by the author, distinguished are the following ones: the complexity of main genre-making criteria of instrumental soli, the synthesis of primary genre origins and their modern solo modification, for example, sonata solo, concert solo, poem solo, etc.), the features of repertoire designation for solo instrumental compositions, as well as the characterological features of structural and acoustic properties of modern academic set of instruments.

The possibility of solving the aforementioned problems is considered by the researcher to lie in studying the individual solo instrumental performing in the period of musical cultural history as wide as possible, to begin with the period of ancient world (antique monody) and up to the times of modern academic musical performing arts in the XXIst century. In order to designate the specificity of wind soli, it also becomes important paying attention to the sphere of material semantics of one or another academic instrument for the purpose of detention of genre-instrumental originality of solo masterpieces.

Keywords: solo, genre, composer, performer, academic performance on woodwind and brass instruments, musical practice, expressive means, genre specificity, academic set of instruments.

Історія History

УДК 791(437+437.7)"1919/1938"

ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (1919–1938)

Тетяна РОСУЛ

У статті проаналізовано зразки кінопродукції Чехословацької Республіки, зняті на території Підкарпатської Русі впродовж 1919–1938 років. Хронотоп регіону розкрито в корпусі кінотекстів, які представляють різні жанри: хроніка, відеорепортаж, пейзажний відеожурнал, художня документалістика та художній фільм. Досліджено закономірності естетичного освоєння культурного простору регіону засобами кіномистецтва, на їх основі описано сформовані стереотипи про мешканців краю.

Ключові слова: кіномистецтво, документальне кіно, художнє кіно, образ, Підкарпатська Русь.

В статье проанализированы образцы кинопродукции Чехословацкой Республики, снятые на территории Подкарпатской Руси на протяжении 1919–1938 годов. Хронотоп региона раскрыт в корпусе кинотекстов, представляющих различные жанры: хроника, видеорепортаж, пейзажный видеожурнал, художественная документалистика и художественный фильм. Исследованы закономерности эстетического освоения культурного пространства региона средствами киноискусства, на их основе описаны сложившиеся стереотипы о жителях края.

Ключевые слова: киноискусство, документальное кино, художественное кино, образ, Подкарпатская Русь.

The article analyses the cinematographic examples of the Czechoslovak Republic shot on the territory of Carpathian Ruthenia in the 1920s–30s as an example of imagery internalization of space and culture of the autonomous part of Czechoslovakia. The region's chronotope is disclosed within the corpus of cinematographic works, which represent different genres: newsreels, video reports, landscape video journals, fictional documentaries, and feature films. The authoress researches the regularities of aesthetic mastering of cultural space of the region by means of cinematographic art, and on their basis describes the developed stereotypes about the inhabitants of the land.

Keywords: cinematographic art, documentaries, feature films, image, Carpathian Ruthenia.

Проблеми взаємодії культури та простору постійно перебувають у сфері наукових пошуків представників різних гуманітарних дисциплін. Здебільшого ці дослідження зорієнтовані на вивчення різноманітних просторових концептів та образів або на сприйняття часу, історичних і культурних епох. Освоєння простору – нормативний аспект людської поведінки, оскільки через певні хронотопи (М. Бахтін) культура дозволяє членам спільноти освоювати довкілля не тільки в аспекті фізичної адаптації (природа–культура), а також і в екзистенційному плані. Для того, аби осмислити власний хронотоп та особливості інших культур, спільнота повинна виробити механізми образної інтеріоризації простору. Під час такого когнітивного процесу формуються численні образи території: від образів великих населених пунктів, регіонів, куль-

турних ландшафтів – до адміністративно-політичних утворень чи цивілізацій.

У найширшому значенні під поняттям «образ регіону» ми розуміємо сукупність його характеристик, відображених у свідомості людей, тобто комплекс інтуїтивних уявлень, символічних образів, понятійно-дискурсивну сферу, яка здебільшого має амбівалентний характер і є важливим компонентом картини світу. Образ регіону існує не тільки у свідомості його мешканців чи народів, котрі контактують з ним, він закарбовується в корпусі художніх та документальних текстів, кожен з яких слугує інструментом його формування й осмислення. Однією з найпоширеніших форм вираження даного образу є візуальне, зокрема екранне, мистецтво. Кінокадр – це носій особливої (порівняно з наративними джерелами) інформативності, проте він може слугувати інструментом

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

дослідження візуальної історії. Специфічна мова кіно, зрозуміла мільйонам людей (навіть неписьменним), суттєво розширює сферу впливу екрана, зближує різні верстви й народи, сприяє формуванню картини світу, національної пам'яті тощо. Відтак кінематограф є одним із ключових сегментів державної культурної політики.

Питання поетики й естетики кіномистецтва крізь призму художнього простору і часу досліджували С. Бабушкін, С. Бондарчук, М. Зак. Історичні аспекти розвитку світового, у тому числі й чеського, кінематографа висвітлені в працях російського мистецтвознавця С. Комарова, чеських кінознавців В. Лангерової, А. Ліма, Е. Буріана. Однак на продукцію чехословацьких кінофабрик, відзняту в Закарпатському регіоні, дослідники увагу не спрямовували. Отже, предметом нашого зацікавлення є образ Закарпаття (Підкарпатської Русі), відображений засобами чеської кінематографії періоду Першої Чехословацької Республіки.

Чехословаччина формувала свою національну ідеологію як унітарна держава, що на початковому етапі відіграло позитивну роль у розбудові її політичної і правової систем. У 1927 році, з огляду на реформи адміністративно-політичного управління, відбулася часткова децентралізація – виокремилися чотири адміністративно-територіальні одиниці: Чехія, Моравія і Сілезія, Словаччина та Підкарпатська Русь. Економічний потенціал різних частин Чехословаччини був неоднаковий. Територія Підкарпатської Русі, що становила майже 5 % від усіх земель республіки, вирізнялася катастрофічним відставанням за показниками економічного розвитку. Невигідні умови землекористування, низька продуктивність екстенсивного сільськогосподарського виробництва, безземелля селян, злидні й голод – усе це характеризувало соціально-економічне становище Підкарпатської Русі, про що неодноразово представники влади доповідали й фіксували у звітах, а також висвітлювали засоби масової інформації. Головною метою чехословацької політики щодо Закарпаття було втримання і поступова інтеграція краю до суспільно-політичної та соціально-економічної систем республіки. Реалізацію даної

мети здійснювали в різноманітних формах: адміністративні й земельні реформи, упорядкування системи освіти, мовна політика, надання національно-культурних прав етнічним групам тощо. Розбудовували й інфраструктуру краю: дороги, залізничне сполучення, зводили адміністративні та шкільні об'єкти, лікарні тощо. Влада Чехословацької Республіки докладала всіх зусиль, аби успіхи від здійснених реформ були доведені до відома населення держави, а найкращим знаряддям такої пропаганди стали медіа-ресурси, зокрема – кінопродукція.

Сформувавшись у другій половині 90-х років XIX ст., чехословацький кінематограф досить швидко досягнув світового рівня. На початку XX ст. вже функціонувала низка приватних кінокомпаній (*Kinofa, Ilusion, ASUM, Lucernafilm*), продукція яких представляла широку жанрову палітру: мелодрами, екранізація класичної літератури, документалістика. Епохальне значення для розвитку чехословацького кінематографа мало відкриття 1921 року в Празі кіностудії *Barrandov*, оснащеної найсучаснішим обладнанням. Тут формувалися режисери, які згодом розвивали звуковий чехословацький кінематограф – К. Ламач, Г. Махатий, М. Фрич, виховувалися кращі тогочасні чеські кінозірки – В. Буріан, Я. Веріх, Ї. Восковець, А. Мандлова та інші.

У 1934 році, у структурі чехословацького Міністерства промисловості, торгівлі і ремесел, було утворено Кінематографічну консультативну раду (*Filmový poradní sbor*, далі – FPS), яка опікувалася питаннями розвитку, фінансової допомоги й специфіки національної кінематографії, визначенням планів та векторів її розвитку, здійснювала цензуру кінопродукції та виконувала функції посередника між кінофабриками, дистриб'юторами і власниками кінотеатрів. При цій раді функціонувала спеціалізована комісія культурно-пропагандистської роботи [1, str. 3]. У рамках першого тематичного плану вона постановила систематично документувати буття Чехословаччини засобами кіно. За таких обставин на перше місце вийшов економічний зиск (реклама виробничих компаній, прагнення показати інтереси виробників, бажання залучити ви-

ІСТОРИЯ

гідні інвестиції тощо), а мистецька вартість відзнятих культурних артефактів поступилася місцем комерційним завданням.

Планами FPS передбачалося також створення пропагандистських і рекламних матеріалів, які б сприяли формуванню в мешканців Чехословаччини нового образу держави, підтримували оптимістичні уявлення населення про прогресивний поступ країни. Існувала потреба в поширенні інформації про новостворену автономну частину республіки – Підкарпатську Русь. На даному етапі чехословацька кінопродукція виконувала насамперед просвітницьку функцію, однак і слугувала засобом ідейно-естетичного впливу та сприяла розвитку туристичної індустрії держави.

Діяльність кіновиробників була ідеологічно вмотивована. Одним із пріоритетних напрямів роботи стало документування проектів розвитку інфраструктури краю, що допомагало створити позитивний імідж держави і формувати національну самосвідомість населення. Таку кінохроніку Підкарпатської Русі представляють: «Відкриття аеропорту і початок авіап перевезень в Ужгороді 05.05.1929» (*Otevření letiště a zahájení leteckého provozu na letišti Užhorod dne 5.5.1929*, празька студія *Anton Film*), «Перший крайовий з'їзд освітніх працівників Підкарпатської Русі в Ужгороді» (*První zemský sjezd lidovýchovných pracovníků z Podkarpatské Rusi v Užhorodě*, Масариковий інститут працівників освіти, 1929 р.), «Усьому землеробському народу» (*Všemu zemědělskému lidu*, студія *Elekta-journal*, 1931 р.).

Вищеназвані кінохроніки тривають 5–7 хв, німі, кадри супроводжують інтертитри чеською мовою. Окрім загальної панорами місця події та її учасників, у кадрі присутні представники влади: губернатор Підкарпатської Русі А. Бескид, віце-губернатор А. Розсипал, ужгородський староста К. Грабар, голова шкільного реферату Ужгорода А. Гражділ, міністерський урядник А. Матула. Твори наскрізь просякнуті патетикою національної ідеї, акцентують увагу на державній символіці. Усміхнені обличчя учасників кінохроніки створювали тло для «парадних» замальовок нового життя краю.

На відміну від кінохроніки чи кінорепортажа, пейзажні відеожурнали представляли глядачам найбільш привабливі місця «дикої» природи, ідилічні пейзажі, елементи традиційного вбрання і ремесел, особливості місцевої архітектури та образи пересічних краян. Окрім того, збагачувалася інформативна частина фільму, доповнена відомостями про площу території Підкарпатської Русі, статистикою щодо кількості населення і національного складу, розширювався ареал зйомок.

Упродовж 1919–1938 років чеські кінематографісти зняли такі фільми: «Картинки з Підкарпатської Русі» (*Obrázky z Podkarpatské Rusi*, студія *Pronax*, 1924 р.), «Весна на Підкарпатській Русі» (*Jaro na Podkarpatské Rusi*, студія *Elekta-journal*, 1929 р.), «Підкарпатська Русь» (*Podkarpatská Rus*, Державний інститут фільмів і діапозитивів, 1930 р.), «На Підкарпатській Русі» (*Na Podkarpatské Rusi*, студія *Pečený*, 1932 р.) [2]. Реалізацію таких кінопроектів підкріплювали фінансово. Державні субсидії на виробництво документальних фільмів розподіляли за «тарифними зонами»: зйомки у віддалених районах оплачували за вищими розцінками, відтак режисерам було вигідніше працювати на периферії. За Л. Чесалковою, «якщо фільм знімали у Празі та в її околицях, автор отримував 15 000 крон, за фільм з Богемії і Моравії – 20 000 крон, за фільм із Словаччини та Підкарпатської Русі – 25 000 крон» * [3, с. 14]. Однак виробники документальної відеопродукції прагнули заощаджувати бюджетні кошти, тому часто запозичували кадри, відзняті одним оператором, і, доповнивши їх новими епізодами, титрами, коментарями, формували «нову» продукцію. Варто зауважити, що така «співпраця» існувала не тільки в рамках однієї кінокомпанії, але й між кінофабриками.

Першим артефактом чехословацького кінематографа, присвяченим Підкарпатській Русі, став відеожурнал «Картинки з Підкарпатської Русі». Фільм тривалістю 12 хв виконаний на стандартній 35-міліметровій

* Тут і далі переклад із чеської авторки статті. – Ред.

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

кіноплівці з двосторонньою перфорацією. Кінострічка німа, але містить інтертитри чеською мовою. Відеожурнал представляє панораму найзахідніших районів Закарпаття – Ужгородського, Перечинського і Великобerezнянського. На відео – види околиць м. Ужгорода, смт Великого Березного, сіл Дубриничі, Сіль, Волосянка, дерев'яні церкви сіл Кострино й Ужок, монастир у с. Малий Березний, водяний млин, міст на Ужоцькому перевалі, залізниця, солерудник, р. Уж; наслідки Першої світової війни (військові цвинтарі, залишки руїн). Кадри змінюються з невеликою частотою, що створює епічний характер відеоряду. У фільмі людина постає як органічна частинка природного ландшафту. Образ людини здебільшого подано загальним планом: як мандрівник, що прямує шляхом, як трудівник, заклопотаний щоденною працею (селяни та прикордонники), або як учасник масового святкового дійства (в епізоді освячення дзвона в с. Невицьке на Великдень; на весіллі). Глядачі мають можливість оцінити автентичний повсякденний і святковий одяг дітей, молоді і старшого покоління, ознайомитися із зразками житлової дерев'яної архітектури.

Окремі кадри «Картинки з Підкарпатської Русі» ввійшли до двох документальних стрічок з подібними назвами: «Підкарпатська Русь» (реж. Я. Новотний (Jaroslav Novotný), 1930 р.) і «На Підкарпатській Русі» (реж. К. Печений (Karel Pečený), 1932 р.). Кінофільми так само виявляють різні візуальні маркери етнічності русинів – зразки народної архітектури, традицій і ремесел мешканців краю. У першому фільмі постанала найширша географія зйомок: представлено всі частини автономного краю, акцентовано на аспекті його промислового розвитку. Глядач споглядає багаті врожаї винограду й тютюну, кар'єр з видобутку кам'яної солі, лісохімічний завод, будівництво доріг, працю скотарів, лісорубів, ткацтво й овочівництво. Окрім старовинних і сучасних храмів та сільських хат, кінофільм рекламує нові кам'яні будівлі, зведені впродовж 20-х років ХХ ст. (лікарні, школи, банки, будинок Земського уряду тощо).

У стрічці «На Підкарпатській Русі» режисер обмежився околицями міст Ужгорода,

Хуста й Мукачєвого. Образ регіону постав більш архаїчним, тональність фільму мінорна, адже бачимо великі цвинтарі, що залишилися після Першої світової війни, убогі хатини, погані дороги, зубожілих і голодних людей. Водночас стрічка насичена масовими сценами з ринків, площ, недільних розваг, що надає йому динамізму.

У рамках проекту «Землеробським світом» (*Zemědělským světem*), що мав на меті представити глядачам початок землеробського циклу з різних куточків планети, студія *Elekta-journal* відзняла стрічку «Весна на Підкарпатській Русі». Режисер десятихвилинного фільму К. Пліцка (Karel Plíčka) представляє села Ясіня і Ганичі як «райське місце», де краса величних гір доповнена образами скромних, побожних і працелюбних селян. Фільм показує «незіпсоване» цивілізацією життя рахівських гуцулів, які займаються вівчарством та обробітком землі. Навіть примітивні знаряддя праці не вносять дисонанс в імпресіоністичний пейзаж режисера. У контексті відеоряду така патріархальність цілком природна. Бідність хат і вбрання компенсована ідилічними кадрами пасовиськ із численними стадами овець і гусей. Обряд освячення їжі на Великдень суперечить поширеному стереотипу про постійно голодне населення краю. У такий спосіб режисер ненав'язливо підводить глядача до висновків про апофеоз сумлінної праці жителів краю. Неабияку увагу спрямовано і на показ обрядової сторони життя гуцулів: кульмінацією фільму є великодні ігри і забавляння дітей та молоді біля церкви.

FPS стимулювала також створення пейзажних етнографічних відеожурналів, що мало б привабити потенційних туристів (не тільки власних, але й з-за кордону). Наприклад, було знято документальний короткометражний фільм «Підкарпатська Русь» (*Karpathorussland*, пражська студія *Unionfilm*, реж. А. Легнер (Adolf Lehner), 1937 р.) у рамках серії «Краса Чехословацької республіки» (*Krásy Československé republiky*). Фільм репрезентує східну територію Підкарпатської Русі: панораму гірських хребтів Карпат, вулиці й околиці міст Рахова й Хуста, сіл міського типу Во-

ІСТОРИЯ

лове (нині – смт Міжгір'я) і Ясіня, а також сіл Синевір, Апша й Руський Керестур. А. Легнер заакцентував на поліетнічності регіону, увів у стрічку зображення храмів різних конфесій (греко-католицький, православний і римо-католицький), єврейської школи. Хоча FPS забороняла зйомки об'єктів, що могли слугувати цінним джерелом інформації для іноземної розвідки (наприклад, мости, військові бази, тунелі), у фільмі є два епізоди, у яких зафіксовано державні кордони Чехословаччини з Польщею та Румунією. Усміхнені обличчя прикордонників, їхня дружня бесіда свідчать про відсутність міжнаціональних конфліктів у даному регіоні. Принагідно зауважимо, що прикордонна тематика наявна в усіх кінострічках, однак кордон з Угорщиною ніколи не потрапляв у кадр.

Режисер прагнув відтворити різні аспекти життєдіяльності народу: повсякденні справи, традиційні ремесла (землеробство, скотарство, лісорубство, ткацтво), релігійні відправи і весілля. Фільм містить титри німецькою, англійською та французькою мовами. Приваблювало публіку і звукове оформлення стрічки на основі оркестрових обробок місцевих народних мелодій.

Поява в Чехословацькій Республіці звукового кіно сприяла оновленню й збагаченню засобів утілення творчої ідеї, як наприклад, у 12-хвилинному фільмі «Пісня про смутну землю» (*Píseň o smutné zemi*, студія *Barrandov*, реж. Й. Вейс (*Jiří Weiss*), 1937 р). Згідно з описом фондів Національного фільмового архіву Чехії, він належить до категорії документальних. Справді, картина ґрунтована на відеоматеріалах, відзнятих на Верховині. Проте родзинкою даної стрічки є озвучування її відомим чеським актором В. Шмералом (*Vladimír Šmeral*), який декламує поему К.-М. Валло (*Karel Michael Walló*). Драматургія відеоряду зумовлена поетичним текстом, тому ритміка кадрів чітка й рівномірна, що формує епічний контекст сприйняття. Музика у виконанні симфонічного оркестру імпресіоністична за стилем. Автори проекту представили похмурі образи величної первозданної природи та злиденного народу, який мужньо протистоїть стихіям і виживає

завдяки невтомній праці. Кінострічка має яскраво виражений суб'єктивний характер, у ній поєднані документалізм, публіцистичність, філософічність та ліризм.

Своєрідну візію Підкарпатської Русі публіка споглядала і в жанрі художнього фільму. Першою спробою осмислити історичне минуле русинів краю став фільм «Корятович» (*Koryatovič*, кіностудія АВ (згодом – *Barrandov*), 1922 р.). Режисер фільму Я. Юст-Розвода (*Jan Just-Rozvoda*) із сценаристом К. Фігдором (*Karel Figdor*) створили повнометражну чорно-білу німу стрічку, яка розповідає легенду про звияги, чвари, розбрат, поневолення і звільнення етнічних русинів упродовж кількасотлітнього періоду (від правління князя Лаборця і до князя Корятовича). Фільм відзнято за фінансової підтримки Підкарпатського банку в Ужгороді та дисконтного банку в Мукачевому, його бюджет становив 700 тис. крон [4, str. 117]. На жаль, жодної копії фільму не збереглося.

Особливу роль в історії розвитку чехословацької кінематографії відіграв художній фільм «Марійка-невірниця» (*Marijka nevěrnice*, студія *Barrandov*, 1934 р., 72 хв). Стрічка є результатом творчого експерименту трьох визначних чеських митців: письменника І. Ольбрахта (*Ivan Olbracht*), сценариста К. Нового (*Karel Nový*) та режисера В. Ванчури (*Vladislav Vančura*) [5, str. 329]. Унікальність даного артефакту полягає в його синтетичній жанровій природі й новаторських засобах утілення художнього образу. З одного боку, це побутова драма, яка розповідає про життя колючавських селян, про кохання і зраду, про виснажливу працю і боротьбу людини за свою гідність. З другого, – своєрідна «об'єктивна реальність», яка, завдяки режисерським рішенням, сприймається як документальна стрічка. У даному кінофільмі В. Ванчура загалом є передвісником неореалізму, адже стрічці притаманні достовірність, прагнення до точності деталей, лаконічність, відсутність декоративності, натурні зйомки, використання місцевих діалектів, залучення непрофесійних виконавців тощо.

Головні ролі режисер доручив реальним верховинським мешканцям, яких під-

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

брав разом з І. Ольбрахтом, керуючись здебільшого суто візуальними критеріями. Більшість із них ніколи не бачила ні театру, ні кіно, деякі навіть не вміли читати і вчили текст ролі на слух. І хоча в тогочасних рецензіях це визнавали як головний недолік, режисер у такий спосіб знівелював грань між ігровим та неігровим початком, адже герої грали самих себе. У фільмі знімалися: Г. Шкелебей (Марійка), А. Кість (Петро Бірчак, її чоловік), О. Бірчак (Олена, мати Петра), М. Дербак (Герзан, керуючий), Л. Адлер (Розенталь, корчмар), М. Глюк (Глюк, корчмар), Е. Глюк (Естер, донька корчмаря Глюка), Ш. Гершкович (Шлойм, наречений Естер), Г. Бецко (Хава, донька корчмаря Розенталя), Р. Форд (Гуго, директор підприємства лісорубів), І. Ольбрахт (чеський турист), а також колючавські селяни.

Склад персонажів стрічки виявляє об'єктивний зріз національної і соціальної структури типового верховинського села міжвоєнного періоду. Найбільшу кількість учасників кіно становлять русини, другу, за чисельністю, групу – євреї, епізодично введені чехи й цигани. За представниками кожної нації або етнічної групи закріплена притаманна їм професія, наприклад: русини – лісоруби чи пастухи, євреї – корчмарі та комерсанти, чехи – жандарми чи багаті власники підприємств. Приблизно таку ж панораму етнічного й соціального складу краю подає і тогочасна офіційна статистика.

Особливий аспект «Марійки-невірниці» – її мова. Усі герої розмовляють по-своєму: верховинці – українською, євреї – мовами ідиш, чеською або німецькою, чехи – чеською. Однак це не заважає у сприйнятті фільму, адже сцени вибудовані таким чином, що розмовних діалогів досить мало, динамічний монтаж забезпечує логічну композицію твору і полегшує його сприйняття.

Аби досягнути максимальної автентичності середовища, режисер використав традиційне вбрання кожної групи персонажів, а композитор Б. Мартіну ввів у музичний супровід мотиви коломийки в сцені проведів лісорубів у гори. Важливу

символічну функцію виконують дві родинно-побутові пісні, які співають робітники в поході («Там за лісом, там за перелазом» і «Червена ружа трояка»), адже в них ідеться про зраду й нещасливе сімейне життя.

Чудова природа Карпат, зокрема р. Чорна Тиса, виконує роль композиційного контрапункту стрічки. Течія – це відома метафора плину часу, водночас кадри із зображенням річки передують важливим кульмінаційним моментам розвитку драми. Якщо на початку фільму Чорна Тиса сприймається як невеликий струмочок, то в момент виходу Петра на заробітки – це невелика, але стрімка гірська річка; в епізодах розвитку любовних стосунків Марійки й Данила – широка велична течія, а в кульмінації (помста Петра) – повноводна бурхлива водна стихія.

За специфічними ознаками легко визначити історичний період, у якому відбувалася дія фільму. Вивіски в кадрах чеською мовою (зокрема: «Кінцева зупинка автобуса Хуст-Колочава» (*Konečná stanice autobusu Chust-Koločava*), «Державна загальна школа із чехословацькою мовою навчання» (*Státní škola obecná s československým jazykem vyučovacím*), «Будинок туриста» (*Turistadům*)) указують, що драма розгортається в період ухвалення Підкарпатської Русі до Чехословацької Республіки.

Порівняно з вищезгаданими кінострічками, у даному фільмі відчувається інше ставлення авторів до відтвореного: архітектура, одяг, звичаї – не антураж, а форма життя персонажів. Це стало можливим завдяки прагненням сценариста й режисера глибше пізнати автентичну культуру, максимально наблизитися до її розуміння.

Загалом перед глядачами художнього фільму «Марійка-невірниця» постало цілком нове середовище: майже реальні картини верховинського життя, небагато зовні, проте цікавого своєю архаїчністю, строкатістю, традиціями, мораллю, драматизмом. Автори стрічки оминули штучну фольклоризацію та візуальні спецефекти, однак без зайвої патетики підкреслили не тільки національну, але й соціальну та економічну розшарованість громади.

ІСТОРИЯ

Отже, кінопродукція Чехословацької Республіки міжвоєнного періоду засвідчує активне функціонування топосу Підкарпатської Русі в національній кіноіндустрії. Інтерес, який виявляли чеські журналісти, письменники, учені, митці до даного регіону, був невідомий. Незвідана земля, неповторна культура її мешканців, прекрасна природа притягували численних «паломників» та сприяли мистецьким пошукам у створенні образу краю.

Щодо кіновиробництва, хронотоп Підкарпатської Русі втілювався в цілому корпусі кінотекстів, які репрезентують різні жанри: хроніка, відеорепортаж, пейзажний відеожурнал, художня документалістика та художній фільм. Насамперед така ситуація стала результатом цілеспрямованої державної політики в галузі кіно. Прагнення якнайшвидшої інтеграції регіону до Республіки виражалося в тому, що режисери й глядачі сприймали регіон і як «свій», і як своєрідну «екзотику» на теренах власної країни. У цьому контексті основним мотивом творчості кіномитців стала знакова територія (передусім східна частина Кар-

пат) та візуальні маркери етнічної культури (побут, архітектура, одяг, ремесла, обряди тощо). Особливості психічного складу народу закріплено в таких уявленнях глядачів, як бідні, працелюбні, набожні, віками пригноблені, толерантні до інших етносів, такі, які глибоко шанують традиції предків. Отже, образ Підкарпатської Русі, утілений у мистецтві кіно, був аналогічний до образу, сформованого в тогочасній періодиці та художній літературі, залишившись незмінним упродовж усього міжвоєнного періоду.

Джерела та література

1. Národní filmový archiv, Praha, inv. č. 122, č. j. 52.041.
2. Národní filmový archiv [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.filmarchives-online.eu>.
3. Česáľková L. Zeměměřič s kinoaparátom. Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu 30. let 20. století / L. Česáľková // ILUMINACE : Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. – Praha, 2010. – R. 23. – Č. 4 (80). – S. 5–20.
4. Český hraný film I / Czech Feature Film I. – Praha : NFA, 1995. – Sv. 1. 1898–1930. – 285 str.
5. Český hraný film II / Czech Feature Film II. – Praha : NFA, 1998. – Sv. 2. 1930–1945. – 504 str.

SUMMARY

This article analyses the cinematographic examples of the Czechoslovak Republic shot on the territory of Carpathian Ruthenia in the 1920s–30s as an example of imagery internalization of space and culture of the autonomous part of Czechoslovakia. Film frame as a carrier of a special (as compared to narrative sources) information value serves as an instrument for studying the visual history.

The principal aim of the Czechoslovak domestic policy in regard to Transcarpathia was the retention and gradual integration of the territory into the socio-political and socio-economic systems of the Republic, while the best implement of such propaganda have become media resources, including film production.

The function of coordination and management of the national filmmaking was performed by the Film Advisory Board, which took care of the matters of development, financial assistance and specificity of national cinematography, determination of plans and vectors of its development, censored the film products and acted as an intermediary between film studios, distributors and cinema owners. This council operated a specialized committee for cultural and propagandistic activities, which resolved, within the framework of the first thematic plan, to methodically document the being of Czechoslovakia by means of the cinema.

The films of interwar Czechoslovakia show the active functioning of the Carpathian Ruthenia topos in the national film industry. The interest taken by Czech journalists, writers, scholars and artists to the region was genuine. Unexplored land, unique culture of its people, beautiful nature attracted many *pilgrims* and contributed to the artistic quest to create the image of this land.

ТЕТЯНА РОСУЛ. ОБРАЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ В ЧЕХОСЛОВАЦЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

As for the film industry, the time-space of Carpathian Ruthenia was embodied in the whole corpus of film texts, which represent different genres, namely newsreels (*The Opening of the Airport and the Launch of Air Traffic in Uzhhorod on May 05, 1929*; *The First Territorial Convention of Educational Workers of Carpathian Ruthenia in Uzhhorod*), video reports (*To All the Agricultural People*), landscape video journals (*Carpathian Ruthenia*), fictional documentaries (*The Song of the Troubled Land*), and feature films (*Unfaithful Mariyka*). This situation resulted from the deliberate state policy in the field of the cinema. The aspiration for prompt integration of the region into the Republic was evinced in the fact that film directors and viewers apprehended the region both as *their own* and a kind of *exotic* on the territory of their own country. In this context, the main motifs in the works of filmmakers have become the symbolical area (primarily the eastern part of the Carpathians) and visual markers of ethnic culture (mode of life, architecture, clothes, handicrafts, rituals, etc.). The features of the people's mentality are allotted to the following conceptions of the audience: they are poor, hardworking, devout, oppressed for centuries, tolerant of other ethnic groups, and deeply honouring the traditions of their ancestors. The image of Carpathian Ruthenia, embodied in the art of the cinema was similar to the one formed in the then periodicals and fiction and remained unchanged during the whole interwar period.

Keywords: cinematographic art, documentaries, feature films, image, Carpathian Ruthenia.

УДК 929.52:78.071.1(477.65)Мей

РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА: ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВЕКТОР

Марина Долгіх

Статтю присвячено вивченню родоводу видатного українського композитора Ю. Мейтуса (1903–1997). На прикладі генеалогії Мейтусів розглянуто специфіку дослідження персоналій іудейського походження. Звернено увагу на вагомий внесок представників родини Мейтусів, зокрема лікаря-педіатра С. Мейтуса і фотохудожника Д. Харлаба, у різноманітні сфери життєдіяльності м. Єлисаветграда в другій половині XIX – на початку XX ст.

Ключові слова: Єлисаветград, Мейтуси, Харлаби, регіональна музична спадщина, композитор, родовід, генеалогія.

Статья посвящена изучению родословной выдающегося украинского композитора Ю. Мейтуса (1903–1997). На примере генеалогии Мейтусов рассмотрена специфика изучения персоналлий иудейского происхождения. Обращено внимание на весомый вклад представителей семьи Мейтусов, в частности врача-педиатра С. Мейтуса и фотохудожника Д. Харлаба, в разнообразные сферы жизнедеятельности города Елисаветграда во второй половине XIX – начале XX в.

Ключевые слова: Елисаветград, Мейтусы, Харлабы, региональное музыкальное наследие, композитор, родословная, генеалогия.

The article is devoted to studying the family tree of the prominent Ukrainian composer Yuliy Meitus (1903–1997). Based on the example of the Meitus family lineage, the article reveals the specificity of studying the people of Jewish (Judaic) descent. This study is focused on the Meituses' (particularly, pediatrician S. Meitus and art photographer D. Kharlab) significant contribution into various spheres of Yelysavethrad life activities in the mid- to late XIXth – early XXth-centuries.

Keywords: Yelysavethrad, Meitus, Kharlab, regional musical heritage, composer, family tree, genealogy.

У контексті ґрунтовного дослідження українського музичного мистецтва вагомою складовою є вивчення регіональної архівної спадщини. Непересічна особистість композитора Ю. Мейтуса (1903–1997) останнім часом дедалі частіше потрапляє до спектра уваги українського музикознавства. У річці процесу осмислення творчої спадщини митця актуальне питання його родоводу, укоріненого в Єлисаветграді-Кіровограді.

Монографії Ю. Малишева [19], Л. Бас [2], Л. Архімович і І. Мамчура [1], що висвітлюють єлисаветградський період життя композитора (1903–1923), майже не містять інформації про походження його родини. Скупі рядки про батька-лікаря та кузин Олену й Олександрю – це весь вичерпний матеріал, зафіксований у прижиттєвих розвідках про митця. Та чого можна було очікувати від авторів у період масового стирання національних ознак і пропаганди єдиного суспільства під назвою «радянський народ»?! Соцреалістичний метод не дозволяв заглиблюватися в походження, зв'язки, особливо в закордонні чи єврейські. Типово іудейське прізвище композитора, оче-

видно, спонукало його самого замовчувати родинні зв'язки, шаблонно вивіряти кожне слово про сім'ю, оточення, родичів.

На відміну від російськомовних генеалогічних систем, персоналії іудейського походження на теренах колишнього СРСР єдиного методологічного принципу висвітлення не мають. Причини відомі: контролюваність кожного кроку через «смугу осідлості», п'ятивідсотковий ценз при вступі до навчальних закладів, боротьба за виживання під час чорносотенних погромів у Російській імперії, або «п'ята графа», «боротьба з космополітизмом» у радянські часи змушували євреїв існувати, таємно підтримуючи іудейську віру, мову, культуру.

Як відомо, частина родових прізвищ єврейського походження має конкретні витоки у сферах професійної діяльності зачинателя роду. Деякі лінії мали назву за територіальним принципом, змінюючись під час переїздів. При запису новонароджених у метричних книгах молитовних будинків «дожовтневого» періоду виникало досить багато помилок і різночитань, що пояснюється написанням єврейських імен у доку-

МАРИНА ДОЛГІХ. РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА: ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВЕКТОР

ментах кирилицею. Принагідно зауважимо, що записували іудейських дітей інколи подвійними іменами, що додає сучасним дослідникам багато клопоту з адаптування, перекладу та транслітерації. До того ж офіційні метричні фіксації відрізнялися від побутових єврейських імен, бо, для зручності в повсякденному житті, іудеїв часто-густо називали на російський кшталт. При зміні релігійної конфесії, так званому вихрещуванні, або в періоди антисемітських кампаній радянських часів євреї вільно змінювали свої імена та прізвища або перекладали їх російською. Відтак при визначенні генеалогічного дерева Мейтусів доводилося враховувати вищезазначені моменти.

Переклад родового прізвища композитора з єврейських мов позитивних результатів не дав. У лінгвістичних нахилах відсутні зразки, які б цілком співпадали з композиторським прізвищем. Однак коренева основа слова містить слово «мей», за івритом – внутрішність, серцевина, стрижень, центр.

При дослідженні інформації щодо композитора Ю. Мейтуса і його родини пошукову роботу здійснювали у фондах Державного архіву Кіровоградської області (далі – ДАКО) за кількома векторами. По-перше, існувала потреба у встановленні родинних зв'язків і визначенні місця родини в суспільстві тодішнього Єлисаветграда (нині – Кіровоград). За першим напрямом дослідження рухалося за принципом нарощування поколінь по лінії прізвища Мейтус (від пошуку правдивих відомостей про батька, діда, прадіда тощо) і ґрунтувалося на аналітичному перегляді метричних книг – типових документів імперської Росії, де фіксували народження, шлюб та смерть міщан іудейського походження. Таким чином, завдяки метричному запису про народження Юлія Мейтуса, 15 січня 1903 року [12], та його молодшої сестри Олександри, 23 червня 1908 року [13], у книзі молитовного будинку «Бес-Гамедриш» («Будинок Вчення») встановлено реальні імена батьків композитора – лікаря Ушера Шльомовича (за радянської доби – Сергія Самуїловича (або Соломоновича) і Єлисавети Ісааківни Мейтусів.

Наступні спроби сформувати гіпотетичний родовід Мейтусів ускладнювалися дуб-

люванням імен, прізвищ і дат з огляду на присутність майже 120 представників цієї родини (як чоловічої, так і жіночої статі) у міщансько-купецькому середовищі краю. Тому акцент пошуку було перенесено на маловідоме широкому загалу дослідників джерело – родинні списки євреїв, записи яких стали ключем до розуміння присутності трьох розгалужених гілок Мейтусів та конкретизації станового положення власне композиторської сім'ї.

Перша гілка починається Іосифом Мейтусом (народж. до 1790 р.) і завершується славнозвісним Мойсеєм (народж. 4 березня 1869 р.), налічує чотири покоління та майже 15 осіб [8; 11]. Її представники належали до купецького стану, володіли будинками на центральних вулицях міста і відомі відмінним знанням «мертвих зон» майнових законів Російської імперії, що призвело до диспутів і перегляду трактувань положень у юриспруденції на рівні урядового Сенату під назвою «Справа Янкеля Мейтуса» [17].

Друга гілка родоводу більш розгалужена, зважаючи на наявну інформацію. Вона містить 56 осіб і налічує п'ять поколінь [6; 10]. Її початок пов'язаний з Іосем (можлива й транскрипція Іосиф) Мейтусом (народж. до 1785 р.), який, імовірно, є тією самою людиною, яка розпочала першу гілку, і завершується Йосифом-Менделем (1890 р. н.). У цьому генетичному ланцюжку очевидна присутність багатодітних родин з переважачою кількістю народжених дівчаток, через яких Мейтуси успішно поріднилися із заможними родинами Воліц, Заславських, Гольденбергів, що дозволяє припустити фінансову стабільність її репрезентантів. Водночас риси другої лінії на межі XIX–XX ст. не окреслені, можливо, через виродження роду або через перехід жіночої половини Мейтусів на прізвища чоловіків після шлюбу.

Третя гілка [7] демонструє генеалогічну лінію, що веде від прадіда Ушера (народж. близько 1820 р.) через діда Шльому-Арона (1843 р. н.) до батька композитора – Ушера Мейтуса (1870 р. н.). Наразі невідомо, чи перетинається означена гілка з двома попередніми на межі XVIII – XIX ст., але очевидна їх належність до купецтва аж до 1896 року, коли через «непоновлення

ІСТОРИЯ

капіталу» родину перемістили до міщанського стану.

Таким чином, узявши за основу родинний перелік третьої гілки і додавши персоналії та інформацію по них з метричних книг, документів міщанської думи, відомос-

тей від спадкоємців композитора, зокрема від його онука, кандидата філософських наук В. Мейтуса, генеалогічне дерево родини композитора Ю. Мейтуса нараховує чотири елісаветградських покоління із 45 осіб.

РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА *

I покоління

1. **Ушер** (близько 1820 – близько 1873) – елісаветградський купець
х **Хана-Хая Шлемова** (1823 – ?)

II покоління

- 2/1. **Естер Ушєрова** (1840–?)
х 07.12.1860, Єлісавєтградська синагога
Архангородський Іцко Нахманов (1840–?)
- 3/1. **Шльома-Арон Ушєров** (1843 – лютий 1912, Єлісавєтград) – елісавєтградський купець. У 1896 році переведений разом із дружиною і сином Ушєром у міщани
х **Мірля-Фейга Дувідова** (1843–?)
- 4/1. **Хаїм Ушєров** (1845–?)
х 07.08.1869, Єлісавєтградська синагога
Злотопольська Рисля Мошкова (1851–?)
- 5/1. **Гєня-Рєйзє Ушєрова** (1849–?)
х 27.11.1869, Єлісавєтградська синагога
Заславський Мордко Борухов (1850–?)
- 6/1. **Аврум-Іосєль Ушєров** (24.04.1855–23.03.1876)
- 7/1. **Янкєль Ушєров** (1856–?)
х 17.12.1881, Єлісавєтградська синагога
Злотопольська Фріма Мошкова (1861–?)
- 8/1. **Іцко Ушєров** (2.04.1859–?)
х 1.1882, **Гєня Гершова** (1862–10.12.1905)
х 2. 1911, **Ліза Іосифова** (1860–?)
- 9/1. **Хацкєль Ушєров** (19.04.1862, Єлісавєтград – 2.04.1863, там само)

III покоління

- 10/3. **Хая-Ідєс Шльомава** (7.05.1866, Єлісавєтград – ?)
- 11/3. **Рухєль-Лєя Шльомава** (1867 або 1868–?)
х **Харлаб Дувід-Меєр Іосєлев (Давид Йосипович)** (1863–?) – елісавєтградський фотограф
- 12/3. **Ушєр (Сергій Самуїлович, або Сергій Соломонович) Шльомов** (12.08.1870, Єлісавєтград – 1968, Київ) – лікар. Практикував у Єлісавєтграді, Харкові, Красноярську, Києві
х **Кєрнес Ліза (Єлізаветта) Ісааківна** (? , імовірно, Біла Церква Київської губ. – 1955, Київ)
- 13/3. **Сура Шльомава** (02.11.1872, Єлісавєтград – ?)

*У схемі родооводу перша цифра перед іменем позначає в наскрізному числовому ряду народжених представників родини Мейтусів. Друга цифра – батько або мати особи в означеному родооводі. Третя цифра вказує на 1-й чи 2-й шлюб батька. Позначкою «х» відокремлено шлюб (або шлюби) особи з визначеними (за наявності) датою і місцем шлюбного запису. Нижче позначки «х» вказано прізвище, ім'я та по-батькові особи, з якою укладено шлюб.

МАРИНА ДОЛГІХ. РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА: ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВЕКТОР

- 14/3. **Естер Шльома** (1874–?)
- 15/3. **Давид Шльомов** (9.05.1882, Єлисаветград – 11.12.1883, там само)
- 16/4. **Рух-Лея Хаїмова** (15.09.1872, Єлисаветград – ?)
- 17/4. **Геня Хаїмова** (6.12.1874, Єлисаветград – ?)
- 18/4. **Ошер Хаїмов** (12.11.1878, Єлисаветград – ?)
- 19/7. **Ліза Янкелева** (4.09.1884, Єлисаветград – ?)
- 20/7. **Ушер Янкелев**, після охрещення – **Костянтин Якович** (28.05.1888, Єлисаветград – ?)
- 21/7. **Олександр Янкелев** (за метрикою – **Якович**) (7.03.1890 – ?)
х **Фейга**
- 22/8/1. **Рухель-Лея Іцкова** (15.10.1884, Єлисаветград – ?)
- 23/8/1. **Естер Іцкова** (10.07.1886, Єлисаветград – ?)
- 24/8/1. **Ушер Іцков** (18.05.1888, Єлисаветград – ?)
х **Іта-Марьям**
- 25/8/1. **Шльома Іцкович** (30.04.1891 – ?)
- 26/8/1. **Аврум Іцкович** (3.01.1893 – ?)
- 27/8/1. **Ізраїль Іцкович** (19.05.1897 – ?)

IV покоління

- 28/11. **Харлаб Емануїл Дувидов**, після прийняття християнства (1909) – **Емануїл Давидович** (10.08.1890, Єлисаветград – ?) – юрист
- 29/11. **Харлаб Анна Дувидова** (27.10.1897 – ?)
- 30/11. **Харлаб Олена Дувидова** (3.03.1902, Єлисаветград – ?)
- 31/11. **Харлаб Ніна Дувидова** (? , Єлисаветград – ?)
х **Бурер Петро** (близько 1892) – юрист
- 32/12. **Юлій (Юлій Сергійович) Ушеров** (15.01.1903, Єлисаветград – 2.04.1997, Київ) – український композитор
х 1. **Л. Фарбер** – актриса оперети
х 2. **Васильєва Олександра Іванівна** (12.03.1916, Сталіно – 27.11.2004, Київ) – українська актриса театру
- 33/12. **Олександра (Олександра Сергіївна) Ушорова** (23.06.1908, Єлисаветград – ?, Москва) – скрипалька, працювала в оркестрі Харківського театру музичної комедії (тепер – Харківський академічний театр музичної комедії)
х **Фарфель (псевдонім Фаррель) Олександр** – актор розмовного жанру, конференсьє, співак
- 34/20. **Леонід Олександрович** (26.08.1917, Єлисаветград – ?)
- 35/23. **Євгеній Ушеров** (20.08.1916, Єлисаветград – ?)

Іншу лінію в пошуку генеалогії Мейтусів підказала стаття музикознавця І. Сікорської [21], у якій окреслено суміжну лінію IV-го покоління роду. Вивчення матеріалів у напрямку родини Харлабів, а саме таким є прізвище двоюрідної сестри композитора, з якою юний Юлій товаришував у дитинстві й сфотографований на відомій світлинці гімназійних років, привело до знаходження рідної тітки – Рухелі-Леї Мейтус, у шлюбі – Харлаб. Батько Олени, місцевий фотограф Давид (Дувід) Харлаб, у червні 1890 року викупив так звану «Берлінську фотогра-

фію Глікмана». Реконструкція декорацій, покращення технології виготовлення фото, завдяки купівлі апаратів новітньої конструкції, можливість вести миттєву фотозйомку, незважаючи на погодні умови, виконувати портрети в натуральну величину, відповідальне ставлення до роботи вивели «Фотографію Харлаба» на рівень найкращих закладів Російської імперії. Фотоательє розміщувалося на центральній вулиці міста – Двірцевій, у будинку купецької вдови Н. Д. Гунькіної-Кіяниціної. Сучасну техніку Д. Харлаба і його працездатність

ІСТОРИЯ

високо цінували єлисаветградські мешканці, із задоволенням користуючись нагодою зафіксувати на світлинах себе і своїх родичів. Був Д. Харлаб і провідним фотографом заводу сільськогосподарських машин братів Ельворті – виконував якісні рекламні фотографії продукції для виставок і буклетів. Згодом вдалий бізнес дав змогу Д. Харлабу купити кілька власних будинків, які підприємці здавали під магазини, контори, прибуткові квартири. Зароблені орендою нерухомості кошти фотограф уклав у будівництво родинного будинку на розі вулиць Двірцевої та Інгульської, яке велося впродовж 1910–1915 років за проектом відомого єлисаветградського архітектора Я. Паученка.

Серед численних вихідців двоюрідної гілки Мейтусів – Емануїл Харлаб, двоюрідний брат Юлія Сергійовича. Студент найпрестижнішого навчального закладу міста – земського реального училища, «смаглявий, чорноокий, повний, гарний юнак» * [16, с. 28], він був за манерами трохи уповільнений, самовпевнений, але коректний і досить розвинутий. У середовищі однокласників Емануїла та трьох його друзів – М. Завадовського, С. Каменичного, Д. Резнікова – називали «енциклопедистами», причому за Е. Харлабом закріпилося прізвище «Дела́мбр», на честь відомого французького астронома Ж.-Б. Дела́мбра. Згідно зі спогадами М. Завадовського [16], 1908 року, після закінчення училища, Харлаб-молодший вступив на юридичний факультет Московського університету. Аби влаштуватися на державну службу або, припускаємо, щоб отримати змогу вступити до адвокатури, Емануїл у 1909 році прийняв християнство вірмено-григоріанського зразка [7].

Інша представниця родини – Ніна Давидівна Харлаб – була доброю знайомою відомого українського політичного діяча О. Семененка. Останній у листі до Є. Маланюка від 23.11.1959 року [15] повідомив про її шлюб з Петром Бурером, членом Харківської колегії адвокатів, а пізніше – військовим слідчим у Сибіру.

Наступне суперечливе питання стосується відомого в Єлисаветграді будинку на вул. Дзержинського (нині – вул. Віктора Чміленка), або, у дожовтневі часи, – Будинку Мейтусів на вул. Московській, що також належить до проектів відомого архітектора Я. Паученка. Тривалий час уважали, що будівлю зводили на замовлення лікаря Сергія Самуїловича Мейтуса як спеціалізований медичний заклад (на першому поверсі), що був поєднаний із житловими кімнатами родини (на другому поверсі). Іншу версію подала музикознавець І. Сікорська [21], указавши, що будинок нібито призначався для міського равина В. Тьомкіна, який, по завершенні будівництва, не захотів до нього перебиратися, запропонувавши єврейській громаді здати приміщення в оренду. Мотивація відмови проста: Володимир Іонович уже мав власну оселю. Як відомо, облаштування власного родового гнізда – справа недешева, вимагає розміреності й поступовості, коштів і часу. То куди ж подівся будинок равина В. Тьомкіна сім років потому? Адже в довідковому виданні 1910 року [4, с. 85] зазначено, що міський равин – інженер-технолог Володимир Іонович Тьомкін – мешкає в будинку Шатуновського на вул. Інгульській.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що ні будинок Мейтусів не міг зводити Я. Паученко в 1897 році, ні маленький Юлій у 1903 році не міг з'явитися на світ у цьому будинку. За свідченнями кіровоградського мистецтвознавця А. Надєждіна, кар'єра видатного єлисаветградського архітектора розпочалася 1897 року, після отримання ним спадку – батьківської майстерні. Тож першим самостійним проектом майстра було будівництво власного будинку, який став головною рекламою та рекомендацією для подальших замовлень. Відтак зведення будинку Мейтусів за кресленнями Я. Паученка датуємо лише початком 1900-х років, згідно із зазначенням на охоронній дошці.

Однак цьому твердженню суперечить постанова Єлисаветградської міської управи, зафіксована в Журналі засідань від 17 грудня 1898 року. У документі вміщено таке: «З огляду на подані прохання оголо-

* Тут і далі переклад з рос. авторки статті. – Ред.

МАРИНА ДОЛГІХ. РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА: ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВЕКТОР

сити <...> міщанину Я. У. Мейтусу (8 січня 1899 р., № 5600) про те, що його клопотання про отримання дозволу на побудову в його дворі, по Московській вул., дерев'яного сараю неможливо задовольнити до рішення Судом справи зі звинувачення його, Мейтуса, у зведенні в його дворі дерев'яного сараю без належного на це дозволу і в порушенні правил будівельного уставу» [5]. Запис гіпотетично підтверджує існування будинку на вул. Московській, бо єлисаветградська традиція передбачала спочатку зведення житлового будинку, а потім розбудову допоміжних приміщень. Ініціали «Я. У.» указують на належність оселі родині Мейтусів, зокрема, господарем його міг бути двоюрідний дід композитора – Янкель Ушерів-Мейтус.

Другий вектор опрацювання матеріалів ДАКО доволі прозаїчний, але необхідний у відновленні історичних зв'язків, вивченні інформаційного поля і дієвої сторони музичного мистецтва. Завдяки ознайомленню з періодичними виданнями (місцевими газетами, довідниками), відновлені відомості щодо батька композитора – лікаря Ушера Шльомова-Мейтуса. Єлисаветградці називали його Сергієм Самуїловичем. Причини зміни імені невідомі: подібне могло відбуватися чи то після вихрещення, чи у зв'язку зі зручною адаптацією до російської мови. З традиційного «Російського медичного списку» за 1901 рік дізнаємося, що У. Шльомов-Мейтус народився 1870 року. У 1895 році закінчив лікарський факультет за спеціалізацією «Внутрішні і нервові хвороби» і став вільним практикуючим спеціалістом у Єлисаветграді Херсонської губернії [20]. Таку інформацію в довідники вміщували впродовж 22 років, тобто до від'їзду родини з Єлисаветграда. У 1924 році до спеціальності лікаря було додано і спеціалізацію «Дитячі хвороби»; місцем роботи став Харків, а ім'я змінилося на Сергій Соломонович (для уточнення, поряд з новими ім'ям і по-батькові зазначені й колишні) [22, с. 527].

Тож епопея становлення лікарської практики батька композитора – С. Мейтуса – розпочалася на початку ХХ ст. Найбільш раннім джерелом, що підтверджує при-

сутність відомого українського педіатра на теренах єлисаветградського життя, є розміщена в місцевій газеті реклама «Лікарні з постійними ліжками лікаря Мейтуса» [3]. Будинок лікарні стояв (зважає, Ю. Мейтус народився в січні 1903-го!) на розі вулиць Успенської (нині – вул. Гоголя) і Великої Перспективної. При діючій приватній клініці функціонував електролікувальний кабінет з використанням статичної електрики, гальванічних і фарадичних струмів, сухих електрованн. Для початку ХХ ст. – досить передовий рівень обладнання! Приватний прийом відбувався з окремого входу, на зразок сучасних поліклінік. Тож більш вірогідно, що саме тут і народився майбутній композитор, а до означеної будівлі на вул. Московській родина переїхала не раніше 1904 року. Проте з 1908 року будинок навпроти Великої хоральної синагоги вже належав лікарю С. Мейтусу, що активно практикував як терапевт, педіатр і невропатолог. Освічений фахівець із дипломом Київського університету Святого Володимира, колишній ординатор першої внутрішньої клініки Віденського університету, Сергій Самуїлович мав репутацію чуйної людини й уважного професіонала. При лікарні було відкрито лабораторію медичних аналізів, запроваджено спеціальну систему дієтичного лікування та *mastkur* – перегодовування (рос. «переупитывания»), діяв масажний кабінет.

Для відкриття подібного сучасного медичного закладу потрібні були значні кошти. За інформацією, Мейтуса жили доволі заможні. Їх виключення з єлисаветградського купецького стану зовсім не означало банкрутства. Накопичивши кошти завдяки вдалим торгівельним операціям, дід композитора вклав певні суми в нерухомість – будинки в різних районах міста, на орендній платі з яких могла вільно жити численна родина. Ще однією статтею доходів успішного торговця було кредитування під закладні. Фінансову незалежність підтверджував капітал, укладений у дорогі папери та об'єкти нерухомості. Задовільний матеріальний стан родини дозволив старшому сину надати фактично єдину можливу вищу освіту для люди-

ІСТОРИЯ

ни єврейського походження – медичну. Як свідчить родовідне дерево, із шести народжених дітей Шльоми-Арона і Мірлі-Фейги Мейтусів – двох хлопчиків і чотирьох дівчаток – сина Ушера вважали, за єврейськими традиціями, спадкоємцем (другий хлопчик – Давид – помер, проживши лише півтора роки), тому всю увагу родина сконцентрувала на саме його підтримці.

Чому лікар із двома дипломами – Київського і Віденського університетів – обрав для медичної практики саме Єлисаветград? Можливо тому, що на початок ХХ ст. в місті не існувало жодного подібного за функціями закладу. Прогресивне зростання медичної культури Єлисаветграда підтримували широкою приватною практикою багато діячів медицини, які гуртувалися навколо Медичного товариства. Відомо, що на 1919 рік лікар С. Мейтус був активним учасником цього Товариства.

Окрім належності У. Шльомову-Мейтусу двох будівель (перша, як було вищеподано, – на перехресті вулиць Успенської і Великої Перспективної, утрачена під час Другої світової війни; друга – на вул. Московській, де тепер розміщений 1-й корпус Музичної школи № 1 ім. Г. Г. Нейгауза), удалося підтвердити його власність ще на одне приміщення – будинок на вул. Великій Пермській. Газетні й довідкові рекламні оголошення свідчать про те, що Мейтус (без уточнення ініціалів) на 1910 рік мав власний будинок за цією адресою, ще й бакалійний (винний) магазин при ньому. Частину приміщення орендувала «Химическая красильня и прачечная» М. Я. Сердюковського [4, с. 85]. У переліку домовласників м. Єлисаветграда за 1911–1912 роки зазначено, що будівля належала саме Ушеру Шльомовичу Мейтусу, і впродовж окресленого часу тут будували кам'яний сарай, підвал, погріб і вигрібну яму [9]. На 1913 рік приміщення орендувало Перше ощадно-позичальне товариство [14].

А ось 1922 року, під час кампанії боротьби з антисанітарним станом дворів, саме як домогосподаря цього будинку, лікаря С. Мейтуса оштрафовано на 10 млн руб. (у разі невиплати йому загрожував арешт на два тижні). Причиною безладу на подвір'ї

була пекарня «Єпо», яку також покарали штрафом на 20 млн руб. [23, с. 2].

Ще один, четвертий, будинок С. Мейтуса, розміщений на розі вулиць Нижньо-Донської і Миргородської (нині – вулиці Тимирязєва й Калініна), було взято в оренду наглядцем Акцизного управління Михайлом Івановичем Бунескулом [14].

Зрозуміло, що після військового перевороту 1917 року заможний лікар С. Мейтус належав до класу буржуазії, тому його «змушували ділитися» з голодуючими та нужденними. Коли навесні 1922 року, у зв'язку зі складною матеріальною ситуацією в місті, єлисаветградська газета «Красный путь» почала друкувати «Список осіб, що підлягають обкладенню голодними пайками», то лікарю Мейтусу призначили 20 пайків, а в дужках до переліку подано: «спек[улянт]» [18, с. 1]. Невиконання здачі пайків у триденний термін карали судом Ревтрибуналу і конфіскацією запланованого в подвійному розмірі.

Таким чином, віднайдені матеріали родоводу видатного українського композитора Ю. Мейтуса та джерела, що певною мірою висвітлюють існування його родини на теренах Єлисаветграда-Кіровограда, відкривають нові сторінки життєпису митця і свідчать про вагомий унесок його родини в різноманітні сфери життєдіяльності міста другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Джерела та література

1. Архимович Л. Б., Мамчур И. А. Юлий Мейтус: очерк жизни и творчества / Лидия Борисовна Архимович, Игорь Мамчур. – Москва : Сов. композитор, 1983. – 136 с.
2. Бас Л. О. Юлій Мейтус / Леонтина Олександрівна Бас. – Київ : Музична Україна, 1973. – 57 с. – (Серія «Творчі портрети українських композиторів»).
3. Ведомости Елисаветградского городского общественного управления. – 1903. – 2 сент.
4. Вєсь Елисаветград за 1910 год. – Елисаветград, 1911.
5. Державний архів Кіровоградської області (далі – ДАКО), ф. 78, оп. 1, спр. 32.
6. ДАКО, ф. 78, оп. 1, спр. 242, арк. 192 зв. – 194 зв.
7. ДАКО, ф. 78, оп. 1, спр. 242, арк. 196 зв. – 197 зв.
8. ДАКО, ф. 78, оп. 1, спр. 242, арк. 222.
9. ДАКО, ф. 78, оп. 2, спр. 773, арк. 25 зв., 49.
10. ДАКО, ф. 78, оп. 5, спр. 248, арк. 358 зв. – 362.

МАРИНА ДОЛГІХ. РОДОВІД КОМПОЗИТОРА ЮЛІЯ МЕЙТУСА: ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ВЕКТОР

11. ДАКО, ф. 78, оп. 5, спр. 248, арк. 387 зв. – 389.
12. ДАКО, ф. 185, оп. 1, спр. 75, арк. 60 зв.
13. ДАКО, ф. 185, оп. 1, спр. 82.
14. Ежегодник «Голоса Юга» [Электронный ресурс]. – Елисаветград, 1913. – Режим доступа : <http://www.library.kr.ua/elib/golosuga1913/golosuga4.html>.
15. Елисаветград и елисаветградцы за 250 лет : диалог веков / [сост. А. В. Чуднов]. Проект электронной библиотеки. – Кировоград, 2004.
16. Завадовский М. М. Страницы жизни / М. М. Завадовский. – Москва : Издательство МГУ, 1991. – 334 с.
17. История Российской недвижимости [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.realtyhistory.ru>.
18. Красный путь. – 1922. – № 83. – 13 апр.
19. Малишев Ю. В. Юлій Сергійович Мейтус / Юрій Володимирович Малишев. – Київ : Держ. видав. УРСР, 1962. – 44 с.
20. Российский медицинский список. 1901. – Санкт-Петербург : Типография МВД, 1901. – 617 с.
21. Сікорська І. Юлій Мейтус і Єлисаветград / Ірина Михайлівна Сікорська // Ю. С. Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 34. – С. 124–133.
22. Список медицинских врачей СССР (на 1 янв. 1924 г.). – Москва : Издание Нар. Комиссариата здравоохранения РСФСР, 1925.
23. Штрафы за антисанитарное состояние дворов // Красный путь. – 1922. – № 163. – 19 июля.

SUMMARY

In the context of thorough study of the Ukrainian musical art, the research of regional archival heritage serves as its important component. Lately the outstanding personality of the composer Yuliy Meitus (1903–1997) more often attracts attention of Ukrainian musicologists. In the course of processes of comprehending the creative heritage of the artist urgent is the question of his family tree rooted in Yelysavethrad-Kirovohrad.

The article reveals aspects of studying the genealogy of people of Jewish (Judaic) descent by the example of the family of Meituses. There have been ascertained that there were three branches of the family on the territory of Yelysavethrad in the period of the XIXth – early XXth centuries. On the basis of archival materials, for the first time presented the lineage of distinguished Ukrainian composer Yuliy Meitus, which consists of four generations and numbers about 45 people. The authoress emphasizes that the branch of imperial Russia's eminent photographer David Harlab is contagious to the one of the Meituses.

A controversial question of real estate of the Meitus family was brought up by way of example of studying the history of constructing in Yelysavethrad the famous house on Dzerzhynskyi Street (now Viktor Chmilenko St.), or in the pre-October times – the Building of Meituses on Moscow Street, which belongs to the projects of known Yelysavethrad architect Yakiv Pauchenko. There has been discovered the location of another real property and there has been observed its usage.

Particular attention is focused on the figure of the father of the composer Usher (Serhiy) Meitus – a famous Ukrainian pediatrician, the founder of a private hospital.

This study opens new pages of biography of the composer Yuliy Meitus and witnesses the significant contribution of his family in various spheres of the Elisavetgrad cities of the XIX – early XX century.

Keywords: Yelysavethrad, Meitus, Kharlab, regional musical heritage, composer, family tree, genealogy.

Сучасність Modernity

УДК 78:378.09(477.63)

СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ім. М. ГЛІНКИ

Андрій ТУЛЯНЦЕВ

У статті проаналізовано принципи роботи режисерів та диригентів оперної студії в професійній підготовці студентів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки спеціалізації «Академічний спів».

Ключові слова: актор, сценічна мова, дихання, театральне мистецтво, сольний спів, голосоутворення, режисер, диригент, викладач, опера.

В статье анализируются принципы работы режиссеров и дирижеров оперной студии в профессиональной подготовке студентов Днепропетровской консерватории им. М. Глинки специализации «Академическое пение».

Ключевые слова: актер, сценическая речь, дыхание, театральное искусство, сольное пение, голосообразование, режиссер, дирижер, преподаватель, опера.

The article analyses some points concerning the historical development of artistic education at the Opera School of the M. Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire. The M. Hlinka Dnipropetrovsk Musical School was founded in 1898 and is one of the oldest institutions of higher education. Today the institution comprises the conservatoire, the Opera School and the central musical school. The Opera Studio of the M. Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire has a separate musical and theatrical repertoire which embraces the works of Ukrainian and world classics. The fifth-year graduates pass their state exams by performing the leads at the Dnipropetrovsk Opera and Ballet Theatre. In 2014, the fifth-year students first took part in the regional Drama Festival *Sicheslavna*.

Keywords: actor, scenic language, breathing, histrionics, solo singing, phonation, stage director, conductor, teacher, opera.

У ХХІ ст. до світового музично-театрального простору впевнено ввійшла Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. Випускники цього музичного вишу заслужено здобули славу вокальних та інструментальних зірок і прикрашають своїми виступами сцени найкращих театрів та філармоній як України, так і світу. Оперна студія – важливий науково-педагогічний підрозділ вищеназваної консерваторії. Метою в сценічному вихованні студентів-вокалістів є прагнення до високого рівня естетичної культури особистості, до естетичного освоєння нею дійсності. Виховання студентів спеціалізації «Академічний спів» направлене на розвиток виконавських здібностей, на вміння сприймати, відчувати та розуміти жанрово-професійні напрями, помічати позитивне та негативне, діяти самостійно, долучаючись до різних видів художньої діяльності.

Однак процес сценічного виховання студентів не зводиться до культивування окремих якостей (інтелектуальні, фізичні тощо), тому педагогічна концепція оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки базується на розвиваючому навчанні, що сприяє гармонійному становленню особистості. Фундаментом для цього є дисципліни конкретного професійного циклу, залучені до навчальних планів оперної студії («культура мови», «майстерність актора», «танок», «сценічний рух»), а також – презентації творчих проєктів, відвідування вистав музичних і драматичних театрів Дніпропетровщини, філармонійних концертів, вивчення теоретичних дисциплін музично-естетичного циклу.

Оперна студія відображає актуальні тенденції в розвитку музично-театральної освіти, у зростанні професійних вимог до майбутнього актора-вокаліста, сприяє ста-

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ. СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ...

новленню індивідуальності та жанрового розмаїття у виконавській практиці. Виховання актора-вокаліста XXI ст. – це процес формування цілісного сприйняття і правильного розуміння професійної орієнтації в сучасному мистецтві та соціумі; здатність до творчого самовиявлення в умовах сучасного видовищного ринку. На сучасному етапі найважливішим завданням освіти в оперній студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки є підвищення рівня в навчанні та вихованні студентів-вокалістів, а також у їхній професійній підготовці. Успішне вирішення окресленого завдання значною мірою залежить від викладачів. Специфіка педагогічної роботи в оперній студії полягає в тому, що основним знаряддям праці викладача є власна персона, професійна зрілість якої дозволяє знаходити оптимальні рішення в постійно змінній сценічній ситуації і яка, урешті-решт, визначає результати всієї практичної діяльності викладача. Зрозуміло, що педагогічна діяльність в оперній студії – це творчий процес, оскільки вона не зводиться до повторення колись засвоєного матеріалу, адже в ньому постійно виникає щось нове. Властивості педагогічної майстерності охоплюють гуманістичну спрямованість діяльності викладача, професійні знання, уміння та навички, педагогічні здібності (забезпечують швидкість самовдосконалення) і техніку (гармонізує структуру педагогічної діяльності).

Сучасна сценічна театральна практика доводить, що творчість студента-вокаліста – це процес формування нового сценічного образу на основі переосмислення музичного матеріалу (нового результату або оригінальних шляхів) і мета дій щодо його досягнення. Визначальні характеристики творчості в оперній студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки – це новизна і перетворення. Вокально-акторська творчість – процес створення і перетворення особистості майбутнього співака-актора. Педагогічна сценічна творчість виявляється в науковій діяльності педагога і у творчій педагогічній роботі (оригінальне вирішення вокально-акторських завдань, розробка нових виконавських методів, при-

йомів, застосування сценічного досвіду в нових умовах XXI ст., удосконалення системи роботи зі студентами, імпрізація в постановочному процесі). У багатьох ситуаціях викладачеві доводиться діяти не за «статутом», а приймати рішення, ґрунтуючись на особистих практичних знаннях і цінностях, використовувати повною мірою свою акторську майстерність, здібності. Чим багатша людина як особистість, тим вона цінніша як приклад для студентів, бо сприяє вдосконаленню роботи, створенню умов для творчості й розвитку.

Аналізуючи різноманітну діяльність оперної студії, необхідно наголосити на системному характері навчання, в основі якого функціонує режисерсько-диригентська лабораторія. До її складу входять: головний режисер Дніпропетровського державного академічного театру опери та балету, народний артист України Ю. Чайка; головний режисер Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру культури ім. Т. Шевченка А. Канцедайло; режисер Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка О. Дугінов; викладачі М. Рябошлик і О. Мішин; балетмейстери В. Ніколаєва, С. Клепач, Ю. Войніков; головний диригент Дніпропетровського державного академічного театру опери та балету, народний артист України В. Гаркуша; диригенти М. Кузін і В. Овчаров; концертмейстери Г. Прудченко, І. Серьогіна, Л. Рибак, Н. Костроміна. Консультанти з вокалу: народна артистка України та СРСР, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Н. Суржина, заслужена артистка України Л. Гавриленко, лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів ім. А. Дворжака О. Гопка. Саме ці викладачі в різні роки сприяли і нині сприяють підвищенню у світогляді студентів пріоритетності творчого компонента, заснованого на вихованні самостійності студентів та оволодінні ними комплексом теоретичних та практичних знань. Застосування такого підходу – безсумнівне, адже по закінченню консерваторії вокалісти виходять на сучасний рівень виконавства, знаходять свої сценічні майданчики.

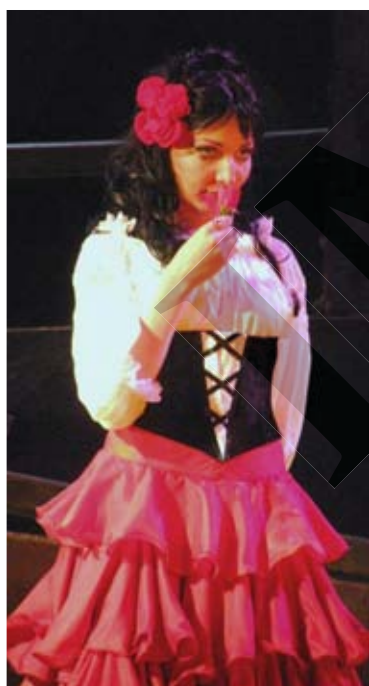
СУЧАСНІСТЬ



Ірина Петрова – Розіна
(Дж. Россіні «Севільський
цирульник»)



Олександр Сергєєв – Фігаро,
Назар Немченко – Граф Альмавіва
(Дж. Россіні «Севільський
цирульник»)



Ірина Петрова – Кармен
(Ж. Бізе «Кармен»)



Назар Немченко – Хозе, Олена Самойлова – Мікаела
(Ж. Бізе «Кармен»)

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ. СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ...

Сценічна школа оперної студії – методологічно сформована концепція музично-театральної освіти студентів-вокалістів. Основою концепції є синтез виконавсько-сценічних, науково-методичних, художньо-освітнянських та психологічно-емоційних чинників, актуальність яких неможлива без репертуару, різноманітного за жанрами, стилістичними напрямками та формами. Проблема репертуару майбутнього актора-вокаліста більш ніж актуальна: це нові форми, нові художні образи, нова стилістика, а відтак, – нова інтонаційна мова, нові типи фактур, нові структурні, гармонічні, метроритмічні утворення (опера, оперета, класична естрада, мюзикл, ревію, телевізійні шоу, вуличні та корпоративні концерти, записи дисків, педагогічна діяльність). Актор, який співає, чи вокаліст, який грає? Ці напрямки тяжіють до нових музично-художніх виконавських технологій та діалогу з публікою. Так, упродовж минулих років репертуар оперної студії формували таким чином: сцени та дуети з вистав «Любовний напій» Г. Доницетті, «Русалка» О. Даргомижського, «Русалка» А. Дворжака, «Фальстаф» і «Трубадур» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Снігуронька», «Казка про царя Салтана» й «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Юлій Цезар» Г.-Ф. Генделя, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка, «Лакме» Л. Деліба, «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні, «Дон Паскуале» Г. Доницетті, «Сільва» і «Маріца» І. Кальмана.

Обмін художнім досвідом між музично-театральними структурами (консерваторія – театр опери та балету – музично-драматичний театр – філармонія) у результаті комунікації, посилення міжжанрового взаємозбагачення, динаміка розвитку яких зумовлена потребами сучасної сценічної практики, активно впливає на творче зростання студентів-вокалістів. Неодноразово між оперною студією консерваторії та Дніпропетровським державним академічним театром опери та балету відбувалися унікальні акції: випускники 5 курсу складали державний іспит за фахом «Оперна майстерність» у виставах зазначеного театру.

Під диригуванням В. Гаркуші та режисурою Ю. Чайки випускники створили такі образи: Керубіно – І. Петрова, Барбарина – Н. Єременко («Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта); Леонора – Ю. Мінчун («Трубадур» Дж. Верді); Франк – В. Гаркуша, Фогельзанг – Р. Бобкін, Зільберкланг – О. Гуцаленко, Херц – Ю. Худієнко («Директор театру» В.-А. Моцарта); Іоланта – Г. Архипова-Радужева («Іоланта» П. Чайковського); Рита – Ю. Борисова («Рита, або Піратський трикутник» Г. Доницетті); Тетяна Ларіна – К. Антихевич, Ф. Єременко, Євгеній Онєгін – О. Клименко, Є. Заморський, Ленський – А. Коробейник («Євгеній Онєгін» П. Чайковського); Віолетта – Т. Дідур, Ю. Тинна, Жорж Жермон – М. Данилов («Травіата» Дж. Верді); Кармен – Т. Позивайло («Кармен» Ж. Бізе); Недда – Т. Ульякіна, Каніо – О. Журавель, Беппо, людина з Прологу, – І. Воєводін («Паяци» Р. Леонкавалло); Графиня – О. Синякова («Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта); Зупан – О. Пасека («Маріца» І. Кальмана; реж. В. Денисенко, дир. Ю. Бєднік, Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр культури ім. Т. Шевченка). У 2014 році, у супроводі студентського симфонічного оркестру «Festival», було виконано оперу «Моцарт та Сальєрі» М. Римського-Корсакова (диригент – заслужений діяч мистецтв України Д. Логвін; Сальєрі – Ю. Суббот, Моцарт – О. Журавель).

Авторська режисерська школа – особливість функціонування оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки: режисер М. Козолуп створив модерну версію опери «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта; партії виконали: Граф Альмавіва – І. Воєводін, Графиня – О. Синякова, Фігаро – Р. Лещов, Сюзанна – М. Рябошлик, Марцелліна – І. Мухіна, Бартоло – Ю. Суббот, Барбарина – С. Беякова. Режисерська майстерність притаманна й іншому викладачеві оперної студії – режисеру Ю. Чайці: аналіз та вирішення різноманітних педагогічних завдань, успішна емоційно насичена організація навчально-виховного процесу й здобуття очікуваних результатів. Її сутність полягає також у певних професійних і особистих якостях, які породжують цю діяльність і забезпечують її ефективність,

СУЧАСНІСТЬ

оскільки режисерсько-педагогічна майстерність – це своєрідний сплав культури, знань і світогляду викладача, його всебічної теоретичної підготовки з досконалим володінням прийомами навчання і виховання, виконавською технікою і досвідом.

Режисер та балетмейстер В. Ніколаєва, концертмейстер Г. Прудченко відкрили для національної музичної сцени невідомий твір, світ побачила версія опери «Ластівка» Дж. Пуччіні. Партії виконали: Магда – Г. Охотник, Прюньє – М. Єфименко, Лізетта – Е. Абдулліна, Іветта – П. Мала [1]. Займаючись творчою діяльністю, створюючи нове, викладачі Г. Прудченко й В. Ніколаєва передовсім звертаються до імпровізації, швидко і гнучко реагуючи на виклики сценічних завдань. Режисерсько-педагогічна імпровізація Г. Прудченко й В. Ніколаєвої завжди пов'язана з творчістю: в умовах сценічної імпровізації розгортається процес самоактуалізації і мобілізації творчих сил та здібностей, відбувається творчий саморозвиток викладачів і студентів. Відмінною ознакою сценічної імпровізації є те, що вона має загальнопедагогічну цінність, режисерську значущість, є показником якості творчого навчання і виховання студентів-вокалістів. Практика доводить, що в основі сценічної імпровізації лежать загальнокультурні, психолого-педагогічні та спеціальні знання, творча домінанта, сутність вокально-акторської імпровізації, уміння і навички імпровізування. Ці напрями визначають готовність педагогів Г. Прудченко й В. Ніколаєвої до сценічної імпровізації, тобто виявляють психолого-педагогічні знання, знання предмета і методики його викладання, розподілену й розвинену уяву, розвинену інтуїцію, творче відчуття (натхнення, творчий пошук), володіння мовленням, уміння спілкуватися та перевтілюватися, рефлексивні вміння, уміння швидко приймати рішення та їх реалізовувати, органічно переходити від експромтного до запланованого.

Для оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки 2014 рік ознаменувався тим, що оперна студія вперше взяла участь у 22-му фестивалі-конкурсі на вищу театральну нагороду Придніпров'я –

«Січеславна». Режисер Ю. Чайка і диригент В. Гаркуша показали оперу «Паяци» Р. Леонкавалло. Партії виконали: Недда – Т. Улькіна, Каніо – О. Журавель, Пролог – І. Воєводін. Студентське тріо отримало відзнаки в номінації «Надія «Січеславни»». Ось як відреагувала на це місцева періодика: «Чудовий приклад співпраці консерваторії та професійної сцени. Це гарна нагода для випускників проявити себе у виставі чинного репертуару, показати свої таланти уже в професійному колективі. Практично не викликає зауважень робота Тетяни Улькіної в партії Недди. Перед нами була не студентка-випусниця, а зріла артистка, котра з вражаючою легкістю веде вокальну партію, і рухається, і творить переконливий сценічний образ героїні» [2].

Новаторська авторська методика навчання вокально-акторській професії належить викладачеві оперної студії, солістці європейських оперних театрів, італійській співачці Н. Маргарит-Фронтоліні: усвідомлення власних вокально-акторських відчуттів під впливом природного сценічного існування. Її педагогічна діяльність як викладача оперної студії позначена експериментальністю. Як і в будь-якому виді творчості, у роботі співачки своєрідно переплетені нормативні (постають із встановлених законів, правил) і евристичні (створені під час власного пошуку) елементи. У методиці викладача Н. Маргарит-Фронтоліні чимало нового, змінного, варіативного, індивідуального, адже вона використовує свій виконавський досвід, у синтезі із українськими вокально-акторськими традиціями, на сценах оперних театрів Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Швейцарії, Японії. Педагог декларує, що, маючи багато спільного з іншими видами творчості (наукова, художня, технічна), сценічна – своєрідна, яка пов'язана з характером процесу, з його результатом – особистістю студента.

Сьогодні режисерсько-педагогічна творчість жорстко обмежена в часі. Н. Маргарит-Фронтоліні не чекає, доки прийде «осіяння», і навчає студентів необхідності швидко приймати рішення, орієнтуючись і на логічну обґрунтованість, і на інтуїцію, і на акторські здібності. Однак викладач зауважує,

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ. СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ...

що правильність інтуїтивно прийнятого рішення значною мірою залежить від досвіду студента, його знань, умінь, виконавської майстерності й творчого підходу до професійної діяльності. У цьому сенсі творчість виявляється в таких аспектах: уміння вільно застосовувати відомі дидактичні засоби в нових стандартних (або нестандартних) ситуаціях; здатність оптимально вирішити ситуацію іншим шляхом, відмінним від уже відомих, здатність до імпровізації, як вияву акторської майстерності.

Державним екзаменом у 2015 році для випускників оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки стала оперна постановка «Богеми» Р. Леонкавалло. На сцені Дніпропетровського державного

академічного театру опери та балету партії виконали: Мімі – Г. Охотник, А. Шевченко, Мюзетта – М. Рябошлик, Шонар – І. Воєводін. Вистава здобула високу оцінку фахівців та публіки. Відтак на сьогоднішньому етапі оперна студія Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки є цілком сформованим професійним театром.

Джерела та література

1. Андреев А. Перша ластівка / А. Андреев // Горожанин. – 2014. – № 26 (448). – С. 23.
2. Гарбузюк М. Надія «Січеславни» / М. Гарбузюк // Театр плюс. – 2013. – № 288. – С. 6.
3. Іващенко Н. Співає Ірина Петрова / Н. Іващенко // Наше місто. – 2013. – № 49. – С. 4.

SUMMARY

The path of becoming and the formation of the M. Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire Opera School is complicated and fraught with topical intense search. It shows that the permanent connection with traditions of world musical and theatrical culture positively influences the development of students' educational and methodological process. It also promotes the ideological and artistic enrichment of the palette of its figurative and expressive means, the expansion of its problem-thematic horizons, the renewal of its national form, and deepening and broadening of modern humanistic content of opera art and international musical and scenic matter.

Focusing on folk and realistic traditions of world musical theatre, on its modern creative method – partial modernization of classic opera, which permit students of the Opera School of the Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire to reveal their own artistic styles, individualities, provides an interesting variety of musical and theatrical forms, styles, expressive means and methods. While overcoming the asperities and shortcomings related to crusted trends that emerged in our society at the turn of the 20th century, teachers and students intensify creative pursuit. It helps strengthen the cooperation of the Opera School of the Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire with companies of theatres of opera, music and drama, and drama and musical comedy, with philharmonic societies, organ and chamber music halls of Ukraine and foreign countries.

Practice shows that the experience of related arts – choreography, pantomime, drama, and videoclips – is being used more actively and assists increasing the range of admirers of opera, operetta, and musical.

The activities of the Hlinka Dnipropetrovsk Conservatoire Opera School reflect rich, intensive and interesting artistic and methodological paths of the most recent musical university in Ukraine. The Opera School asserts its own artistic bearing, original artistic repertoire and performing school and positively develops in the context of the entire modern musical dramatic art.

Keywords: actor, scenic language, breathing, histrionics, solo singing, phonation, stage director, conductor, teacher, opera.

УДК 398+621.397]:316.77

ФОЛЬКЛОР І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ В ПОЛІ МЕДІА-КУЛЬТУРИ

Діана Дзюба

У статті розглянуто питання взаємодії і взаємовпливу фольклору й телебачення. Телебачення з перших днів свого існування активно використовувало фольклорні твори і його форми, однак воно – не органічне середовище для фольклору. Утім, великий обсяг телевізійного контенту містить у собі твори вторинного фольклору та фольклоризму: народні пісні, фольклорна музика. І не тільки. Фольклор був і залишається джерелом сучасних медіа-текстів і одним з гарантів їхньої популярності. Важливо наголосити на тому, що роль телебачення в поширенні фольклору дуже велика. Інтерес до фольклору, до своїх традицій допомагає людям в етнічній самоідентифікації.

Ключові слова: телебачення, фольклор, музичний фольклор, медіатизація, фольклоризм, телеконтент.

В статье рассмотрен вопрос о взаимодействии фольклора и телевидения. Телевидение с первых дней своего существования активно использовало фольклорные произведения и его формы, но оно не является органичной средой для фольклора. Тем не менее, большой объем телевизионного контента содержит в себе произведения вторичного фольклора и фольклоризма: народные песни, фольклорная музыка. И не только. Фольклор был и остается источником современных медиа-текстов и одним из гарантов их популярности. Важно подчеркнуть, что роль телевидения в распространении фольклора очень велика. Интерес к фольклору, к своим традициям помогает людям в этнической самоидентификации.

Ключевые слова: телевидение, фольклор, музыкальный фольклор, медиатизация, фольклоризм, телеконтент.

The article considers the problem of interaction and mutual influence of folklore and television. Since its earliest days television has actively used folkloric works and its forms. Nevertheless, television is not a natural environment for folklore. Yet, a large amount of TV content contains the works secondary folklore and folklorism: folk songs, folk music. But not only. Folklore has been and still remains the source of modern media texts and one of the guarantees of their popularity. It is important to emphasize that the role of television in the dissemination of folklore is very high. The interest in folklore, in their traditions helps people to establish themselves in the process of ethnic identification.

Keywords: television, folklore, musical folklore, mediatization, folklorism, TV-content.

Фольклор і телебачення, на перший погляд, – непримиренні антагоністи й антиподи, два явища людської діяльності, які не мають, здавалося б, нічого спільного. Навіть їх основні характеристики перебувають в опозиції: найдавніше і найновіше, первісне і найсучасніше, рукотворне і високотехнічне, безпосереднє і опосередковане, жива образність і симулякри. Розібратися в основних схемах взаємостосунків, окреслити проблемне поле та «больові» точки фольклору і телебачення – завдання нашої статті.

В науковому полі досліджень вивчення взаємодії фольклору і телебачення досі не знайшло потужної реалізації. Майже не висвітлений жоден із двох аспектів: вплив ролі фольклору на формування телевізійної художньо-комунікативної системи (фольклоризм телебачення) і роль телебачення в актуалізації й поширенні різних форм фольклорних творів та традицій (ме-

діатизація фольклору). На сьогодні єдиним у контексті заявленої проблематики є дослідження авторитетної фольклористки С. Грици [3].

Матриця національної культури – фольклорний універсум, – завдяки синкретичній та поліфункціональній природі, давно інтегрувалася майже в усі сфери життя. Фольклор містить у собі потужний креативний потенціал, надзвичайні адаптаційні можливості до сучасних умов сприйняття традиційної культури і створює фундамент для розвитку та модернізації нових форм масової культури.

Часовий проміжок взаємодії фольклору й українського телебачення поділяється на два великі періоди, відповідно до карколомних змін, що відбувалися в соціокультурному просторі та в еволюції системи українського телебачення (усередині цих періодів є історичні відрізки зі сплесками і падіннями інтересу телебачення до

ДІАНА ДЗЮБА. ФОЛЬКЛОР І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ В ПОЛІ МЕДІАКУЛЬТУРИ

фольклору). Перший – 1951–1998 роки, другий – від 1998 року і донині. Такий поділ виправданий появою в 1951 році українського телебачення і виникненням наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. телевізійної індустрії, а також формуванням системи українського комерційного телебачення і початком глибокої трансформації телевізійного програмінгу.

На початку свого існування телебачення (далі – ТБ) ґрунтувалося на нових, родинних йому медіа-феноменах (радіо, кінематограф, преса), але в процесі становлення і формування жанрової та видової типології контенту воно звернулося до «старших» моделей – до літератури, театру, фольклору. Водночас ТБ у своєму розвитку намагалося чим далі відійти від літературності й театральності. І йому багато чого вдалося: телетеатр як жанр майже зник, в екранізації літературних творів усе кращим стає переклад мови прози на візуальну мову телебачення (і десятки телевізійних фільмів на основі літературних творів засвідчують це). З фольклором кардинально інакше: твори народного мистецтва дедалі рідше транслюють з екрана, проте фольклорні тексти і структури імплантувалися в тіло телевізійного масового мистецтва.

ТБ пройшло шлях еволюції від «засобу» до «середовища», сформувало сучасний комунікативний «простір медіа-культури», де естетизуються і транслюються культурні коди. Воно, як провідник, репрезентант масової культури, а головне, – як її співтворець, потребує постійної взаємодії традиційного з інноваційним, що є умовою еволюції і становлення телевізійного середовища, формування його естетичної специфіки. Низка типологічних рис фольклору майже співпадає з телевізійними, наприклад: масовість, колективність, варіативність, імпровізаційність. Характерна для телевізійної продукції відсутність авторської свідомості (за наявності авторів) також зближує її з народною творчістю, яка, як відомо, анонімна.

У творенні своїх програмних продуктів сучасне ТБ активно використовує технологію фольклорних видовищ: практики телеіндустрії в пошуках нових форм розважаль-

них програм повсякчас звертають особливу увагу на народні ігри, обряди, традиції масових свят, запозичуючи для себе сценарні прийоми, режисерські та постановочні ходи, образи, мотиви.

Навіть побіжний огляд телевізійного контенту засвідчить низку програм, які мають референтні джерела у фольклорних традиціях і народних обрядах та звичаях. У музичних програмах, концертних музичних шоу, музичних телефільмах, фестивалях утілилися пісенні й танцювальні народні традиції. Пісні і танці (хороводи) супроводжували основні події, сімейні та календарно-обрядові свята, а також трудовий процес стародавніх народів. Найяскравіший приклад – колядки. Святкування було справжнім дійством – з рядженими, співцями, музикантами, танцюристами.

Кулінарні програми або окремі рубрики, зазвичай у ранкових і денних телешоу, відповідають сформованій упродовж століть культурі харчування, традиціям національної кухні, існуванню в національному меню поділу на щоденні і святкові страви, як-от: обрядові страви на Різдво, Масляну, Хрещення. Трапеза була і є обов'язковим компонентом української святкової гостини.

Популярність спеціалізованих телеканалів на кшталт «Фешн ТБ» (*Fashion TV*), програм про моду беруть витoki з великої уваги українців до вбрання, національного костюма, який має традиційний поділ на буденний і святковий. Прикраси також важливий елемент вихідного, урочистого одягу, ритуал переодягання. Серед телепрограм про моду, стиль одягу в українському ефірі є такі: «Моду народу!» (Новий канал), «Зніміть це негайно!» (1+1), «Шафа» (Новий канал).

Улюблені телешоу глядачів і про перевітлення, у яких відбуваються різкі зміни з героєм програми: зміни стилю одягу, зачіски, макіяжу – «Від пацанки до панянки» (ТЕТ), корекція фігури – «Зважені та щасливі» (СТБ), хірургічна корекція обличчя та тіла – «Фабрика краси» (ICTV), «Операція Краса» (1+1), «Я соромлюся свого тіла» (СТБ). У народній традиції існує ритуал «розбирання», важливий етап якого – зміна одягу, а перед тим – оголення й обмивання

СУЧАСНІСТЬ

переходових осіб. Ці акти є обов'язковими для усіх переходових персонажів – роділлі, народження, молоді й молодого, покійника і його душі» [9, с. 3]

Традиція рядження сягає корінням язичницького минулого народу. Учені вважають, що акт вирядження є складним обрядово-ігровим дійством, що не втратив до кінця зв'язку з давнім міфологічним змістом і навіть зберіг деякі архаїчні риси. В українському телепросторі маємо шоу-перевтілення, у яких, за допомогою одягу і гриму, люди змінюються до невпізнаності і стають на вигляд іншими («ШоумаStroyon» (Новий канал), «Як дві краплі» («Україна»)).

Останнім часом найпопулярнішим форматом ТБ стали шоу-знайомств (*dating show*), де відбуваються майже всі обряди передвесільного циклу: знайомство, оглядини, заручини, сватання. Інші телепрограми цього напрямку також містять ритуалістику молодіжного спілкування і нагадують вечорниці, під час яких виразно простежуються традиції залицяння: «Давай одружимося» (СТБ), «Холостяк» (СТБ), «Фермер шукає дружину» (СТБ), «Гарем» (1+1).

Програми про весілля (*wedding show*) мають надзвичайно високий індекс глядацької прихильності. Утворенню сім'ї українці завжди надавали великого значення, сформувавши цікаву весільну обрядовість. Не всі, але більшість традицій донині вводять у сценарії сучасного весілля. Напередодні весілля наречена прощалася зі своїм дівуванням, а наречений – з парубоцтвом: підвесілки, дівич-вечір, збірник, заводи тощо. Збереглися звичаї вручення короваю, весільного рушника, збирання дружини молодим, імітація викрадення нареченої, подолання перешкод на шляху до молоді, обмін подарунками між сватами, викуп коси та інші. Завдяки телепрограмам про весілля, сучасна молодь ознайомлюється з традиційним українським весільним обрядом: «Чотири весілля» (1+1), «Шалене весілля» («Інтер»).

Давня народна традиція спілкування на посиденьках, вечорницях, під час яких дізнавалися про останні новини, утілилася в комунікативних телепрограмах у жанрі *talk* – бесіди, інтерв'ю, ток-шоу («Про жит-

тя» («Інтер»; UA: Перший), «Говорить Україна» («Україна»), «Все буде добре» (СТБ)) і в жанрі світської хроніки («Світське життя з Катериною Осадчою» (1+1), «Неймовірні історії про зірок» (СТБ)). Посиденьки були одним з найулюбленіших народних способів проведення дозвілля. Саме там вигадували веселі небилиці, розказували анекдоти, еротичні жарти і загадки, співали сороміцьких пісень. Тож не дивно, що найрейтинговішими на ТБ є гумористичні телепрограми, які ввібрали жанри народної сміхової культури – комедійні телефільми і серіали, ситкоми («Вечори на хуторі поблизу Диканьки» («Інтер»), «Сватання на Гончарівці» («Інтер»), «Свати» («Інтер»; 1+1), «Останній москаль» (1+1), «Леся + Рома» (ICTV)), а також телевізійні вікторини («Перший мільйон» (1+1), «Що? Де? Коли? Зіркові війни» («Інтер»; 1+1), «LG-Еврика» («Інтер»), ерудит-шоу «Найрозумніший» (1+1; «Україна»)).

Магічні практики українців, народні традиції ворожіння, відвідини ворожок, чарівників-мольфарів актуалізувалися в програмах за участю сучасних ясновидців, відьом, екстрасенсів. Ще на радянському ТБ відбувалися ефірні сеанси екстрасенсів А. Кашпіровського, А. Чумака, а на українському ТБ роками показують багатосезонні шоу «Битва екстрасенсів» (СТБ), «Слідство ведуть екстрасенси» (СТБ), а також телесеріал «Гадалка» (1+1).

Сучасні телевізійні фольклорні фестивалі, конкурси, шоу-змагання, шоу на виживання, ігрові шоу відтворюють складові народного дозвілля, які традиційно побутували в народній культурі, де вдосталь було ігрових розваг, веселих спортивних випробувань, як-от: катання на гойдалках і дошках, стрибання через багаття під час святкування Івана Купала, яке дійшло до нас із архаїчних язичницьких часів. Так само й Масляна, яка майже не зазнала християнського впливу і залишилася звичайним веселим народним святом із вкрапленням язичницьких ритуалів. Ігрові шоу: «Ігри патріотів» («Інтер»), «Зіграй в ящик» (1+1), «Знайти крайнього» (Новий канал), «Куб» (СТБ), «Мій зможе» (1+1), «Я люблю Україну» (1+1), «Детектор брехні» (СТБ).

ДІАНА ДЗЮБА. ФОЛЬКЛОР І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ В ПОЛІ МЕДІАКУЛЬТУРИ

У телепрограмах жанру «стендап шоу» (*stand-up show*), де у форматі концерту виконують гумористичні тексти, показують комічні номери, розігрують веселі сценки, простежуються традиції народного вертепу, веселого дійства з піснями-колядками, жартами, короткими постановочними сценками з пародіями (передражнювання). Вертеп влаштовували мандрівні музиканти й актори, а він проріс у народну традицію і згодом актуалізувався на професійній сцені. Програми в жанрі «стендап шоу» широко представлені в ефірі таких українських телеканалів, як: Новий канал («Стендап шоу»), 1+1 («Ліга сміху», «Вечірній Київ»), «Інтер» («КВК», «Камеді Клуб Україна» (*Comedy Club Ukraine*), «Бійцівський клуб»), «Україна» («Камеді Вумен» (*Comedy Woman*)), ICTV («Ріал Камеді» (*Real Comedy*)), 2+2 («Ріал Камеді» (*Real Comedy*)).

Генезис конкурсів, які надзвичайно популярні на ТБ, також можна відстежити з традицій народних гулянь. Мотив випробування, можливість показати свої здібності, змагальність і азарт, самореалізація – основні складові успіху цих телепередач. На українському ТБ ще за радянських часів неймовірно популярний був телетурнір «Сонячні кларнети» (1974–1989) – мистецьке змагання між аматорськими художніми колективами з різних областей республіки. Щораз творчі колективи з двох областей упродовж півтори-двох годин демонстрували свої досягнення. На сучасному українському ТБ виник окремий жанр – «талант-шоу». Серед найпопулярніших – «Україна має талант» (СТБ), «Фабрика» (Новий канал), «Голос країни» (1+1), «Ікс фактор» (СТБ), «Голос. Діти» (1+1), «Танцюють всі» (СТБ), «Битви хорів» («Інтер»), «Народна зірка» («Україна») та багато інших.

Успіх, зокрема, розважального контенту ТБ, як і успіх медіатекстів маскульту загалом, дослідники [7; 8; 11; 17] пов'язують з фольклором, що забезпечується комплексом чинників, серед яких першочерговим є інспірація фольклорними та міфологічними джерелами, синтез природного і надприродного, звертання не до раціонального, а до емоційного тощо. Як і для інших різновидів художньої діяльності, для ТБ

фольклор був і залишається джерелом генерування креативних ідей для створення нових телевізійних форматів. Використання фольклору допомагає ТБ реалізовувати його основні функції – інформаційно-розважальну й оформлення дозвілля.

Сучасні дослідження вказують на фольклорне підґрунтя такого об'єкта соціальної комунікації, яким є ТБ. Вивчення характеру поширення і споживання телевізійної інформації наштовхнуло Дж. Фіске на думку про радикальну спорідненість телевізійної та фольклорної культури, про кардинальний взаємозв'язок телевізійних уподобань і супутніх їм інструментів інформаційної «фольклоризації». Звертаючись до ТБ, Інтернету, популярних пісень, реклами, упрозорюється роль, яку «у формуванні фольклорного дискурсу повсякденності відіграють латентні архетипи соціальної психології й ті механізми, якими вони підтримуються» * [1]. Спостерігається очевидна спорідненість окремих аспектів фольклору і культури сучасної інформаційної епохи, невід'ємною частиною якої є ТБ. Дослідники проблем масового смаку виявили стійкі фольклорні стереотипи сприйняття в сучасних глядачів. Любов до видовищ базується на певному фольклорному архетипі масового сприйняття.

Не викликає сумніву й те, що обидві культури – це культури народні. Утім, є і відмінності між цими двома явищами (деякі з них розглядають у новітніх дослідженнях). Учені дійшли висновку, що фольклор і масова культура – поняття не абсолютно синонімічні. Фольклор базується на певних традиціях, що відображають народні помисли, а масова ж культура реагує на ситуативні народні настрої, натомість давніх традицій не має, а має лише виразний кон'юнктурний характер, тому, відповідно до запитів аудиторії, в усе вносить елемент новизни. Фольклор завжди національний за змістом. Масова культура переважно має космополітичний характер. Фольклор – це усна народна творчість, а в маскульті превалює аудіовізуальна форма зберігання і передачі художнього тексту.

* Тут і далі переклад з рос. авторки статті. – Ред.

СУЧАСНІСТЬ

ТБ, зі своєю масштабністю, продовжило процес медіатизації фольклору – збереження і поширення його творів через медійні канали, розпочате медійними попередниками ТБ (письмова фіксація, друк, згодом аудіо- і відеозапис.) Актуалізація фольклорних текстів, максимальне поширення їх у просторі і часі задля легкої доступності в тандемі носій-реципієнт, – безумовно позитивні моменти в системі координат «фольклор – телебачення». Проте є і втрати. І вони – з боку фольклору. Залучення зразків народного мистецтва чи фольклорних елементів до нової, складнішої, естетичної системи призводить до їх істотного перетворення.

Одна зі стрижневих художньо-естетичних проблем полягає в тому, що ТБ, з огляду на свою специфіку, не становить органічне середовище існування автентичного фольклору, а також і його адекватного способу презентації. Фольклорні твори, у разі потрапляння їх у штучний простір телевізійного ефіру, перебувають за межами свого природного оточення і поза контекстом своїх функціональних зв'язків з елементами традиційної культури (обрядність, усність, безпосередня комунікація тощо). Перенесення музичної автентики на телеекран позбавляє фольклор деяких першопочаткових властивостей і натомість надає нових, йому не притаманних. Приміром, музичний фольклор на ТБ отримує іншу форму виконання – «сценічну», яка розгалужує колективний активний загаль народного масового дійства на групи з різним позиціонуванням: діючі виконавці та пасивні глядачі, комунікація яких опосередкована через відеозапис і телевізійний екран. «Фольклор, подібно як і мова, існує в першу чергу не для сцени, а для живого міжособового спілкування, його життя у природних формах мусить бути забезпечене відповідним життєвим середовищем <...>. При сьогоднішній тиражувальній техніці слухач-глядач нерідко отримує викривлену, неадекватну щодо його [фольклору. – Д. Д.] внутрішньої природи інформацію» [3, с. 208].

Процес тиражування логічно вписується в контекст функціонування медіа-культури – систематичного поширення її текстів

через мас-медіа, проте часто в цьому процесі втрачається оригінал. «Тиражування в маскульт стає не лише способом поширення його продукції, але й самою сутністю масової культури: тиражувати можна як образ, ідею, так і спосіб їх сприйняття і розуміння. Тиражується і сам споживач маскульту. Спілкування з тиражованим мистецтвом позбавляє його винятковості характеру переживання, його сприйняття стає буденною фоновою дією» [14, с. 488].

На жаль, трапляється, що фольклор тільки частково зберігає свою структурну організацію, і внаслідок цього має місце імітація фольклорних текстів, коли використовують лише фольклорні образи-штампи, істинний сенс яких нерідко втрачається. У процесі прилаштування фольклору до сучасності, тобто його адаптації у формах сучасного соціуму, на перший план виходить комунікативно-ігрова, розважальна функція, і одним із проявів є використання культурних змістів, які поступово перетворюються на так звані симулякри. Попри критичне ставлення до масовізації, до масштабного поширення творів мистецтва, зокрема народного, у таких процесах є і позитивний бік. Дигітальні технології створюють небачені можливості для розширення інформаційного простору і, окрім того, надають нові можливості для актуального прочитання давніх, іноді забутих, творів, які можуть виявитися співзвучними нашому часу і увійти в культурну практику сьогодення. У процесі медіатизації первинного фольклору відбуваються трансформації, які наближують його до сучасного культурного споживача.

Однак маємо й інший момент, що ускладнює і без того непрості стосунки нового медійного телегіганта й базової народної культури. Сучасне ТБ також претендує на роль джерела нового фольклорного медіатексту. І тут спостерігається зворотний процес – процес демедіатизації (*demediaization*): певну інформацію, яку телеглядач отримує з екранів телевізорів, він передає далі в природно-контактний спосіб, і, таким чином, вона ре-медіатизується. Приміром, жарт із телепрограми «йде в народ», тобто його переказують по ланцюжку, згодом (а то й відразу) джерело (авторство) утра-

чається. Подібні метаморфози трапляються і з піснями, коли пісня, маючи автора, стає настільки популярною, що більшість її сприймає як народну, і вона починає жити за фольклорними законами і мати кілька варіантів виконання. Телевізійний екран, з одного боку, виявляється каналом передачі фольклорних явищ («з фольклору на екран»), а з другого, – одним із джерел текстів («з екрану у фольклор») [12, с. 190–198]. По суті, медіа-текст виходить з медіа-середовища в лоно існування фольклорних текстів і цілком може оформитися вже як вторинний фольклор. І вже ця «нова усність» має всі шанси знову перейти в медійну форму існування, посилюючи міфологізацію медіа-реальності, у якій ми існуємо. Людина, занурена в медіа-культуру, сама стає продуктом нових медіа [6]. У нашому випадку вона стає і носієм медійного фольклору.

У сучасних фольклористичних наукових роботах увага спрямована на дослідження пересічних площин традиційних і нетрадиційних «фольклорів». Простір сучасного фольклору фрагментується, і сучасник виявляється носієм різних фольклорних текстів. Джерела поширення і форми рецепції цих текстів сьогодні мало схожі на «способи трансмісії фольклорних уявлень, з якими звикла мати справу традиційна фольклористика. Стереотипи масової та популярної культури формують уподобання, які фольклоризуються в риторичних і сюжетних інноваціях повсякденного дискурсу» [2]. ТБ в такій системі відіграє ключову роль не тільки поширювача, але й генератора цих стереотипів.

Іншою обтяжуючою обставиною при дослідженні проблематики фольклору є велика кількість трактувань терміна «фольклор», а особливо його предметного поля. Учасники нинішніх дискусій про понятійне визначення фольклору, як уважає український фольклорист М. Дмитренко, дотримуються «усталених поглядів у межах двох дефінітивних поділів на вузьке і широке розуміння терміна “фольклор”, що, на наш погляд, не завжди виправдане, часом огорнуте псевдонауковим міфом чи зачарованим колом, за контури якого не бажають,

не прагнуть ступити» [5, с. 20]. Через розмитість дискусійного поля спостерігається незлагодженість у поглядах на змістовне наповнення терміна «фольклор». Учений переконаний, що «назріла гостра проблема чіткішого обґрунтування терміна “фольклор”, адже широкі й вузькі його розуміння, врешті-решт, почали вичерпувати свій науковий ресурс» [5, с. 314].

Не аналізуючи всі пропоновані варіанти, беремо до уваги конвенційне тлумачення від експертів ЮНЕСКО: «Фольклор – сукупність творів, заснованих на традиціях культурної спільноти, що представлена групою або індивідуумами, визнаних виразниками сподівань спільноти, її культурної та соціальної самобутності; фольклорні зразки і цінності передаються усно, шляхом імітації або в інший спосіб. Його форми містять, зокрема, мову, літературу, музику, танці, ігри, міфологію, обряди, звичаї, ремесла, архітектуру та інші види художньої творчості» [19]. Зазначимо, що далеко не всі дослідники сприймають таке розширене трактування, тому науковий дискурс триває.

Остаточного спільного рішення немає і з питання ознак належності творів до фольклору. У науковій літературі наявний широкий спектр пропозицій. До сфери фольклору відносять «явища і факти вербальної духовної культури в усьому їх розмаїтті» [13, с. 24], пропонують розглядати його як «агрегат різноманітних субкультур зі своїми картинами світу, власним мистецтвом і власним фольклором» [15, с. 12].

Тренд наукових робіт цього століття – дослідження фольклору різних соціальних, вікових, професійних, етнічних, територіальних груп, фольклору молодіжних субкультур тощо. У наявності дослідження віртуального фольклору як субкультури користувачів глобальної мережі Інтернет, які володіють особливою мовою (жаргоном), власними нормами і цінностями, мисленням і сприйняттям простору й часу, зі своєю рідною картиною світу, власним мистецтвом і власним фольклором [16].

Значущим сегментом фольклору, який потужно використовували в становленні національного ТБ України, був музичний фольклор. Повсякчас відбувалася

СУЧАСНІСТЬ

асиміляція і трансформація традиційного фольклору як у художній самодіяльності, так і в професійному мистецтві, де його освоювали представники різних напрямів і жанрів академічної музики й естрадного мистецтва. Фольклористичні новації українських композиторів збагатили вітчизняну музичну культуру і певною мірою стимулювали процеси «кристалізації національного стилю української музики» [18, с. 124].

Проте існують жорсткі обмеження, що звужують множину фольклорних матеріалів до вузького кола творів, які відповідають чітким критеріям академічних досліджень. Українські етномузикологи серед визначальних властивостей традиційної народної музики виокремлюють такі: анонімність, колективність, варіантність, імпровізаційність (співтворчість у процесі виконання), усність [10].

Урахування даних характеристик українського фольклору при виокремленні його із загального музичного контенту українського ТБ. У такому разі великий сегмент телевізійного музичного матеріалу, що не відповідає головним ознакам автентичності, виноситься за межі дослідження. Аби уникнути обмежень, звернімося до розуміння фольклору як інтегральної складової сучасної культури, у якій він має декілька градацій [3, с. 209–210]. На вищому щаблі – автентичний фольклор, що зберігся в первісному вигляді завдяки його носіям – сільським фольклорним виконавцям. Іншим різновидом є вторинний фольклор – оброблений зі збереженням першооснови. Обробку влучно назвали «реконструкцією фольклору». Його виконують зазвичай аматори, учасники народної самодіяльності, які відновлюють музичну автентичність. Усі інші види інтерпретації і переробки фольклорних текстів – це вже фольклоризм: «еволюційний процес адаптації, репродукції і трансформації фольклору в умовах, що відрізняються від тих, у яких розвивався і побутовував фольклор» [4, с. 10].

Народну музику також наполегливо залучали до творення художньо-естетичної системи ТБ. За майже 65-річне існування вітчизняного ТБ створено десятки музич-

них програм, трансльовано сотні концертів, фестивалів, конкурсів, де народна музика лунала як у виконанні аматорів, так і професійних артистів та музикантів. Вторинний музичний фольклор виконували фольклорні ансамблі й солісти, зазвичай учасники опановували виконавчу майстерність і поведінку народних виконавців.

Музичний фольклор і твори фольклоризму присутні в різних видах і жанрах телевізійної продукції, основними з яких є концерт, музична програма, фільми-концерти (жанр, який залишився, хіба що, на нішових спеціалізованих телеканалах, як-от: телеканал «Культура»). Народні пісні, як окрема номінація, нерідко звучать у музичних форматах шоу в жанрі «талант-шоу».

Маємо визнати, що в сучасному суспільстві фольклорна традиція живе, розвивається і підлягає вивченню як складова народної культури. У медійному ракурсі досліджень інтерес представляють модифікації в телевізійному просторі музичного, зокрема пісенного, українського фольклору. Актуальними є питання інтерпретації та адаптації музичного фольклору, телевізійне побутування «вторинного», функціонування різних форм фольклоризму.

Сучасну культуру майже повністю «подають» у медіатизованому вигляді, у тому числі все, що належить до культурної спадщини. З одного боку, відбувається активний процес оцифровування (дигіталізація) найрізноманітніших текстів і пам'яток культури, з другого, – неймовірна інформаційна надмірність утруднює процес вбудовування пам'яток у систему цінностей людини і суспільства, формування дбайливого ставлення до спадщини, виховання відчуття гордості за ті тексти і пам'ятки, які належать до вітчизняної зокрема та світової культури загалом. ТБ виявилось потужною медійною площадкою масової репродукції фольклорних текстів, особливо у вторинних формах і у творах фольклоризму.

Чимало медіа-текстів у телеефірі мають усі ознаки «фольклорності»: вони (тексти) відомі, але для більшості глядачів невідомий їх автор. І, до того ж, нерідко їх поширюють в усній формі – у переказах. Це може бути анекдот або жарт із телешоу,

ДІАНА ДЗЮБА. ФОЛЬКЛОР І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ В ПОЛІ МЕДІАКУЛЬТУРИ

фраза з популярної пісні або фільму, серіалу, слоган з телереклами, популярна фраза гостя телепрограми чи телеведучого.

Ряд дослідників переконливо довели, що популярність творів масової культури, як, власне, і телевізійної, забезпечує оперття на фольклорний тип естетичного сприйняття, а «архетипи казки та легенди, і відповідні їм архетипи фольклорного сприйняття, поєднавшись, створюють ефект інтегрального успіху масових фаворитів» [7, с. 116]. Однак зауважимо, що використання фольклорних структур і форм не гарантує успіху сучасним мистецьким творам, але велике значення має талант творців, майстерність виробників, розуміння кон'юнктури продюсерами і, як результат синергії, – чуттєвий вплив на глядача. У межах однієї статті ми не маємо змоги окреслити всі взаємовпливи фольклору і ТБ, а також проаналізувати фольклорно-місткий контент телевізійної продукції в хронологічному зрізі. Історико-культурологічний аналіз на предмет медіатизації фольклорних традицій в українському телеефірі заслуговує на окрему розвідку.

Джерела та література

1. Богданов К. К. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov6.htm>.
2. Богданов К. К. Прецедентные тексты в современном фольклоре [Электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov1.htm>.
3. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції / С. Й. Грица. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
4. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура / В. И. Гусев // Современность и фольклор: статьи и материалы / отв. ред. и сост. В. Е. Гусев. – Москва, 1977. – С. 7–27.
5. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: проблеми методології / М. К. Дмитренко. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2015. – 364 с.
6. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25>.
7. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство / Н. М. Зоркая. – Москва : Искусство, 1981. – 167 с.
8. Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран / Н. М. Зоркая. – Москва : Искусство, 1994. – 239 с.
9. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. – Київ : Критика, 2011. – 325 с. : 80 іл.
10. Макарчук С. А. Музичний фольклор [Електронний ресурс] // Макарчук С. А. Етнографія України. – Львів : Світ, 2004. – Режим доступу : http://www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk_eu/index.htm.
11. Нечай О. Ф. Ракурсы: о телевизионной коммуникации и эстетике / О. Ф. Нечай. – Москва : Искусство, 1990. – 119 с.
12. Петрова Н. С. Конструируя историческое предание: телевидение как источник «фольклорных» текстов / Н. С. Петрова // Вторичные формы традиционной народной культуры. Материалы научно-практической конференции (Краснодар, 26–27 ноября 2010 г.). – Краснодар, 2010. – С. 190–198.
13. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – 240 с.
14. Самохвалова В. И. Творчество: Божественный дар. Космический принцип. Родовая идентичность человека / В. И. Самохвалова. – Москва : РУДН, 2007. – 538 с.
15. Соколов К. Б. Субкультурная стратификация и городской фольклор / К. Б. Соколов // Традиционная культура. Научный альманах. – Москва, 2000. – № 1. – С. 10–17.
16. Рукомойникова В. П. «Виртуальный» фольклор в контексте народной смеховой культуры [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Йошкар-Ола, 2004. – Режим доступа : <http://www.dissertcat.com/content/virtualnyi-folklor-v-kontekste-narodnoi-smekhovoi-kultury#ixzz3j1QOOwu3>.
17. Харитонов Е. В., Щербак-Жуков А. В. На экране – чудо: отечественная кинофантастика и киносказка. 1909–2002 [Электронный ресурс] // Если. Журнал фантастики / НИИ киноискусства Министерства культуры РФ. – Москва, 2003. – Режим доступа : http://www.fandom.ru/about_fan/kino.
18. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для хору / Б. М. Фільц // Історія української музики : у 6 т. Т. 5 / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; ред. кол. М. Гордійчук (голова), О. Костюк, Т. Булат та ін. – Київ : Наукова думка, 2004. – С. 38–52.
19. 154 сессия ООН по вопросам образования, науки и культуры. Рекомендации о сохранении фольклора. Приложение 154 ЕХ/13 [Электронный ресурс]. – Париж, 1998. – С. 6. – Режим доступа : <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001111/111165r.pdf>.

SUMMARY

The topic of the article is the problem of interaction and mutual influence of folklore and television. Since its earliest days television has actively used folkloric works and its forms. Nevertheless, television is not a natural environment for folklore. Yet, a large amount of TV content contains the works secondary folklore and folklorism: folk songs, folk music. But not only.

The research of interaction of folklore and television has not yet taken a strong realization in the scientific range of studies. Virtually none of two aspects is examined: neither the impact of role of folklore in the formation of artistic and communicative TV system (folklorism of television), nor the role of television in actualizing and disseminating various forms of folkloric works and traditions (mediatization of folklore).

Folklore is always national in content. Mass culture has a predominantly cosmopolitan nature. Folklore is, by definition, an oral folk art, while in mass culture prevails an audiovisual form of preservation and transmission of artistic text. Works of folk art are less frequently being broadcasted; however folkloric texts and structures have been implanted into the matter of TV mass art.

While forming its programme products, modern television makes extensive use of the technology of folkloric performances: in search of new forms of entertainment, practices of TV industry constantly give special attention to folk games, rites, and traditions of mass celebrations. From all the latter, they adopt scenario techniques, director's and stage moves, images and motifs. A survey of TV content can attest a pool of programmes having reference sources in folk traditions and folk rites and customs.

One of the pivotal artistic and aesthetic problems lies in the fact that television, due to its specificity, is not a natural environment for folklore and not an appropriate means of its presentation. Folkloric works, in case of their getting into an artificial space of broadcasting, function there outside the limits of their natural environment and beyond the context of its functional connections with elements of traditional culture (rituals, orality, immediate communication, etc.).

Folklore retains its structure only partially and therefore the imitation of folkloric texts occurs, when there is use of exclusively folkloric images-clichés, whose gist is quite often being lost.

In process of mediatization of primary folklore take place the transformations intended for drawing the latter closer to modern perception of a consumer.

Modern TV per se claims to be the source of a new folkloric media text. And then we see the opposite process – the process of de-mediatization: certain information received by a TV-viewer while watching television, is transmitted forwards in a natural contact way, thereby being re-mediatized.

The popularity of mass cultural works, like the television ones proper, is supplied by being based on the folkloric type of aesthetic perception.

Folklore has been and still remains the source of modern media texts and one of the guarantees of their popularity. It is important to emphasize that the role of television in the dissemination of folklore is very high. The interest in folklore, in their traditions helps people to establish themselves in the process of ethnic identification.

Keywords: television, folklore, musical folklore, mediatization, folklorism, TV-content.

УДК 2–535.35

ПАРАФІЯЛЬНІ АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ АНСАМБЛІ ЯК СПЕЦИФІЧНЕ ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОГО БОГОСЛУЖІННЯ

Оксана Нікітюк

Статтю присвячено кліросним аматорським ансамблям православних парафіяльних храмів Києва. Розглянуто процес становлення ансамблевого співу та шляхи його розвитку на сучасному етапі, проаналізовано проблеми стилю та репертуару.

Ключові слова: церковний ансамбль, клірос, регент, парафіяльний спів.

Статья посвящена клиросным любительским ансамблям православных приходских храмов Киева. Рассмотрен процесс становления ансамблевого пения и пути его развития на современном этапе, проанализированы проблемы стиля и репертуара.

Ключевые слова: церковный ансамбль, клирос, регент, приходское пение.

The article deals with the choral amateur ensembles of Orthodox parish churches in Kyiv. The authoress examines the process of formation of ensemble singing and the ways of its development in modern times. She also analyses the problems of style and repertoire.

Keywords: church ensemble, parochial choir, precentor, parochial singing.

Кінець ХХ ст. в Українській православній церкві можна вважати Ренесансом парафіяльного ансамблевого співу у зв'язку з появою нових та відродженням старих храмів. Водночас парафіяльні ансамблі ще не ставали предметом окремого дослідження, хоча велика кількість таких колективів та особливості діяльності дозволяють виокремити їх у специфічне явище музично-виконавської практики. Пропонована стаття має на меті заповнити цю прогалину.

Основоположним утворенням музичного оформлення православного богослужіння на українських землях вважають хорові аматорські церковні ансамблі. Точну дату їх виникнення дослідниками ще не встановлено, але орієнтовно часом їх зародження є XVII–XVIII ст. – період появи в богослужінні не партесного дво-, трьохголосся (маємо на увазі поєднання мелодичної лінії або двох голосів у терцієвому співвідношенні та басової гармонічної лінії) [1]. На той час спів православної церкви на українських землях набув певних ознак, що залишаються актуальними і на сьогодні. І нині найдавнішою формою організації співаків православної церкви у виконавські склади можна вважати групи співаків-аматорів по дві або три особи. У сучасній церковно-співацькій практиці – це групи, складом від двох до восьми співаків-любителів, або

прихожани храму, яких називають кліросним ансамблем. У церковно-парафіяльному обиході їх ще іменують «клірос». Клірос (грец. буквально – частина землі за жеребом) – місце на підвищенні перед іконостасом у православній церкві, на якому під час богослужіння перебувають співаки, читці та причитники¹, а також особи священного сану, якщо вони не приймають участі в богослужінні за своїми прямими обов'язками, а лише допомагають у читанні й співі. У церковному уставі кліросом іноді називають і самих кліриків (співаків і читців).

Напроти вівтаря, на якому розташовуються співаки із читцями, зазвичай розміщено балкон, або «хори»². Традиційно на хорах великих храмів співають чималі професійні церковні хори, а невеликі аматорські склади – у кліросах на підвищеній передвівтарній частині храму, по сторонах солії³, від чого і беруть свою назву – «клірос», або «нижній хор». У кожному православному храмі обов'язково є два кліроси – правий і лівий, з відповідними назвами хорових складів, що в них співають: лівий клірос і правий клірос.

У ХХ–XXI ст. кліросний хор чи ансамбль – це аматорський виконавський склад, утворений від трьох до восьми співаків, які добре знаються на послідовності піснеспівів служби, уставі, співі гласів та обиходних

СУЧАСНІСТЬ

піснеспівів, але музичної освіти не мають. Розміщується кліросний ансамбль по периметру кліросу в один чи два ряди. Порядок розміщення співаків, як і у великому професійному хорі, безпосередньо залежить від належності голосу співака до певної хорової партії. Регент кліросного ансамблю стоїть і співає всередині хору або збоку. Він ніколи не стоїть перед співаками, аби лише диригувати ними. Частково це пов'язано з тим, що регент православного храму часто додатково виконує функції уставщика⁴ і псаломщика⁵. Ці факти суттєво різнять системи організації співу кліросного аматорського ансамблю та церковного професійного хору.

У багатьох випадках учасниками сучасного кліросного ансамблю є прихожани даного храму, які дотримуються вкрай консервативних поглядів на виконавську традицію парафіяльної служби. У їхньому розумінні вона більшою мірою полягає у виконуваному ними репертуарі. Репертуар сучасного кліросного ансамблю – Осмогласся, Піснеспіви церковного обіходу редакції М. Бахметєва та авторські твори, адаптовані під можливості конкретного хору. Невід'ємною його частиною є монастирські наспіви: Валаамського й Соловецького монастирів, Києво-Печерської лаври, Троїце-Сергієвої лаври та інших. Попервах одноголосні наспіви в кліросному репертуарі співіснували з варіантами багатоголосся, створеними самими ж виконавцями. У наш час у монастирських наспівах поєднано кілька музичних пластів, що містять знаменний спів, елементи гармонічного переосмислення давніх розспівів та особливості місцевих народних наспівів. Усі ці елементи не завжди становлять єдине стилістичне ціле, у деяких з них спостерігаємо риси еклектики. Зауважимо, що ці варіанти наспівів – надзвичайно цікава й важлива спроба відродити богослужбовий спів як єдину досконалу мелодичну систему, а також намагання відійти в музичному оформленні богослужіння від зовнішніх ефектів на основі стремління до відтворення високих давніх зразків церковної музики [2, с. 215–216].

Цікавим моментом у процесі богослужбового кліросного співу є те, яким чином

співаки кліросу читають музичні й богослужбові тексти. Принципи прочитання залишаються незмінними ще із часів появи традиції ансамблевого співу на кліросі. Сучасні київські кліросні хорові ансамблі всі обіходні піснеспіви виконують не за нотними партитурами, а використовують для співу тільки друковані тексти молитов та умовні позначки гласових поділів. Ці позначки проставляє регент, розділяючи, у такий спосіб, за змістом великі речення на фрази, наголошуючи найважливіші в тексті слова. Якщо Стихиру або Тропар розспівують на конкретний глас (за обходом М. Бахметєва), першочерговою стає музична фраза, на яку розспівують молитовний текст. Окремі склади розспівують або повторюють декілька разів, що іноді призводить до своєрідного спотворення слова молитви, яке має бути першочерговим у православному богослужінні.

У парафіяльних храмах Києва на кліросі постійно використовують давні типи візантійських співацьких книг, що були збережені й дійшли до нас уже виключно церковнослов'янською мовою. Окрім давніх церковних книг, у кліросні ансамблі до вжитку беруть хорові партитури, розписані виключно на поголосники. Повною партитурою користується лише регент. Найчастіше на кліросі послуговуються такими богослужбовими книгами, як Кондакар тріодний (Пісний та Цвітний) і Мінейний Стихирар, Ірмологій, Октоїх «ізборний» (у його основі – зібрання стихір воскресних та покаєнних, сідалнів і «блаженн»), Тріодь Пісна і Цвітна, а також Мінея (службова та святкова). Від давнього першоджерела їх відрізняє тільки повне панування церковно-слов'янської мови⁶. Модель церковного хору, що існує в київських парафіяльних храмах з XVIII–XIX ст., незмінна, а на її основі в XIX–XX ст. виник новий на той час виконавський склад – великий професійний церковний хор, який, розділяючи богослужбовий спів із кліросом, виконував основні (незмінні) молитви православного богослужіння. З набуттям прав широкої автономії Українською православною церквою (1991), спів парафіяльних храмів отримав новий імпульс до розвитку і трансформації, результатом чого стала

ОКСАНА НІКІТЮК. ПАРАФІЯЛЬНІ АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ АНСАМБЛІ ЯК СПЕЦИФІЧНЕ ЯВИЩЕ...

поява в них малих професійних церковних виконавських складів. Вони виникають на основі поєднань якостей та досягнень своїх попередників: великого церковного хору та малого кліросного ансамблю. Співіснуючи з кліросними ансамблями, професійні церковні ансамблі поступово перебирають на себе функції «верхнього» хору. Сам кліросний спів, у тій формі, у якій він існує сьогодні, стає все менше затребуваним і поступово себе виживає, з огляду на професійну невідповідність виконавського рівня вимогам сучасного музичного світу.

Досліджуючи кліросний церковний спів, зауважимо і на стилі його виконання. За свідченнями багатьох істориків і богословів, соборність церковного співу була основною складовою православного співу і лише із часом віддала свої позиції «вибраному» хоровому співу за богослужінням. Її риси залишилися в кліросному житті й тепер. Навчання молодих співаків кліросу проходить безпосередньо під час богослужіння. Це відбувається не тільки за допомогою регента, а й старших клірошан. Окреслений факт – приклад соборності співу в церкві, що є основною рисою співу Української православної церкви. Незважаючи на те що в XXI ст. спільному парафіяльному співу в богослужінні належать тільки вибрані молитви (Символ Віри, Отче наш, Воскресіння Христове, Тіло Христове), громадськість давньо-церковного співу найбільше відобразилася в стилі сучасного церковного виконавства кліросних ансамблів. Поняття «громадськість» і «стиль» стають тісно пов'язані одне з одним. Таким чином, громадськість співу у XXI ст. залишилася у вигляді елементів музичної архітектоніки богослужіння, надавши найбільшого впливу стилю хорового церковного виконавства.

Грунтуючись на сучасному слуховому досвіді, можемо засвідчити народність сучасного кліросного співу та його зв'язок з давніми народними витоками. Висновків про належність стилю кліросного співу до народного можемо дійти, слухаючи малі кліросні склади, що не мають в основі співаків із професійною освітою. Звичайно, церковний спів має витоки народної пісен-

ної творчості, але, на відміну від фольклору, він зароджувався і розвивався не стихійно, а за певними правилами, як-от: кано́ни, перекази святих отців церкви, учення. Відштовхуючись від того, що в ранньохристиянські часи під час богослужіння співали всі прихожани, стає зрозуміло, що характер такого співу не був складний і штучний. Разом з тим система богослужбового співу, яку ще розробляли, не була відокремленою від характерного мелосу того чи іншого народу.

Згідно церковної історії, клірос поступово відійшов від народу; ускладнилися наспіви, але живий, народний характер співу залишився досить стійким. Власне вокальна система візантійського співу навряд чи могла бути близькою до того, що ми називаємо тепер академічною манерою, ураховуючи ряд причин. По-перше, принципи академічного співу сформувалися на основі техніки італійського *bel canto*, яка усталилася в XVII ст. Західна церква, як відомо, згодом перестала сприймати людський голос як єдиний інструмент, що має право звучати в храмі, прирівнюючи до нього інші музичні інструменти. Сам голос у Західній церкві сприймається як музичний інструмент, що здатен викликати емоційно-почуттєві переживання, пов'язані з молитовним станом віруючого. Така позиція категорично негативно сприймалася вчителями православної церкви, що спричинило масу суперечок і вчень про протиріччя музики й божественного співу, а також стало причиною кардинально різного підходу до музичного відтворення християнських молитов у Західній і Східній церквах. Відповідно до зазначеного, формування тембрових характеристик голосу співаків Західної церкви базується на наслідуванні звучання музичного інструмента, що протистоїть православної традиції, яка не допускає використання музичних інструментів під час богослужіння та наслідування їх звучання [3].

Сучасна церковна парафіяльна співацька традиція Києва допускає звучання людського голосу якомога простіше, наближаючись до простого народного співу, і в більшості випадків засуджує та не приймає італійську вокальну школу в церковному співі.

СУЧАСНІСТЬ

Про несумісність природи православного співу й академічної вокальної манери свідчить ще й таке спостереження. Богослужбовий спів – це система розширеного або ускладненого розспівного читання, яка базується на речитації (псалмодії) та співочих формулах, пов'язаних з різними звуковими прикрасами, що часто невідповідні сучасній темпе́рації. Богослужбовий православний спів наближений до казання або є читанням, яке подібне до співу. Сутність технології академічної манери співу зведена до довільного гальмування мовного стереотипу і переходу до співочої фонації на базі «маскувальної» артикуляції. Розспів же, навпаки, є близьким до звичайного мовлення, ґрунтується на основі побутових, наближених до народних, співочих інтонацій, відібраних за допомогою соборної церковної творчості. Якщо врахувати, що значну кількість змінюваних піснеспівів православного богослужіння розспівують силабічно, то академічна манера, де звук переважає над текстом, суперечить природі богослужбового співу. Якщо би богослужбовий спів необхідно було виконувати в академічній манері, яка більше пасує концертові чи театральній виставі, то й читання, і возгласи також потрібно було б здійснювати в такий самий спосіб.

Вірними хранителями манери давнього християнського співу Східної церкви стали співаки парафіяльних храмів старообрядців⁷. На київському Подолі з кінця ХІХ ст. діє парафіяльний храм Успіння Пресвятої Богородиці православної старообрядної церкви. Спів цього храму не має вагомості художньої або музичної цінності в сучасному розумінні цих понять, але є неоціненним у плані збереження давньої традиції виконання, наближеного до народної манери. Оскільки в умовах постійних переслідувань співоча традиція старообрядництва не могла зберегти рівень співу ХVІІ ст., співаків та парафіян у цьому храмі дуже мало, чужих людей туди пускають з побоюванням. Однак найважливіша умова існування і функціонування храму зберігається: устав богослужіння і традиції співу залишаються незмінними з давніх часів. Звісно, велика кількість піснеспівів зазнала істотного спрощення,

перейшла в усну форму, у виконавських принципах богослужбового співу з'явилося чимало різноманітних шкіл, напрямів та нюансів. Однак визнаймо, що старообрядність зберегла в живих формах знаменний спів та донесла його до наших днів. По-перше, стрій сучасного старообрядного співу дуже подібний до ладу сучасного візантійського співу (хоча, як відомо, між старовірами та Візантією стійких культурних зв'язків не існувало); по-друге, сучасний богослужбовий спів старовірів усіх об'єднань у загальних рисах також дуже подібний, хоча більшість громад між собою не спілкуються.

Загальні стильові принципи виконання богослужбового співу в старообрядних громадах нагадують народний спів. Відлуння фольклору відчутне й у виконанні ними знаменного розспіву. Тут він зберігся в основній монодичній формі, згодом набувши елементів гетерофонії. Відомо, що монодія в церковному співі на українських землях зберігалася до ХVІІІ ст. (у деяких рукописних збірниках виписується до ХІХ ст.), а її розвиток аналогічний розвитку народно-пісенної фольклорної творчості, яка й досі гетерофонна. Щодо художності сучасного старообрядного співу, то її можна зіставити з красою і естетичністю давнього фольклору, який своєю чергою неможливо розглядати з погляду сучасного академічного мистецтва. Таким чином, можна стверджувати, що сучасним музикантам, регентам та церковним співакам на кліросі, які намагаються відродити традиції знаменного співу, варто вивчати і берегти живий спадок у звуках старообрядців, щоб відтворювати правильну манеру співу давніх церковних розспівів.

Розвиток кліросного співу в останні десятиліття пов'язаний з виникненням низки проблем. Однією з найголовніших постала проблема репертуару. Її суть полягає, по-перше, у відсутності потрібного нотного матеріалу в хорових кліросних бібліотеках; по-друге, – у якості вибору регентом конкретних творів для богослужіння; по-третє, – у поєднанні їх у конкретну музичну і богослужбову форму.

Основне місце в репертуарі кліросних ансамблів ХХ–ХХІ ст. посіли твори компо-

ОКСАНА НІКІТЮК. ПАРАФІЯЛЬНІ АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ АНСАМБЛІ ЯК СПЕЦИФІЧНЕ ЯВИЩЕ...

зиторів петербурзької та московської композиторських шкіл, розраховані на великі виконавські склади. Хорових церковних творів українських композиторів у сучасному репертуарі кліросних ансамблів майже немає. Така ситуація виникла у зв'язку з такими причинами: невідповідність форм сучасних духовних творів українських композиторів ходу і часовим параметрам богослужіння; мовними вимогами православних парафій московського патріархату до використання за богослужінням тільки церковно-слов'янської мови.

Найпоширенішою характеристикою співу кліросних хорів останнім часом є строкатість та еклектичність музичного оформлення служби. У репертуарному питанні кліросні ансамблі обов'язково орієнтуються на естетичні переваги духовенства, регентів і, частково, парафіян храму.

Репертуар більшості кліросних ансамблів – це або набір різних, не пов'язаних стилістично між собою, концертних музичних номерів «верхнього» хору, або спрощені твори видатних російських, українських та німецьких композиторів, або «народні» версії обиходу Московського Синодального хору. Хорові бібліотеки кліросних ансамблів рясніють найрізноманітнішими музичними творами, що «перекидають» співаків у різні епохи та стилі. О. Кастальський писав: «Музична література стала справді великою і рясною, але ладу в ній немає. Ви знайдете і «Світе Тихий», з галасливим початком, і знаменні догматики з гармонізацією доброго німця, і досить вільне використання пісенних зворотів та багато іншого. Але якщо регенту спаде на думку обрати собі репертуар піснеспівів, що відповідає моментам богослужіння, ще й згадає, що він не італієць, не німець та посоромиться замахувати вуха молитовників музичним сиропом, який поглинає тексти молитов, та не захоче нашпиговувати їх музичними дурницями, – то йому буде нелегко: мало знайде він у величезних оберемках друкованого та писаного нотного паперу» * [4, с. 234]. Хоча ці слова було написано понад

100 років тому, вони й сьогодні звучать напрощуд актуально.

Причиною подібних негативних явищ у репертуарній політиці кліросного співу часто слугує недостатньо професійна освіта регента. Подібна проблема була актуальною для православної церкви ще на початку ХХ ст., про що писав архієпископ Новгородський і Староруський Арсеній: «<...> Із церковним уставом вони не вважають за потрібне справлятися, натомість кожен створює устав, який йому вигідно. І, на жаль, такому невігласу-регенту дається необмежене право господарювати на кліросі» [цит. за: 5]. Аналізуючи стан кліросного співу на той час, він писав, що загалом кліросом керують псаломщики, звільнені із семінарій за неуспішність, або любителі, які прагнуть «красивих» і багатоголосних творів, що стали популярні завдяки впливу італійського стилю. За його висновком, «краще для Церкви й причту, якщо немає достойного кандидата на місце псаломщика, обходитися вільнонайманим співаком» [цит. за: 5].

У наш час проблема літургічно-уставної та богословсько-співочої грамотності керівників багатьох церковних хорів залишилася майже на тому самому рівні, хоча на межі ХХ–ХХІ ст. взаємини церкви і держави змінилися – церковно-парафіяльне життя почало оживати. Благоустрій та відновлення храмів спричинило появу нових, музично освічених, регентів і співаків, які володіють достатніми знаннями в галузі церковно-уставної науки.

В останні роки кліросних ансамблів стає дедалі менше. Утім, у Києві ще залишилися парафіяльні храми, що підтримують традиції співу двох хорів за богослужінням: кліросного й верхнього (Хресто-Воздвиженський храм і Свято-Іллінський храм на Подолі, Свято-Вознесенський храм на Деміївці, Храм Преподобного Серафима Саровського в Пущі-Водиці та ін.). Також є храми, де співає лише кліросний хор, з огляду на церковно-консервативні погляди настоятеля та парафіян або на матеріальні умови (Богоявленський храм Жон Мироносиць на Позняках, Храм Святого Миколая в Дарниці та ін.).

* Тут і далі переклад з рос. авторки статті. – Ред.

СУЧАСНІСТЬ



Кліросний хор парафії Святого Іоанна Богослова (регент О. Нікітюк).
Благодійний Пасхальний концерт у храмі Святого апостола Андрія Первозваного
Української православної церкви

Імовірно, що в недалекому майбутньому процеси становлення професійного церковного ансамблевого співу, які набрали силу в останні роки, допоможуть зберегти та укріпити кліросний парафіяльний спів у київських храмах, за умови, що рівень музичної освіти кліросних виконавських складів буде тільки підвищуватися та перейде на новий музично-теоретичний та виконавський щабель. Головним завданням усього кліру (регентів, співаків, духовенства) бачимо в збереженні кліросного ансамблю в умовах сучасної реорганізації співу православного богослужіння. Кліросний ансамбль, – носій традицій соборного християнського співу, – не повинен зупинити своє життя, а, співіснуючи з великим хором чи ансамблем у музиці православного богослужіння, піднятися на новий етап творчого розвитку.

Примітки

¹ Причитники – поставлені через єпископську хіротесію читці, співаки та іподиякони. Їх вважають молодшими кліриками.

² Хори (грец. «хорос» – хор, древньоруське – полаті) – балкон усередині церкви або верхня відкрита галерея у великих храмах чи соборах. Ця традиція була перейнята православною церквою від західно-європейської церкви, де на хорах зазвичай розташовуються музиканти, співаки, орган. За Н. Бруновим, у ранньому середньовіччі хори відводили для представників вищих верств суспільства, за Є. Голубінським, – для жінок і оглашених. За С. Заграєвським, полаті в давньоруських храмах не мали спеціального призначення і були самодостатнім архітектурним феноменом.

³ Солія (від латин. *Soliurn* – престол, трон) – підвищення підлоги перед алтарною межею чи іконостасом у православному храмі.

⁴ Уставщик – церковнослужитель, який стежить за порядком богослужіння згідно уставу.

⁵ Псаломщик, або читець, – найвища ступінь найнижчого клірика, в обов'язки якого входить читан-

ОКСАНА НІКІТЮК. ПАРАФІЯЛЬНІ АМАТОРСЬКІ ХОРОВІ АНСАМБЛІ ЯК СПЕЦИФІЧНЕ ЯВИЩЕ...

ня під час богослужіння текстів Святого Письма і молитов.

⁶ Відомо, що давні співацькі книги, що несли початкові знання про візантійську традицію, були написані частково грецькою, частково слов'янською мовами. За свідченнями істориків, слов'янський текст панував над грецьким, який зазвичай передавали слов'янськими буквами; його у співі підтримували перші греки-ієрархи.

⁷ Старообрядці (старовіри) у Києві жили з кінця XVIII ст. Релігійна спільнота сформувалася 1911 року після приїзду в Київ декількох російських купців-старовірів. Один з них – Попов – придбав поблизу Флорівського монастиря дім, у якому з 1818 року проходили таємні, а з 1826 – відкриті богослужіння.

Джерела та література

1. Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю. Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская православная церковь. – Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. – С. 599–610.
2. Мартынов В. И. История Богослужебного пения : учебное пособие. – Москва : РИО Федеральных архивов ; Русские огни, 1994.
3. Книга «Кормчая» (Номоканон). – Гл. 141 : От Валсамона и от Зонарева толкования. – Издатель «Воскресение», 2011.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. – Москва : Языки русской культуры, 1998.
5. Спутник псаломщика. – 4-е изд. – Москва, 1999.

SUMMARY

The late XXth century in Ukraine can be considered a renaissance of parochial ensemble singing due to building of new churches and reconstructions of old ones. At the same time, they have not yet come up for separate investigation. A large number of ensembles with their features made it possible to single out them as a specific phenomenon of musical performing practice. The submitted article has as its object the acquaintance with and the detailed study of choral amateur ensembles of Kyiv Orthodox parish churches. The authoress examines the process of formation of ensemble singing and the ways of its development in modern times. The questions of style and repertoire are also analyzed. She also analyses the problems of style and repertoire.

At first, examined are the etymology of name of choral ensemble, its location in an Orthodox church and the features of choristers' arrangement on choir or gallery. After that, studied are the regularities of repertoire policy of choral ensembles. It is ascertained that monastierial chants, having dominated in choral repertoire in monodic form, eventually came to coexist with the variants of polyphony.

The authoress gives a list of church books used at the choir in modern times. She pays attention to the way the choristers intone the theological texts while singing. A precentor and singers coordinate them with church chants, sometimes giving preference to melodic line. The latter often leads to some changes of texts' pronunciation. In Orthodox liturgy, the words of prayer must be of top priority; and therefore the previously mentioned phenomenon is described as negative.

A special heed is paid to the style of performing the church chants by choral ensembles. The conciliar nature of singing, which is thought to be the main characteristic of ancient church singing, was manifested in the style of modern choral singing.

The article analyses in detail the issues of vocal manner of performing the church chants by choral ensembles. The singing of Old Believers, which kept and delivered to our times the ancient form of singing, is defined as the carrier of traditions. It enables us to argue for the folk origins of phonation in the singing of choral ensembles, as well as for the underlying relationship of this singing with folklore.

The article acknowledges that choral ensembles diminish in number through last years. The professional choral ensemble, which emerged in Ukraine at the turn of the XXth and XXIst centuries, are taking upon itself the functions of the upper choir and choral ensemble. This notwithstanding, in Kyiv still exists the parish churches maintaining the traditions of singing by two choirs while officiating. At the end of the article, the authoress outlines the ways of preserving and strengthening the positions of choral ensemble in Kyiv parish churches.

Keywords: church ensemble, parochial choir, precentor, parochial singing.

Постаті Figures

УДК 78.071.1Вор+008(=161.2)

ТВОРЧІСТЬ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ДО 180-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА

Марія Загайкевич

У статті розглянуто творчість С. Воробкевича в галузі побутової музики. Талант лірика, прагнення доступно писати для широкого загалу закономірно привели композитора до жанру пісні-романсу в хоровому і сольному викладах. Більшість із цих творів написано на власні вірші, що сприяло їхній художній цінності. Стильові прикмети пісні-романсу наклали відбиток на музичну інтерпретацію Воробкевичем поезії Т. Шевченка, а також на його музично-драматичні твори для театру.

Неоднозначне ставлення деяких критиків до спадщини композитора нівелювали час і велика популярність його пісень. Творчість С. Воробкевича резонувала з потребами суспільства. Вона заповнила важливу нішу в музичному житті краю, українізувала побутовий репертуар, витіснивши з нього іноземний. С. Воробкевич – видатний представник української національної композиторської школи, який уніс у скарбницю вітчизняної культури свою вагомую лепту.

Ключові слова: побутова музика, лірика, пісня-романс, популярність.

В статье рассматривается творчество С. Воробкевича в области бытовой музыки. Талант лирика, стремление доступно писать для широких масс закономерно привели композитора к жанру песни-романса в хоровом и сольном изложении. Большинство этих произведений написаны на собственные стихи, что способствовало их художественной ценности. Стилистические особенности песни-романса наложили отпечаток на музыкальную интерпретацию Воробкевичем поэзии Т. Шевченко, а также на его музыкально-драматические произведения для театра.

Неоднозначное отношение некоторых критиков к музыкальному наследию композитора опровергли время и большая популярность его песен. Творчество С. Воробкевича резонировало с требованиями общества. Оно заполнило важный пробел в музыкальной жизни страны, украинизировало бытовой репертуар и оттеснило иностранный. С. Воробкевич – один из видных представителей украинской национальной композиторской школы, внесший в украинскую отечественную культуру свою весомую лепту.

Ключевые слова: бытовая музыка, лирика, песня-романс, популярность.

The article deals with the creative work of S. Vorobkevych in the field of everyday music. The talent of a lyricist and the aspiration for writing music intelligible to the masses have naturally led the composer to the genre of romance songs in choral and solo presentation. Most of these works were written to his own lyrics, which contributed to their artistic value. Stylistic features of romance songs left traces on the Vorobkevych's musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry, as well as on his musical and dramatic works for stage. The ambiguous attitude of some critics at the turn of the centuries to the composer's musical heritage has been levelled by the course of time and great popularity of his songs.

The creative work of S. Vorobkevych resounded with demands of society. It has filled an important niche in musical life of the land, made everyday repertoire Ukrainian, having supplanted the foreign one. S. Vorobkevych was one of leading representatives of Ukrainian national school of composers, who has made a great contribution into the treasury of domestic culture.

Keywords: everyday music, lyrics, romance songs, popularity.

Сидір Воробкевич – одна з найпримітніших постатей музичного життя України XIX ст. Не так часто буває, щоб в одній творчій особистості настільки органічно поєдналися таланти поета і композитора. Вони взаємно доповнювалися, визначали стильовий напрям його творчої діяльності,

допомагали здобути любов широких народних верств.

Митець, завдяки життєвим обставинам, священничому сану, увесь час перебував у гущі народу. Щільно пов'язаний із життям українського суспільства, він добре знав його культурні запити. Свої думки й помисли

МАРІЯ ЗАГАЙКЕВИЧ. ТВОРЧІСТЬ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА...

спрямовував на те, щоб власною музикою задовольнити потреби широкого загалу. Він творив не тільки для самовираження, а передусім для загального вжитку, хотів, щоб його композиції виконували.

Першими творчими спробами С. Воробкевича стали зразки побутової танцювальної музики. Ще під час навчання в гімназії (1855 р.) він почав писати польки, кадрили, коломийки, марші. Подібна жанровість також домінує в піснях зі супроводом гітари, цитри, фортепіано, тобто для найбільш поширених тоді інструментів у побуті священиків, міщан, інтелігенції. Примітно, що одна з таких п'єс – кадрили «Ехо з-над Пруту» – удостоєна 1886 року рецензії І. Франка, у якій він віддає належне здобуткам С. Воробкевича, назвавши його «многозаслуженим в нашій літературі і на музичному полі» [7].

Проте найвиразніше нахил С. Воробкевича до побутових жанрів виявився у вокальних творах. На це були свої причини, а саме: близькість до хорового руху на Буковині. С. Воробкевич був талановитим диригентом, багато працював з різними хоровими колективами. За його почином, у співдружності з іншим видатним діячем на музичній ниві, вихованцем перемишльської школи Іваном Хризостомом Сінкевичем, по всьому краю було організовано численні хорові гуртки, які широко використовували, замість уживаного до того одноголосого, багатоголосий спів.

Як довголітній диригент-практик С. Воробкевич добре знав природу і виразові можливості людського голосу. Тож не дивно, що в його композиторській спадщині чільне місце займають хорові твори, причому більшість із них зорієнтована на потреби побутового музикування і поповнення концертного репертуару широко розповсюджених на Галичині й Буковині аматорських хорів. Художній цільності вокальних композицій митця сприяло те, що питома кількість із них написана на власні поетичні твори. Це було запорукою повного злиття мовних і музичних інтонацій, досконалого відтворення музикою поетичної образності.

С. Воробкевич поклав на музику вірші й інших поетів. Так, він один з перших на Західній Україні створив хори на слова

Т. Шевченка, став сподвижником потужного патріотичного руху, викликаного поширенням віщої поезії великого Кобзаря.

За характером обдарування С. Воробкевич – лірик, мініатюрист: «В ліричних пісеньках Воробкевич являється вповні паном своєї сили, розсипає велике багатство життєвих спостережень, осяяних тихим блиском широкого, глибокого людського і народолюбного чуття», – зауважив І. Франко [5, с.143].

Ліричний нахил, виразність і краса мелодики, у поєднанні з прагненням загальної доступності музики, її легкого сприйняття, закономірно привели композитора до творчості в жанрі пісні-романсу. Його найпопулярніший солоспів «Заграй ми, цигане старий», чоловічі хори «Над Прутом у лузі», «Сині очі», «Як би-м була я зазулев» та багато інших – типові зразки пісень-романсів. До речі, «романсовість» хорів підтверджена ще й тим, що в побуті їх нерідко виконували і виконують соло. Показовий і зміст – елегійна любовна лірика, туга за щастям, милування природою. Музика виразно утверджує цей жанровий тип. Плавна мелодія журливого відтінку, перевага мотивів з низхідним рухом, характерні каданси (хід із VII-го підвищеного щабля через II-й на тоніку) збігаються з мовно-інформаційними засобами популярних українських пісень-романсів: «Така її доля», «Дивлюсь я на небо», «Ніч така, Господи», «Баламуте, вийди з хати», «Ой не ходи, Грицю» тощо.

Однак С. Воробкевич не копіював їх механічно. Він уніс у стильову палітру творів цього жанру своє, неповторно індивідуальне. Прикладом може слугувати відомий хор «Там, де Татран круто в'ється». По суті, це варіант популярної пісні «Там, де Ятрань круто в'ється», авторство якої приписують «королю балагулів», шляхтичу з Правобережжя А. Шашкевичу [5]. Любовний зміст – залицяння парубка-козака до дівчини, натяки на перешкоди, що заважають їхньому щастю, – та композиційна форма твору є спільні. Водночас безпосередньо в самий текст, смислові нюанси С. Воробкевич уніс значні зміни, дещо локалізувавши його. Для прикладу розглянемо першу строфу. У версії А. Шашкевича:

ПОСТАТІ

Там, де Ятрань круто в'ється,
З-під каменя б'є вода.
Там дівчина воду брала,
Чорнобрива, молода.

У версії С. Воробкевича:

Там, де Татран круто в'ється
По каменях там шумить.
Єсть там дівча, а як зветься,
Козак знає, а мовчить.

Мелодія в обох випадках має однаковий лірико-романсовий, задушевний характер і водночас значно різниться. У пісні А. Шашкевича вона більш розлога, мінлива у своєму розвитку; у С. Воробкевича – не менш зворушлива, прониклива, однак за метроритмічною схемою простіша, дещо віддалена від протяжних народних пісень, нагадує галицькі наспіви.

На власні слова С. Воробкевич створив чимало популярних чоловічих хорів не лише лірико-романсового, але й інших жанрів, зокрема моторні, бадьорі, так звані застольні, пісні («Сли Черемошом вино текло», «Шинкарко молода», «При вині», «Вдармо разом пугарями» та ін.). Автор писав їх радше принагідно, для широкого вжитку, вони мають явно побутове, прикладне значення. Композитор не надто турбувався щодо їхньої оригінальності та самобутності. Наприклад, показово, що популярна свого часу пісня «При вині» («Чи ж други, браття, ви німі?») становить, по суті, обробку німецької буршівської¹ мелодії *Im kühlen Keller sitz ich hier* («У прохолодній півниці я сиджу»). Щоправда, у її опрацювання для хору С. Воробкевич доклав чималу частку власного таланту, підкресливши голосоведенням звукову колоритність і бадьорий настрій.

Досягнення С. Воробкевича в пісенно-хоровій галузі виникли не лише в результаті природного мелодичного обдарування, але й фахової майстерності, адже він був далеко не аматором-дилетантом, а композитором із ґрунтовною професійною освітою. Досить згадати, що в 1868–1869 роках митець навчався у Віденській консерваторії, блискуче склав іспити з музично-теоретичних дисциплін. Здобув диплом викладача співів і регента хору. С. Воробкевич – автор низки співаників і музично-теоретичних по-

сібників. Його як педагога високо цінувала мистецька румунська еліта: недарма саме в нього вчився класик румунської музики Ч. Порумбеску. Фактура хорів-пісень С. Воробкевича не спрощена, вона містить майстерні прийоми, покликані підкреслити емоційний характер твору. Як приклад, – перлина лірики Воробкевича – хор «Над Прутом у лузі». Елегійний задумливий настрій посилюють альтеровані акорди, що надають звучанню м'яких, пастельних відтінків.

Твори С. Воробкевича, особливо хори-пісні, дуже швидко поширилися, здобувши масове визнання. У 1887 році деякі з них («Над Прутом у лузі», «Іван з Путилова», «Сині очі», «Вечір», «При вині») було надруковано в хоровому збірнику «Боян», (уклад. В. Матюк). Їх включали і в інші видання аналогічного типу: «Торбан», «Кобзар», пісенники для шкільної молоді тощо.

Публікації значно сприяли доступності творів С. Воробкевича, їх поширенню серед аматорів хорового співу. Справжній рекорд щодо частоти появи в друку, отже, й утвердження в народній свідомості, безперечно, належить поезії «Мово рідна». Її перша строфа –

Мово рідна, слово рідне,
Хто тя забуває,
Той у грудях не серденько,
Але камінь має –

увійшла в число найвідоміших, актуальних і нині патріотичних закликів-афоризмів. Звісно, основне смислове навантаження припадає на текст – його друкували окремо в букварях, читанках, підручниках. Однак С. Воробкевич задумав свій твір саме як пісню. У двоголосому хоровому викладі його вперше надрукували 1870 року в Чернівцях у збірнику, призначеному для шкільної молоді, в одноголосому варіанті – у «Співанику для шкіл народних» (Відень, 1889). Побутувала «Мово рідна» в різних аранжуваннях для чоловічого, мішаного й дитячого хорів, для голосу із супроводом фортепіано тощо.

Вельми популярним став бадьорий, піднесений чоловічий хор-композиція С. Воробкевича на його ж слова «Задзвенімо разом, браття» (хор «Збудилась Русь»). Написаний як застольна пісня, він набув зна-

МАРІЯ ЗАГАЙКЕВИЧ. ТВОРЧІСТЬ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА...

чення молодіжного бойового патріотичного гімну. Примітно, що на цю мелодію відомий громадський діяч, однодумець І. Франка, М. Павлик 1906 року написав новий революційний текст і затитулював твір як «Пісню галицьких трударів».

Притаманний обдаруванню С. Воробкевича ліричний нахил виразно позначився на інтерпретації поезії Т. Шевченка. Основу його чоловічих творів на слова Кобзаря (майже 15) становлять здебільшого поезії ліризованого особистісного характеру: «Думи мої», «Ой чого ти почорніло», «Ой на горі ромен цвіте» тощо. Найбільш відомим і часто виконуваним є хор «Огні горять», де зображення картини радісного гуляння контрастує з роздумами самотнього поета, який сумує за юними роками. Успіхові твору, очевидно, сприяло те, що його зміст надихав на створення музичних образів, широко експонованих у піснях-хорах композитора на власні слова: жвавої танцювальної стихії в застольних піснях (переданої хоровим *tutti*) та журливої задуми в піснях-романсах (епізод, виконуваний квітетом солістів).

Щільний симбіоз літературного і музичного талантів, прагнення відповідати на культурні запити української громадськості виявляє творчість С. Воробкевича і в театрі. Він близько контактував з Руським народним театром Товариства «Руська бесіда», де основу репертуару становили музично-драматичні жанри: мелодрами, народні побутові опери та оперети. Твори С. Воробкевича – «Гнат Приблуда», «Бідна Марта», «Золотий мопс», «Пан Мандатор», «Новий двірник» та інші – мали неабияку популярність. Виступаючи водночас і драматургом, і композитором, він створив свій, так би мовити, оригінальний за стильовими особливостями, музичний театр.

Вставні музичні номери, які розцвічують п'єси С. Воробкевича подібно до більшості українських класичних театральних творів, відіграють важливу драматургічну роль. Вони покликані допомогти роз'яснити конфліктну ситуацію, розставити акценти в характеристиці персонажів. Музичний чинник, як важливу складову успіху п'єс С. Воробкевича, неодноразово згадував у своїй рецензії І. Франко. Про оперети «Пані молода з Бос-

нії», «Пан Мандатор» він писав, що їх текст і музика «нічим не уступають закордонним творам цього роду» * [8, s. 319–320], а «Бідну Марту» назвав «народною п'єсою» і про-рокував їй сценічне довголіття, бо в ній «дуже красиві слова і добірна музика» [4]. Рецензуючи постановку п'єси А. Стечинського «Добуш», відіграну гуртком аматорів у залі Товариства «Зоря» (*Gwiazda*) в 1883 році, І. Франко особливо відзначив «прехорошу музику, котру доробив до неї наш звісний композитор Ізидор Воробкевич» [4].

Стильові риси театральної музики С. Воробкевича – аналогічні хоровій. Чітко виявляється опора на жанри, міцно вкорінені в народний побут. Скажімо, у популярній мелодрамі «Гнат Приблуда» домінує коломийка. Її характерні звороти, перевтілені в увертюрі, звучать у ряді пісенних номерів («Чабан вівці корняє», «Гуцулочка», «Коломийка» та ін.), підкреслюючи локальний буковинський колорит твору. А в окремих епізодах спостерігаємо сплав коломийкових мотивів з мелодико-інтонаційними формулами, властивими українському побутовому романсу (арія Семена «Нащо мені женитися»).

Іншого роду зв'язок з побутовою музикою репрезентує часто виконувана свого часу оперети С. Воробкевича «Золотий мопс». Типовий для класичних віденських оперет лірико-комедійний сюжет розцвічують вокальні соло й ансамблі (переважно дуети) куплетної структури. Їхня мелодика проста, легка для сприйняття і відтворення. На її інтонаційний стрій значно вплинули мотиви міського романсу та німецьких буршівських пісень.

С. Воробкевич увійшов на теренах Галичини й Буковини до числа найвідоміших композиторів. Свідчення популярності його музичних творів можна знайти в численних тогочасних газетах, журналах, книжкових виданнях. Однак, незважаючи на колосальну популярність і всенародне визнання, оцінка композиторського доробку С. Воробкевича, починаючи з 1890-х років, ставала неоднозначною. Йому закидали схилиння

* Тут і далі переклад з іноземних джерел авторки статті. – Ред.

ПОСТАТІ

перед міщанськими смаками, зайву сентиментальність, відсталість від потреб дня. Під впливом посиленої боротьби за професіоналізм і національну ідентичність композиторської творчості до творів буковинця почали ставитися дещо зневажливо, як до музики другорядної і легковажної.

Особливо гострій критиці піддав композиції С. Воробкевича С. Людкевич. Він зараховував митця до представників минулої епохи. Це виразно проступає вже у вислові про появу великої кількості музичних інтерпретаторів віршів Т. Шевченка «від *старого* [курсив наш. – М. З.] Воробкевича до найновіших» [2, с. 134]. У статті «Про композиції до поезії Т. Шевченка», написаній 1902 року, С. Людкевич різко негативно оцінив метод озвучення творів Великого Кобзаря. «В таких композиціях, як наприклад, „Думи мої“, а особливо „Ой чого ти почорніло“ Воробкевича, автор позбавляє та обирає Шевченка з усього його нерву і темпераменту, з усього того, що становить суть його вдачі і характеру, та, силкуючись інтерпретувати його за своїми шаблонами, убирає його то в якийсь німецький стильовий сентименталізм, то знову в якийсь неприродний штучний драматизм» [2, с. 135].

Навіть І. Франко, який загалом дуже прихильно ставився до творчості С. Воробкевича, допоміг вийти у світ кільком його збірникам і неодноразово схвально висловлювався про написану ним музику, досить критично оцінював його музичний талант, характеризуючи митця як «дуже плідного композитора, але який має найменше рис народної музики і найбільш заражений впливами легкої музики із шинку»².

Поява таких негативних критичних відгуків не була випадковою. Їх зумовила поширена серед мистецької еліти на зламі століть тенденція до огульного несприйняття жанру народного романсу як цінного набутку української національної культури. Його зразки не зараховували до автентичного фольклору, тобто до джерел первозданного національного музично-інтонаційного фонду. Тим часом пісні-романси лише збагатили цей фонд. Побудовані на традиційних, характерних для народного мелосу, мотивах, вони були виразником та-

ких особливостей української ментальності, як задушевність і мрійливість. Недарма так широко й влучно їх використав (особливо у своїх фортепіанних опусах) фундатор української національної композиторської школи М. Лисенко. Це допомогло йому створити справжні шедеври, що вражають яскравим національним колоритом.

Зауважимо, що українська пісня-романс широко репрезентована й у світовій музичній літературі. Згадаймо хоча б неодноразове використання мелодії «Їхав козак за Дунай» Л. ван Бетховеном або ж «Ой не ходи, Грицю» і «Віють вітри» Ф. Лістом.

Своєю мелодичністю, чутливістю пісні-романси вражали чужоземців, перетворювалися на своєрідну емблему України. Показовий, наприклад, такий факт. Наприкінці 1891 року в Празі відбулося відкриття масштабної чеської Крайової виставки, на яку запросили представників з різних земель Австро-Угорщини. До руської делегації включили хор «Боян». Його репертуар становили найпопулярніші тоді твори українських авторів (у тому числі й «Над Прутом у лузі» С. Воробкевича). І ось, коли делегація входила до зали, один із професорів Празької консерваторії сів за орган і на привітання загравав мелодію «Ой не ходи, Грицю».

Про ентузіазмне сприйняття іноземцями українських пісень-романсів, зокрема творів С. Воробкевича, можна знайти свідчення і з пізніших років. У спогадах чернівчанина, священика Я. Бульбука, міститься цікавий епізод періоду Першої світової війни. У 1916 році, будучи солдатом, він воював на австро-італійському фронті. Якось, під час відпочинку, у казармі разом з товаришами почали співати квітетом «Над Прутом у лузі». Це почув їхній старшина (який мав консерваторську освіту) і попросив ще раз і ще вкотре повторити пісню, аби записати на ноти. Пізніше співаки стали ядром новоствореного батальйонного хору, у репертуарі якого важливе місце зайняли німецькі *Liedertafel* – побутові пісні, жанрово споріднені з хорами С. Воробкевича [див.: 9].

У ставленні до композиторської творчості С. Воробкевича час уніс свої корективи. Виявилось, наскільки істотним є його внесок в українську національну культуру,

особливо як творця пісень-романсів. Вони стали набутком цілих поколінь. Багато з них – «Над Прутом у лузі», «Заграй ми, цигане старий», «У горах Карпатах», «Як би-м була я зазулев», «Сонце ся сховало за високі гори» та інші – органічно ввійшли в музичний побут і, що трапляється лише з творами, які по-справжньому прийняв народ, утратили своє авторство, поширюючись у фольклорних варіантах.

Творчість С. Воробкевича резонувала з потребами суспільства. Він заповнив важливу нішу – брак вітчизняного популярного музичного репертуару. У Західній Україні щодо цього сформувалася специфічна ситуація. На теренах Австро-Угорської імперії, куди входили її землі, масового поширення набули вже вищезгадані німецькі *Liedertafel*. Їх співали скрізь: на масових товариських зібраннях і невеликих вечірках, у вузькому домашньому колі. На відміну від суцільно німецькомовних текстів, мелодико-інтонаційна сфера цих пісень увібрала чимало елементів фольклору інших народів, які населяли Австро-Угорщину. Прикладом може слугувати відома застольна пісня Ю. Федьковича «Як засядем, браття, коло чари». Її мелодія майже ідентична з буршівською *Sind wir nicht zur Herrlichkeit geboren* («Ми народилися не для величчя») [1, с. 29–31]. Водночас вона збігається з автентичною українською народною піснею «Як я їхав шири мили полем, світив місяць високо», записаною на Прикарпатті [6].

С. Воробкевич порушив монополію *Liedertafel*, створивши вітчизняний замітник. Працюючи в аналогічному жанрі, він українізував його. І не лише через тексти, але й через музику. Мелодика пісень-романсів С. Воробкевича близька до царини українських народних ліричних наспівів, а також застольних і танцювальних мотивів.

Пісні С. Воробкевича швидко завоювали слухачко-виконавський простір. Левова частка такого успіху належить музиці. «Багато з тих пісень гомонить нині скрізь по нашій Україні завдяки гарній музиці самого автора», – писав І. Франко [6].

Нині, мабуть, ще недостатньо усвідомлено, що твори С. Воробкевича – невід’ємна

складова розвитку української національної музичної школи. Самобутній стиль композитора найяскравіше виявився в умінні творити інтонаційно близькі українській пісенності теплі й щирі музичні образи. Його пісні-хори внесли в музичну літературу легкість і блиск, поетичність, ледь повиту серпанком сентиментальної настроєвості. Усе краще, що він створив упродовж життя, залишило помітний слід у розвитку музичного мистецтва і збагатило українську культуру немеркнучими мистецькими цінностями.

Примітки

¹ У Німеччині буршами називали студентів, зокрема тих, які належали до певних студентських корпорацій.

² Лист Я. Бульбука до П. Пшенички від 8 березня 1960 року (з власного архіву авторки).

Джерела та література

1. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. П. Загайкевич. – Київ, 1960. – 190 с.
2. Людкевич С. П. Про композиції до поезії Т. Шевченка / С. П. Людкевич // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії / упоряд. З. Штундер. – Київ : Музична Україна, 1973. – С. 133–137.
3. Людкевич С. П. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / С. П. Людкевич // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії / упоряд. З. Штундер. – Київ : Музична Україна, 1973. – С. 114–116.
4. Франко І. Я. [«Добуш» А. Ф. Стечинського] / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1980. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 290.
5. Франко І. Я. «Король балагулів». Антон Шашкевич і його українські пісні / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1982. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905). – С. 113–149.
6. Франко І. Я. Передмова [До видання Данило Млака (Ізидор Воробкевич) «Над Прутом» (1901)] / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1982. – Т. 33 : Літературно-критичні праці (1900–1902). – С. 114.
7. Франко І. Я. [Рецензія на кадрили «Ехо з-над Пруту»] / І. Я. Франко // Зоря. – 1886. – № 1.
8. Deutsches Liederlexikon. Eine Sammlung der besten und beliebten Lieder und Gesänge des deutschen Volkes. – Leipzig. – 767 S.
9. Fidelitas : 233 beliebte Volks und Studenten lieder. – Berlin : Globus Verlag. – B. 4. – 130 S.
10. Franko I. Muzyka polska i ruska / I. Franko // Kurjer Lwowski. – 1892. – 6 wrzes. – S. 3.

SUMMARY

Sydir Vorobkevych was one of the known figures of musical life in XIXth-century Ukraine. He combined the talents of poet and composer. The opinions and thoughts of the artist were developed to meet the needs of the musical public. The examples of everyday dancing music have become the early creative attempts of S. Vorobkevych. While still being a student in high school in 1855, he began writing polka, quadrille, *kolomyiky*, and marches. A similar type of work has also dominated later relative to songs for guitar, harp and piano. His quadrille *Echo Above the Prut* was awarded rave reviews from I. Franko in 1886.

Vorobkevych manifested a slope to the fullest possible extent in the genre of vocal works. He was a talented conductor-practitioner and worked with various choirs. He and I. Sinkevych initiated the organization of numerous choral groups, which widely used polyphonic singing instead of monophonic ones. Artistic integrity of vocal works was facilitated for Vorobkevych by the fact that most of them were written to his own words. The work of Vorobkevych includes one of the earliest choruses in Western Ukraine written to Shevchenko's words.

Lyric slope and expressive and melodic beauty combined with the aspiration for general comprehensibility of his music, the latter's easy perception, have naturally led Vorobkevych to creation of songs in the genre of romance. His most popular solo-songs *Play to Me*, *Old Gypsy*, male choruses *Along the Prut in the Meadow*, *Blue Eyes*, *If I Was a Cuckoo* and many others – all are typical examples of song-romances. He introduced the palette of styles in the works of this genre with their unique individuality. An example is the famous Vorobkevych's chorus *Where the Tatra Abruptly Meanders*.

To his own words Vorobkevych has created a number of popular male choruses – not only of lyric and romantic, but also of other genres, e.g. cheerful drinking songs (*If the Cheremosh Was Full of Wine*; *Hey, Young Taverner*; *Wine at Hand*; *Let's Clink Bowls Together*, and many others), lyrically contemplative songs (chorus *Along the Prut in the Meadow*), and songs full of high public enthusiasm (famous chorus *Native Speech*).

Vorobkevych manifested himself in the field of choral song emerging not only as a result of his natural melodic talent, but also of his professional skills. He had a solid professional education: in 1868–1869, he studied at the Vienna Conservatoire, and brilliantly passed examinations in musical theory courses. He received a diploma of teacher of singing and choir precentor. Vorobkevych was an author of a songbook and several books on musical theory. He was highly valued as an art teacher of Romanian elite: it is no wonder that he has taught the classic Romanian composer Ciprian Porumbescu.

The symbiosis of literary and musical talents is presented by the creation of Vorobkevych for stage. He was in contact with the National Theatrical Company of the *Ruska Besida* (*Russian Conversation*), which was the basis of the repertoire of musical and dramatic genres: romance, opera and operetta. The works of Vorobkevych – *Gnat the Stray*, *Poor Martha*, *Golden Pug*, *Mr. Mandator*, *The New Caretaker* and others enjoyed considerable popularity. He was both playwright and composer, having created his original stylistic features of musical theatre.

The art of Vorobkevych resounded with demands of society. It closed an important gap, which had been due to the lack of national popular musical repertoire. Sydir Vorobkevych broke the monopoly of the then Liedertafel (seminarist songs), having created their domestic substitute. While working in the same genre, he made them Ukrainian, and not only through texts, but via music too. The melodic songs-romances of Vorobkevych are similar to the realm of Ukrainian folk lyric tunes, as well as to drinking and dancing themes. His works are an integral part of the Ukrainian national school of music.

Keywords: everyday music, lyrics, romance songs, popularity.



Ісидор Воробкевич (Данило Млака)



Титул збірника музичних композицій до поезії Івана Франка



Обкладинка двох хорів І. Воробкевича



Марія Білинська

УДК 78.072.Біл:78.071.1Вор

МАРІЯ БІЛИНСЬКА – ПЕРША ДОСЛІДНИЦЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ СИДОРА ВОРОБКЕВИЧА

Богдана Фільц

У статті розглянуто наукову діяльність М. Білінської – першої дослідниці багатогранної музичної творчості С. Воробкевича. На основі її книжки, виданої 1958 року, проаналізовано головні мистецькі здобутки композитора та їх значення в історії розвитку української культури.

Ключові слова: музика, поезія, композитор, творчість, М. Білінська, С. Воробкевич.

В статье рассмотрена научная деятельность М. Белинской – первого исследователя многогранного музыкального творчества И. Воробкевича. На основе ее книги, изданной в 1958 году, проанализированы главные творческие достижения композитора и их значения в истории развития украинской культуры.

Ключевые слова: музыка, поэзия, композитор, творчество, М. Белинская, И. Воробкевич.

The article covers the scientific activities of Mariya Bilynska, the earliest researcher of many-sided musical creative work of Sydir Vorobkevych. On the basis of her book published in 1958, there have been analysed the main artistic achievements of the composer, as well as their importance in the history of Ukrainian culture's development.

Keywords: music, poetry, composer, creation, M. Bilynska, S. Vorobkevych.

На сторінках одинадцятого тому повного зібрання творів Л. Ревуцького, де вміщено літературну спадщину й епістолярії митця, знаходимо лист від 1968 року до знаного мовознавця, академіка І. Білодіда [8, с. 141], що безпосередньо стосується заявленої теми статті. Тож візьмімо ці рядки за своєрідний епіграф, що найкраще вводить читача в матеріал розвідки про М. Білінську:

Шановний

Іване Костянтиновичу!

До мене звернувся Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського з проханням висловити свою думку з приводу дисертації М. Білінської «І. І. Воробкевич. Життя і музична творчість». Я уважно переглянув роботу і вважаю, що її автор заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Кілька слів про особу І. Воробкевича як музиканта. Передусім це перший на Буковині композитор, який написав велику кількість хорів, пісень і музично-драматичних творів. Будучи вельми енергійною людиною, він доклав багато зусиль щодо пробудження національної свідомості серед онімеченої і орумуненої буковинської інтелігенції. Ряд пісень І. Воробкевича стали народними. А це дуже висока оцінка творчості будь-якого композитора.

Його оригінальні хори, а також «співогри» (п'єси з музикою) теж відіграли велику роль у музичному побуті, і то не однієї Буковини, а й усієї України. Як відомо, поетичну й музичну творчість Воробкевича дуже високо ставив Ів. Франко.

Робота тов. Білінської достатньо глибоко й всебічно висвітлює спадщину І. Воробкевича, вірно визначає його місце в українській музичній культурі. Дисертантка добре володіє мистецтвом аналізу, і її дослідження є цінним внеском в українське музикознавство.

(Л. Р.)

Поміж українських музикознавців, які здійснили значний внесок у дослідження і популяризацію творчих здобутків українських композиторів, передусім надбань музичної культури західних теренів, особливе місце належить М. Білінській (1912–1996), адже цей розділ нашої мистецької спадщини тривалий час залишався одним з найменш досліджених, з огляду на ідеологічні обмеження тоталітарної системи в повоєнні роки й цілі десятиліття поспіль. Багато праць видатних українських музикознавців і композиторів – З. Лиська, Б. Кудрика, В. Барвінського та інших – послідовно й вперто замовчували, а напрацювання представників української західної діаспори були майже недоступні для нашого читача. За тих

складних часів, як відомо, партійні діячі й наглядачі за ідейною чистотою радянського мистецтва й правильністю виховання молоді забороняли не тільки виконувати, але й досліджувати духовну музику, а надбання українських композиторів – і поготів. Тож навіть М. Загайкевич у своїй фундаментальній монографії обійшла мовчанкою цілу низку цікавих мистецьких явищ або подала інформацію про них у дуже обмеженому обсязі, зокрема, розгляду творчості І. Воробкевича відведено лише шістнадцять сторінок [6, с. 114–130], шість із яких займають нотні приклади і фото.

Про особливу пильність тодішньої радянської цензури свідчить один багатозначний факт. З усіх надрукованих фотографій цього поважного православного священика й видатного буковинського діяча культури, опублікованих у виданнях 1960–1980-х років, було вилучено зображення хреста, що він носив на грудях на грубом ланцюзі чи відповідній стрічці-підв'язці. Хрест на фотографіях, очевидно, заретушували, тому в книжках М. Білинської, що вийшли у світ 1958 і 1982 років, та у всіх її наступних передруках хрест відсутній, а на священицькій рясі залишився лише звисаючий ланцюг. Мабуть, оригіналу цієї фотографії тепер не існує, бо саме відретушована світлина С. Воробкевича «переходить» зі статті до статті й у ХХІ ст. Водночас у тому, що отець С. Воробкевич справді носив на масивному грубом ланцюзі великий хрест поверх ряс, – немає жодного сумніву. Про це свідчить фотографія на обкладинці ошатного ювілейного збірника «Дванадцять пісень на мужеські хори до слів Тараса Шевченка», упорядкованого Д. Січинським і надрукованого в музичному видавництві «Станіславський Боян» 1923 року з нагоди 20-річчя від дня смерті композитора. Цю фотографію, як ілюстрацію, розмістила авторка розділу про С. Воробкевича – Р. Мисько-Пасічник – в одному з навчальних посібників [7].

«У цих умовах, – як слушно зауважила Л. Яросевич, – особливого значення набуває цілеспрямована наукова і просвітницька діяльність, смілива громадська позиція музикознавця-педагога, лектора і пропагандиста рідної музичної культури Марії

Білинської» [10, с. 361]. Вона народилася в Чернівцях, тому зацікавлення і захоплення творчістю свого земляка, видатного композитора С. Воробкевича, стало природним і цілком виправданим. У цьому місті вона закінчила гімназію з німецькою мовою навчання. Згодом здобула ґрунтовну вищу освіту у Львівському університеті за двома профілями – як музикознавець у відомого польського музиколога А. Хибінського і як філолог-германіст. Після завершення університетських студій викладала музично-теоретичні предмети в Коломийській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, від 1948 року – у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці (нині – Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької) і у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка). У 1968 році захистила кандидатську дисертацію, з 1970-го була активним членом Спілки композиторів України [3].

Пані Білинська навчала і мене у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці та консерваторії, була моєю улюбленою вчителькою. Вона викладала історію української і зарубіжної музики, акустику й німецьку мову. Згодом стала для мене колегою у вчительській праці й, урешті, близьким другом у житті. Тому Марію Леонтіївну Білинську я завжди згадую з великою повагою і теплом. Ця шляхетна, доброзичлива й високоерудована жінка володіла даром притягувати до себе людей, створювати атмосферу взаємодовіри й невимушеності. Вона яскрава представниця української галицької інтелігенції з властивою їй ментальністю, особливою вишуканою манерою поведінки, елегантністю, працьовитістю, прагненням до знань і поширенням їх серед молоді. Як справжня патріотка і чудовий педагог, М. Білинська послідовно дбала про всебічний розвиток учнів і студентів, намагалася прищепити їм любов до високого класичного світового мистецтва, рідної культури, розкрити здобутки світочів української музичної і літературної творчості. Вона вболівала за стан української музики й поширення її у світі. Своїми науковими

ПОСТАТІ

працями та численними публіцистичними статтями в періодичній пресі й різних журналах в Україні та за її межами сприяла розвитку нашої музикознавчої думки, композиторської творчості й різних галузей виконавства. Дослідниця була активним популяризатором різнобічної діяльності композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, С. Воробкевича, М. Колесси та його знаменитого батька – усесвітньовідомого фольклориста, академіка Ф. Колесси, а також В. Матюка, Р. Сімовича, А. Кос-Анатольського, Д. Задора та інших; мистецьких досягнень талановитих виконавців – солістів, ансамблів і хорових колективів (М. Крушельницької, О. Деркач, Ю. Башмета, вокального тріо сестер Байко, хорів «Трембіта», «Дударик» та багатьох ін.). М. Білинська надавала увагу і взаємозв'язкам музики й літератури, музики й образотворчого мистецтва, фахової музики й фольклору, визначних представників європейської культури з Україною (Ф. Ліст, Й. Гете), писала рецензії на оперні вистави, цікаві виступи гастролерів, мистецьких колективів, зокрема таких, як знаменитий Голландський хор під орудою славетного українця-патріота М. Антоновича, досліджувала історію музичної освіти в Західній Україні, створювала підручники з музичної літератури для учнів ДМШ, вартісні книжки для молоді, наприклад, про Т. Шевченка в музиці тощо.

Саме М. Білинській належить перше спеціальне дослідження багатогранної творчості С. Воробкевича, видатного буковинського діяча-просвітителя, талановитого українського поета, композитора, диригента й педагога, багаторічну плідну працю якого на культурній ниві рідного краю важко переоцінити. Вона стала взірцем самовідданої боротьби за утвердження українського слова й пісні на буковинській землі, гідно продовжила розпочату діяльність його славного попередника й однодумця Ю. Федьковича, сповненого ідеї національного пробудження знедолених буковинців. Своє дослідження Марія Леонтіївна видала окремою книжкою [3].

Перша книжка М. Білинської про С. Воробкевича привертає до себе увагу передусім охопленням значного об'єму цікавого

фактичного матеріалу, переважно введеним у науковий обіг уперше. У цьому полягає її новизна й наукова цінність. Особливо слід наголосити на її великому виховному, дидактично патріотичному значенні, де, попри тодішні партійні перестороги й заборони, розставлено правильні акценти щодо розуміння важливих загальнонаціональних завдань: значно ширшого плекання рідної пісні й мови, необхідності усвідомлення різними прошарками українського народу своєї національної ідентичності. Це переконливо засвідчує вибір авторкою епіграфу до цієї книжки – вірша-заповіту Ю. Федьковича, написаного своєму побратиму по перу Данилові Млаці (літературний псевдонім С. Воробкевича):

Світи, батьку, світи світло –
Бо я вже не вспію;
Світи правду, світи віру,
Любов і надію
По тій нашій Буковині –
Най люди побачуть!

[7, с. 69].

Справді, цей відомий музикант, композитор і диригент, автор численних віршів, поезій, літературних і музичних творів більшої форми, у тому числі лібрето й музики до багатьох театральних вистав, послідовно втілював у життя побажання свого друга. Увесь творчий хист він віддавав служінню рідному народові, збагаченню культури Західної України. З невичерпною енергією і з величезним запалом постійно працював у двох галузях культури – як письменник і як композитор, створював непересічні хорові твори національного характеру, що й досі не втратили своєї привабливості для українських виконавців. Особливо близькими вони стали, безперечно, шанувальникам його творчості в Чернівцях, зокрема учасникам знаменитого Державного заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю під багаторічною (півстолітньою) орудою художнього керівника і головного диригента А. Кушніренка.

Публікація першої книжки про І. Воробкевича, написаної на належному фаховому рівні, стала для дослідниці вагомою підставою продовжити працю над цією темою. Через десять років з'явилася її дисертація з певним уточненням теми [4].

Так сталося, що М. Білінська була «прикріплена» до Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (далі – ІМФЕ; нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України) з метою підготовки до захисту дисертації. На той час я вже була кандидатом мистецтвознавства, тому мене призначили рецензентом її праці. Попередній захист пройшов дуже вдало. На широкому фактичному матеріалі, із залученням документальних даних з архіву Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР вона різнобічно розкрила багатогранну музичну й літературну діяльність талановитого буковинського композитора, переконливо, на основі аналізу творчості митця, аргументовано довела, що його спадщина відіграла велику роль у розвитку українського мистецтва. Захист дисертації відбувся на об'єднаній спеціалізованій раді трьох інститутів АН УРСР – ІМФЕ імені М. Т. Рильського, літератури імені Т. Г. Шевченка й Інституту мовознавства імені О. О. Потебні – і пройшов з великим успіхом. Офіційними опонентами були академік АН УРСР, доктор мистецтвознавства, професор Л. Ревуцький і заслужений діяч мистецтв УРСР, композитор, професор М. Колесса. Ми всі раділи за Марію Леонтіївну й щиро її вітали з присвоєнням наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Саме їй належать нові друковані видання про буковинського митця: автореферат кандидатської дисертації російською мовою, який було розіслано в наукові установи й консерваторії всіх республік тодішнього Радянського Союзу (1968), книжка «Сидір Воробкевич» із серії видань «Творчі портрети українських композиторів» [5] та нарис «І. І. Воробкевич (1863–1903)» з «Історії української дожовтневої музики» [2].

Однак повернімося до першої книжки, надрукованої 1958 року. Її сформовано з п'яти розділів, неозначених заголовками, але фактично відокремлених за своїм змістом.

У першому розділі стисло подано загальну характеристику історично-політичного становища Буковини й складних умов життя поневоленого місцевого населення у важкий період чужоземного панування

інших держав упродовж двохсотлітнього періоду. Авторка наголосила на прогресивній діяльності передових культурних діячів Буковини 1860–1990-х років, які протистояли онімеченню й самовіддано відстоювали права на розвиток української культури.

Другий розділ висвітлює життєвий і творчий шлях С. Воробкевича з відзначенням вузлових моментів у житті й знаменних подій у його творчій біографії. Подано відомості про роки навчання в духовній семінарії, про одруження і висвячення у священники, про сім років праці у віддалених гірських селах Буковини, захоплення фольклористикою, а також про переїзд до Чернівців на постійне проживання, де С. Воробкевич займався громадською діяльністю, оформленням записаних народних пісень, літературно-музичною творчістю. Також розглянуто становлення його як митця, створення численних музичних творів, поїздки до Відня з метою поглиблення музично-теоретичних знань і завершення студій та отримання свідоцтва професійного викладача співів.

Третій розділ присвячений літературній діяльності Данила Млаки – його віршам, оповіданням, гумористичним нарисам дидактичного спрямування для молоді, розмаїтим пригодам майже всіх козацьких гетьманів і славних козаків України XVI та XVII ст. (деякі з яких було введено до шкільних читанок).

У четвертому розділі розглянуто музичну творчість С. Воробкевича: пісні, збірники вокальних творів на власні слова та інших поетів, «Співаники» для дітей різного віку й молоді (три випуски). До першого випуску «Співаника» увійшло двадцять пісень у двоголосному викладі. Серед них такі загальновідомі в Галичині й на Буковині, як веснянка «Ку-ку», знаменитий повчальний вірш-пісня «Рідна мова» («Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває / Той у грудях не серденько, а лиш камінь має»), «У горах Карпатах» тощо. У збірниках пісні розміщено за ступенем складності – від найлегших, найбільш доступних для дітей, і до складніших у мелодичному й гармонічному відношенні. У другому випуску – сорок пісень у різному викладі. Шістнадцять з них – оригінальні твори С. Воробкевича, а на інших –

ПОСТАТІ

напис «напівнародний». Більшість текстів складені Данилом Млакою, лише кілька номерів належать іншим авторам. Наприклад, «Чом, річенько домашня, так плывеш поволі» Я. Головацького, «Підлисса» М. Шашкевича, «До школи» Ю. Федьковича та інші. Третій випуск «Співаника» – це не тільки збірка пісень, але й методичний посібник з теорії музики та співу. У ньому подано пісенні приклади у відповідних ладотональностях, народні пісні переплітаються з оригінальними мелодіями С. Воробкевича. Багато хорових творів композитор створив на вірші Т. Шевченка. Дванадцять з них уперше надруковано в Лейпцигу (1887), а саме: «Заросли шляхи тернами», «Минають дні», уривки з поеми «Гайдамаки» – «Гомоніла Україна», «Три шляхи», «Ой чого ти почорніло», «Та не дай, Господи, нікому», «І широку долину», «Тече вода з-під явора», «Титарівна-Немирівна», «Утоптала стежечку», «Вип'єш першу», «Думи мої». Найбільш вдалим М. Білинська слушно вважала хори на поезію Т. Шевченка «Минають дні» й «Огні горять», а також їх перекладення для голосу з фортепіано, що стали дуже популярними на Буковині й у Галичині. С. Воробкевич написав ряд творів на вірші І. Франка: «Веснянка», «Ой, ти, дівчино, з горіха зерня» [9, с. 190], а також на слова Ю. Федьковича, М. Шашкевича, Я. Головацького та О. Поповича.

Понад 30 років композитор працював як диригент із різними хоровими колективами Буковини, які під його орудою зросли до професійного рівня.

У п'ятому розділі описано літературно-музичну спадщину С. Воробкевича для театральних вистав. Автор називав їх по-різному: опери, оперети, мелодрами, музичні комедії, пародії тощо. Насправді, це опери-водевілі, у яких розмовні діалоги чергуються із сольними аріями. Серед найпоширеніших з них – мелодрама «Гнат Приблуда», «Убога Марта», комедія, наближена до оперети, «Пані молода з Боснії», «Янош Іштенгазі» та інші. Їхню художню якість високо оцінив І. Франко, який уважав, що оперети С. Воробкевича «нічим не уступають закордонним творам цього жанру» [цит. за: 5, с. 38].

За характером музики, головними стильовими особливостями й жанровими ознаками С. Воробкевич був продовжувачем Перемишльської композиторської школи. Він здійснив великий внесок у різні галузі музичної творчості: вокальної та інструментальної музики, а також музики до 40 театральних вистав тощо. Сольні та хорові твори написані переважно на власні слова. Його мистецький доробок налічує 40 романсів, 20 вокальних дуетів, понад 400 хорів, з яких 250 – на власні вірші, підписані псевдонімом «Данило Млака». Інструментальні твори становлять твори для фортепіано, скрипки, гітари й камерного оркестру. Як і в його поезії, у музиці найціннішими є мініатюри ліричного характеру, де виявилася мистецька зрілість композитора. До них належать: «Над Прутом у лузі», «Там, де Татран круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий», «Сині очі», «Чабан вівці ганяє». Virізняється своєю красою яскравий ліричний хор *a cappella* «Вечір», що відтворює любов до природи рідного краю:

Сонце ся сховало
За високі гори,
Тихо все дрімає,
Луг, діброва, бори.

Багатогранні мистецькі здобутки композитора, поета, диригента та педагога Сидора (Ісидора) Воробкевича відіграли значну роль у розвитку української музичної культури. Велика популярність самотньої спадщини видатного буковинського діяча, сповненої палкої любові до народної пісні, рідної природи й рідного слова, свідчить про непересічність його творчої особистості.

Джерела та література

1. Білинская М. Л. И. И. Воробкевич: жизнь и музыкальное творчество : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Мария Леонтиевна Билинская. – Киев, 1968. – 16 с.
2. Білинська М. Л. І. І. Воробкевич (1863–1903) // Історія української дожовтневої музики : навч. посібник для вузів та ін-тів культури / ред. і упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. – Київ : Музична Україна, 1969. – С. 312–319.
3. Білинська М. Л. І. І. Воробкевич: нарис про життя і творчість / М. Л. Білинська. – Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1958. – 50 с.

БОГДАНА ФІЛЬЦ, МАРІЯ БІЛИНСЬКА – ПЕРША ДОСЛІДНИЦЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ С. ВОРОБКЕВИЧА

4. Білинська М. Л. І. І. Воробкевич. Життя і музична творчість : дис. ... канд. мистецтвознавства / Марія Леонтівна Білинська. – Київ, 1968. – 250 с.
5. Білинська М. Л. Сидір Воробкевич [Творчі портрети українських композиторів] / М. Білинська. – Київ : Музична Україна, 1982. – 46 с.
6. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – Київ : АН УРСР, 1960. – 190 с.
7. Мисько-Пасічник Р. І. Воробкевич // Музичне мистецтво України у XIX столітті : навч. посібник : у 2 кн. – Тернопіль : Астон, 2002. – Ч. 2. – Кн. 1. – С. 69–77.
8. Ревуцький Л. М. Повне зібрання творів : в 11 т. – Київ : Музична Україна, 1988. – Т. 11 : Літературна спадщина. – 319 с.
9. Франко І. Я. Поезії / Іван Франко. – Київ : Радянський письменник, 1964. – Т. 1. – 479 с.
10. Ярославич Л. В. Марія Білинська. Творчий портрет // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. 226 : Праці музикознавчої комісії. – С. 361–369.

SUMMARY

The article covers the scientific activities of Mariya Bilynska, the earliest researcher of many-sided musical creation of Sydir (Isydor) Vorobkevych, a prominent cultural figure of Bukovyna, enlightener, talented Ukrainian composer, conductor, poet, and author of literary works, libretti and music to many theatrical performances published under his pseudonym Danylo Mlaka. He was also a specialist in folklore and a teacher, whose selfless labour has become the standard of active fight for Ukrainian word's claim in Bukovyna. He deservedly continued the activity of his predecessor – Yuriy Fedkovych. The Fedkovych and Vorobkevych activities were rich of ideas of national awakening and education of consciousness and freedom-loving persuasions of people of Bukovyna.

Well-known musicologist M. Bilynska made a significant contribution to the development of studies related to illumination of music in Western Ukraine and, in particular, her home town Chernivtsi. She was born and got high-school and musical education in Chernivtsi, and then graduated from the Lviv University with two specialities – musicology and German philology. In Lviv, she fruitfully worked as a teacher both at the special 10-class musical school and at the Lviv Conservatoire. She also worked as a researcher-musicologist studying the Ukrainian musical culture of the XIXth–XXth centuries, as well as modern processes in development of Ukrainian music. Her book *I. I. Vorobkevych. An Essay about Life and Creation* (Kyiv, 1958) is especially valuable and important. There are many new and interesting materials, which have been introduced in cultural science for the first time. This book analysed the main artistic achievements of the composer and asserted their great value in history of Ukrainian culture. Afterwards, in 10 years, another, considerably complementary, book devoted to Vorobkevych's life and achievements was printed by M. Bilynska. She has defended a candidate's dissertation at our institute – M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine. Academician L. Revutskyi and composer M. Kolessa acted as opponents to her dissertation's defence. Her scientific work comprehensively exposed the many-sided activity of the glorious Bukovyna artist in many genres, which is described in detail in the article. In particular, the article considers the folkloristic activity of Vorobkevych, his creation of poems for young people and interesting stories on all hetmans and glorious Cossacks of Ukraine in the XVIth–XVIIth centuries, with some of which being included in school reading books, the songs collections to poetry of his own and other poets, *Songbooks* for children of different ages and young people (three issues). The author also examines the vocal creation of the composer to the poetry of T. Shevchenko, I. Franko, M. Shashkevych, Yu. Fedkovych, particularly popular lyric songs of S. Vorobkevych *Along the Prut in the Meadow*; *Play to Me*, *Old Gipsy*; *Dark Blue Eyes* and others, as well as the music for 40 theatrical performances, including his operettas, whose artistic quality was highly appreciated by I. Franko.

Keywords: music, poetry, composer, creation, M. Bilynska, S. Vorobkevych.

УДК 929Рильський

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ: ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Тетяна Руда

У статті подано короткий огляд життєвого і творчого шляху М. Рильського – поета, перекладача і вченого. У його поетичній творчості виокремлено три періоди – неокласицизм, вимушене співіснування із соціалізмом і «третє цвітіння» (що розпочався зі збірки «Троянди і виноград»). М. Рильський – один з талановитих і плідних українських перекладачів, а також автор перекладознавчих праць. Він понад 20 років очолював Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, написав значну кількість наукових і науково-популярних праць із фольклористики, літературознавства і мистецтвознавства.

Ключові слова: М. Рильський, неокласицизм, переклади, перекладознавство, фольклористика, літературознавство, мистецтвознавство.

В статье кратко рассмотрен жизненный и творческий путь М. Рыльского – поэта, переводчика и ученого. В его поэтическом творчестве выделяются три периода – неоклассицизм, вынужденное сосуществование с социализмом и «третье цветение» (начавшийся со сборника «Розы и виноград»). М. Рыльский – один из наиболее талантливых и плодотворных украинских переводчиков, а также автор переводоведческих трудов. Он более 20 лет возглавлял Институт искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР, написал значительное количество научных и научно-популярных работ по фольклористике, литературоведению и искусствоведению.

Ключевые слова: М. Рыльский, неоклассицизм, переводы, переводоведение, фольклористика, литературоведение, искусствоведение.

The article gives a brief examination of life and creation of Maxym Rylskyi, a poet, translator and scholar. The authoress distinguishes three periods in his poetry – Neoclassicism, compelled coexistence with Socialist Realism, and the *third blossoming* (beginning with the *Roses and Grapes* collection). Rylskyi was one of the most gifted and prolific Ukrainian translators, as well as an author of the works on the science of translation. Over twenty years he was a head of the Institute of Art History, Folklore and Ethnography of the Academy of Sciences, and wrote a significant number of scientific and popular scientific works on folklore, literary criticism, art criticism.

Keywords: M. Rylskyi, Neoclassicism, translations, science of translation, folklore studies, literary criticism, art criticism.

Максим Рильський – відомий український поет, перекладач, учений, автор багатьох збірок поезій, книг і статей з найрізноманітніших проблем літературознавства, мистецтвознавства, фольклористики, мовознавства та інших галузей гуманітарної науки.

Народився 7 (19) березня 1895 року в м. Києві. Його батько – Тадей Розеславович, громадський діяч, публіцист, економіст, – з багатії дворянської сім'ї, мати – Меланія Федорівна – селянка.

Після смерті батька в 1902 році родина Рильських переїхала в с. Романівка (нині – Попільнянський р-н Житомирської обл.). З осені 1908 року Максим навчався в київській приватній гімназії. У дитинстві познайомився з М. Лисенком, Д. Ревуцьким, П. Саксаганським, спілкування з якими, безперечно, вплинуло на формування творчих інтересів талановитого юнака.

У 1915–1918 роках М. Рильський навчався на медичному факультеті Київського університету Святого Володимира, потім – на історико-філологічному факультеті Народного університету в Києві, заснованого П. Скоропадським. Однак через революцію і громадянську війну закінчити навчання не вдалося.

Упродовж 1919–1929 років учителював: спочатку в рідній Романівці, згодом – у київській залізничній школі, на робітфаці Київського університету Святого Володимира й в Українському інституті лінгвістичної освіти.

Писати вірші почав рано. Перша збірка «На білих островах» вийшла 1910 року. Максимові було тоді лише п'ятнадцять. Першою зрілою збіркою вважають «Під осінніми зорями» (1918 р., перевидана 1926 р.).

У 1920-х роках М. Рильський ухвалив до літературного об'єднання неокласиків, яке

ТЕТЯНА РУДА. МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ: ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

офіційна критика різко звинувачувала у відірваності від «актуальних» проблем соціалістичного суспільства.

В. Агеєва наголосила, що в той період «<...> київські неокласики були найпопулярнішими в обстоюванні модерністських цінностей і перспектив. Вони хочуть творити високе, елітарне, урбаністичне мистецтво, закорінене в поважну культурну традицію, незмінно дбають про досконалість форми, відточеність стилю, “контур строгий” – і вибудовують <...> **ієрархію** мистецьких вартостей, наголошують принцип відбору, а відтак і канонізації, продиктовані естетичним смаком, а не ідеологічними переконаннями» [1, с. 36].

М. Рильський ухпив і до «п'ятірного грона поетів-неокласиків» (окрім нього, тут були М. Зеров – метр об'єднання, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт). Сучасне літературознавство одноголосно визнає неокласиків видатними майстрами слова, однак у другій половині 1920-х років їх планомірно і жорстко цькували. Група існувати перестала – більшість її учасників репресували. М. Рильський, як і інші його колеги-неокласики, у своїх поетичних творах майже не реагував на політичні події, за що митця нерідко звинувачували в ізоляції від дійсності.

За 10 років вийшло 10 збірок поета: «Синя далечінь» (1923), «Поєми» (1925), «Крізь бурю і сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Гомін і відгомін», «Де сходяться дороги» (обидві – 1929) і ще кілька книг поетичних перекладів. Окремою книгою видано його переклад поеми А. Міцкевича «Пан Тадеуш, або Останній наїзд на Литві: шляхетська історія 1811–1812 років у дванадцяти книгах, писана віршами» (Київ, 1927). Однак робота над перекладом цього твору не припинилася – у 1949 році з'явилося друге видання, значно вдосконалене. За життя Максима Тадейовича поему польського митця перевидали ще тричі.

Тим часом напади критиків на неокласиків тривали, вони ставали все гострішими. У 1931 році М. Рильського заарештували. Він майже рік провів у Лук'янівській в'язниці, а його друзів – М. Драй-Хмару, П. Филиповича, М. Зерова – репресували.

Після цих подій напрям творчості М. Рильського кардинально змінився, і вже в збірнику «Знак терезів» (1932) поет продемонстрував прийняття нової реальності, відтак і засад «єдиного методу» – соцреалізму, що призвело до відчутних творчих утрат, однак дозволило пережити роки Великого терору. В. Агеєва не без підстав зауважила, що йшлося «не про долучення до соціалістичного реалізму, а лише про вимушене з ним співіснування» [1, с. 8] – неокласична поетика, безперечно, вплинула на його кращі ліричні поезії наступних десятиліть. З початку 1930-х років творчість митця розмежувалася на два річища – на офіційне і ліричне; незалежні від політики та ідеологічних вимог вірші й поеми і досі вважають класикою української літератури.

Упродовж 1930-х – до початку 1960-х років М. Рильський створив 35 поетичних збірок, серед яких – «Літо» (1936), «Україна», «Збір винограду» (обидві – 1940), «Слово про рідну матір» (1942), «Троянди і виноград» (1957), «Голосіївська осінь», «Зимові записи» (обидві – 1964), 4 книжки ліро-епічних поем, велика кількість перекладів слов'янських і західноєвропейських творів.

Хоча М. Рильського вважали офіційним радянським поетом, його вшановували званнями і нагородами (під час Великої Вітчизняної війни став лауреатом Сталінської премії, 1944 року – керівник Спілки письменників), однак неокласичне минуле не було забуте і 1947 року його піддали новій нищівній критиці. Поета звинувачували і у відхиленні від соцреалізму, і в буржуазному націоналізмі, і в ідеалізації «старого поміщицько-капіталістичного ладу» та в інших «гріхах». Лише наприкінці 1948-го, з виходом збірки «Мости», атмосфера навколо поета почала змінюватися, «помилки» поблажливо оголошували справою минушини. Проте травма, отримана під час жорстких «проробок», за Л. Новиченком, залишила «свій тяжкий слід у його творчості, передусім, зрозуміло, поетичній» [3, с. 84].

Потужнута творча індивідуальність М. Рильського не змогли зруйнувати ані катастрофа 1931-го року, ані «викриття» 1947-го,

ПОСТАТІ

ані «вимушене співіснування» із соцреалізмом. Про це свідчить поява збірки «Троянди і виноград». Так розпочався новий період у його творчості, який дослідники називають «третім цвітінням» [1; 3], повторюючи заголовок одного з віршів із цієї книжки. У ній поет підтвердив вірність естетичним засадам неокласицизму – ясність барв, емоційна рівновага, точність деталей, зосередженість і спокій, звернення до образів світової класики, інтертекстуальність.

Поезію М. Рильського аналізували багато відомих дослідників, зокрема О. Білецький, Л. Новиченко, Г. Вєрвєс, Н. Костенко, І. Юдкін, Р. Радишевський та інші.

Перекладацька спадщина М. Рильського – вражаюча. Він був одним з талановитих, плідних і вимогливих до себе інтерпретаторів чужомовних літературних текстів. «Роботу над поетичними перекладами М. Рильський ставив не нижче від оригінальної творчості, – писав О. Білецький. – Це не тільки змагання поета однієї національності з поетом іншої, це також наполеглива боротьба з матеріалом рідної мови, створення нових мовних, отже, і ідейних цінностей» [2, с. 194–195]. Найбільше перекладів М. Рильський здійснив зі слов'янських мов, а саме: поеми і вірші О. Пушкіна, твори А. Міцкевича, Ю. Словацького, М. Лєрмонтова, М. Некрасова, Я. Нєруди, Х. Бєтєва та інших. Переклав геніальний твір давньоруської літератури «Слово о полку Ігорєві», а також сербські епічні пісні. Звертався як до творчості французьких поетів і драматургів (митець досконало володів французькою мовою) – Н. Буало, П. Корнєля, Ж. Расіна, Ж.-Б. Мольєра, М.-Ф. Вольєра, В. Гюго, Е. Ростана, так і до поетів-сучасників – М. Тихонова, М. Сєтєлова, М. Ісаковського, Я. Купали, Я. Коласа, М. Танка, Г. Табідзе, С. Чіковані та інших.

М. Рильському належить заслуга теоретичного обґрунтування новітніх принципів перекладацької роботи і руйнування застарілих передсудів, наприклад, щодо недоцільності українських перекладів О. Пушкіна та інших російських поетів. Дослідник написав низку праць із перекладознавства. Зокрема, «Проблеми художнього перекла-

ду» (1962) об'єднали кілька написаних у різні роки статей і містять теоретичні роздуми про особливості перекладу зі слов'янських мов, питання «точності» і «вірності» словотворення, міркування про різноманітні художні прийоми (наприклад, творчу компенсацію образу) та функції перекладу в культурі-реципієнті тощо.

Максим Тадейович відомий і як учений та організатор науки, багато років його творчого життя пов'язано з Академією наук України. У 1942 році, коли установи АН УРСР перебували в евакуації в м. Уфі, його призначили директором Інституту народної творчості і мистецтва (згодом – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ НАНУ)). Цю посаду М. Рильський обіймав упродовж 22-х років. У 1943 році його обрали дійсним членом АН УРСР, 1958-го – академіком АН СРСР. Після війни вчений розпочав відродження наукових кадрів, збирацької роботи та відновлення наукових напрямів, що мали в Україні давні традиції (етнографічні, антропологічні, славістичні дослідження). Він виховав плеяду учнів і послідовників, ініціював створення славістичних наукових центрів (в ІМФЕ НАНУ – групи слов'янської фольклористики), був відповідальним редактором монографій і збірників співробітників інституту, а також журналу «Народна творчість та етнографія», членом редколегій журналів («Славяне», «Дружба народів» та ін.), «Української радянської енциклопедії». У 1950 році М. Рильський здобув ступінь доктора філологічних наук, а також був відзначений вищими державними нагородами (зокрема три ордени Леніна, ордени Трудового Червоного Прапора та Червоної Зірки). «А що він був академіком не лише за дипломом, засвідчили пізніше томи його праць з літературознавства, мистецтвознавства, фольклористики, мовознавства, теорії перекладу...» [3, с. 80].

У науковому доробку Максима Тадейовича є низка невеликих за обсягом праць із фольклористики, проблематика яких досить широка: природа фольклору та

ТЕТЯНА РУДА. МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ: ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

його ознаки, термінологія, виконавство, діяльність кобзарів і лірників (стаття «Живе відображення історії»), збирання і вивчення сучасного (зокрема робочого) фольклору. Особливу увагу він надавав епосознавству (праці «Об украинских думах», «Героїчний епос українського народу», передмови до збірників дум та історичних пісень). Окремою брошурою видано працю «Сербські епічні пісні» (Київ, 1946), розраховану на широку аудиторію.

Літературознавчі та критичні роботи вченого – це великий і різноманітний за обсягом масив: тут і невелика книжка «Про поезію Адама Міцкевича» (Київ, 1955), і серії статей, присвячені І. Франку, Лесі Українці, О. Пушкіну, і доповіді на ювілейних урочистостях, нарадах, пленумах, рецензії, короткі нотатки. Найбільше уваги М. Рильський надав Т. Шевченку – його «шевченкіана» налічує близько 80 позицій (статті, виступи, вступи до видань творів Т. Шевченка, згадки про нього в працях інших мистців). Він писав про творчість як українських класиків (І. Котляревський, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський та ін.), так і сучасників (В. Сосюра, П. Тичина, М. Бажан, А. Малишко, С. Скляренко, В. Василевська та ін.). У 1920-х роках вийшли статті, присвячені М. Зерову і М. Драй-Хмарі. Максим Тадейович звертався і до творчості письменників інших слов'янських країн: А. Міцкевича, Ю. Словацького, Я. Неруди, М. Конопницької, Х. Ботева, В. Броневського та багатьох інших. Деякі із праць мають публіцистично-популяризаторський характер, а ще в деяких учений подав зразки тонкого філологічного аналізу творів, розглянув питання поетичної майстерності й міжнародних літературних зв'язків. О. Білецький уважав, що спостереження і думки, висловлені в багатьох статтях М. Рильського, «можуть дати поштовх широким науковим дослідженням» [2, с. 200].

Рильський-мовознавець написав низку статей, присвячених проблемам граматики, діалектології, фразеології тощо, проте найбільше він уболівав за культуру мови (наприклад, праці «Ясна зброя», «Мова нашої прози», «Словник і питання культури мови»). Він брав участь у підготовці російсько-українського словника, який видавали чотири рази (разом з іншими вченими удостоєний, помертвено, звання лауреата Державної премії в галузі науки і техніки).

М. Рильський відомий, за висловом Б. Фільц, і як «публіцист-мистецтвознавець», який співпрацював з українськими композиторами (наприклад, у підготовці або перекладі оперних лібрето). Він залишив спогади про М. Лисенка, статті про Л. Ревуцького, С. Гулака-Артемівського, М. Леонтовича, М. Вериківського, про співаків О. Мишугу, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, І. Козловського та інших, історика музики М. Грінченка, аналізуючи їхню творчість та внесок у культуру України.

Хоча в науковому спадку Максима Тадейовича немає великих монографічних досліджень, однак думки і спостереження з його праць нерідко визначали напрями подальших студій.

Помер М. Рильський 24 липня 1964 року, похований на Байковому кладовищі. На могилі завжди лежать квіти – як дар пам'яті від шанувальників його прекрасної лірики, його надзвичайно багатогранного таланту поета, перекладача і вченого.

Джерела та література

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. – Київ : Книга, 2012. – 392 с.
2. Білецький О. Творчість Максима Рильського // Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. – Київ : Наукова думка, 1966. – Т. 3. – С. 163–204.
3. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Кн. 2 : 1941–1964. – Київ : Інтел, 1993. – 270 с.

SUMMARY

Maxym Tadeyovych Rylskyi (1895–1964) was a prominent Ukrainian poet, translator and scholar. He started writing poetry early, with the first poetic collection being *On White Islands* (1910). In the 1920s he belonged to a Neoclassicist union, for which he was to sustain the attacks of the official criticism. In the 1920s were published his ten collections of poetry and translations (*Blue Celestial Distance*; *Poems*; *Thirteenth Spring* and others). After Neoclassicists' defeat and imprisonment (1931) Rylskyi was compelled to coexist with Socialist Realism, which has led to big artistic losses, yet has not shattered his creative personality. Since the second part of the 1950s had started – with the collection *Roses and Grapes* (1957) collection – his creative period named *the third blossoming* by the researchers. Rylskyi has also left a significant heritage of translations. Among the best examples of his translation masterpieces are *Pan Tadeusz* by A. Mickiewicz, *Eugene Onegin* by A. Pushkin, Serbian epic songs, *The Tale of Igor's Campaign*, poetries by J. Słowacki, M. Lermontov, I. Neruda and of many of his contemporary poets.

He wrote many works on the science of translation, with the biggest of which being *The Problems of Artistic Translation*. Rylskyi was known as a scholar and organizer of science; he headed for many years the Institute of Art History, Folklore and Ethnography of the Academy of Sciences; renewed a number of scientific trends (like Slavonic folklore studies). He also wrote works on literary criticism, articles about problems of folklore studies, linguistic studies, art criticism, and left memoirs on Ukrainian composers, actors and singers. Some of his thoughts and notes from his journalistic works are still topical.

Keywords: M. Rylskyi, Neoclassicism, translations, science of translation, folklore studies, literary criticism, art criticism.

УДК 78.071.1Rev+929Ryl'sky

LEVKO REVUTSKY AND MAKSYM RIL'SKY: VERGES OF COLLABORATION OF CLOSE FRIENDS

Iryna Sikorska

У статті йдеться про дружні взаємини двох видатних представників української культури ХХ ст. – композитора Л. Ревуцького та поета М. Рильського, про їхній світогляд, творчу співпрацю, діяльність у науковій сфері, служіння високим етичним ідеалам людства.

Ключові слова: композитор, М. Лисенко, Л. Ревуцький, поет, М. Рильський, українська музика, опера «Тарас Бульба», «Ода пісні», українська народна пісня, обробка народної пісні.

В статье идет речь о дружбе двух выдающихся представителей украинской культуры ХХ в. – композитора Л. Ревуцкого и поэта М. Рильского, об их мировоззрении, творческом содружестве, деятельности в научной сфере, служении высоким этическим идеалам человечества.

Ключевые слова: композитор, Н. Лысенко, Л. Ревуцкий, поет, М. Рильский, украинская музыка, опера «Тарас Бульба», «Ода песне», украинская народная песня, обработка народной песни.

The article is devoted to friendly relations of two prominent representatives of Ukrainian culture of the twentieth century – the composer L. Revutsky and poet M. Ryl'sky, their outlook, creative collaboration, activity in the field of science, serving to high ethical ideals of humanity.

Keywords: composer, Mykola Lysenko, Levko Revutsky, poet, Maksym Ryl'sky, Ukrainian music, opera *Taras Bul'ba*, *Oda Pisni* / *Ode to the Song*, Ukrainian folk song, adaptation of folk song.

The figures of Levko Revutsky and Maksym Ryl'sky occupy such honored and prominent place on the Ukrainian artistic Olympus, that they constantly come into the notice of researchers, and their work from time to time becomes the object of studies of researches at different levels: books and the hundred articles have been written about them, movies were made and some theses were supported. During their life they did not only go alongside, but were true friends, partners, coauthors. Their friendship was quite often publicly underlined, so there is no surprise, that the theme of L. Revutsky's and M. Ryl'sky's relationship so or so has been touched by the authors of monographs about them (T. Sheffer [20], M. Byalik [2] and other), as well as in the sections of collective monograph *Ryl'sky and Music* [8] and some articles. The priority in the detailed exposure of this theme belongs, indisputably, to V. Kuzyk – the long-term researcher of the creative heritage of Revutsky brothers: one of her articles has even the same name: *Maksym Ryl'sky and Revutsky brothers* [5]. At the same time, taking into account multidimensional and many-sided nature of the human and creative relations of those two giants of the Ukrainian culture, this theme is

inexhaustible and never will lose its actuality. Our researches of these relations need such directions: the similarity of vital and creative ways, long-term friendship, co-authority and especially their joint work above Lysenko's inheritance.

While being different and original, Levko Mykolayovych and Maksym Tadeyovych have at the same time much general features, that brought them similar and were predestinated with the likelihood at vital circumstances and publicly cultural with the terms of environment in which they have been grown and formed. They both held the greatest positions (as academicians, members of Supreme Rada of Ukraine), they were the holders of some orders, they were glorified as classics (the complete works of the both have been published) respected in society acknowledged people's favorites. Both were the real encyclopaedists in the widest sense of this word, «both in relation to the display of various abilities» and in relation to the «volume of knowledges, variety of vital, social-public and spiritual interests» [3, p. 5].

Almost coevals, they both were born in the respected noble familiars, since early years educated in a peasant folklore environment, where the Ukrainian folk song was

НОСТАЛІЯ

appreciated with special piety. Both became early orphans and remained on the care of elder brothers, who enjoyed the enormous authority by them and had the influence upon their education. Both had exceptional musical capabilities which showed up in early age («Presumably, I was born either as a musician, or as a poet», – M. Ryl'sky talked about himself). Therefore both remove «in science» to Mykola Vitaliyovych Lysenko, who played an outstanding role in forming their world view and remained for life the absolute authority for them. «Direct student of M. Lysenko – L. Revutsky is indebted a great deal to his teacher», – wrote M. Ryl'sky about his adopted brother, but he could say just the same and about himself [11, p. 30].

It was Dmytro Mykolayovych Revutsky – «their teacher of literature» [16], who promoted the acquaintance of both artists – at that time the youths, inspired with dreams – in the Naumenko's gymnasium on the Velyka Pidval'na street during 1909–1912.

«As a matter of fact, it was at that time an outstanding boldness, that Dmytro Mykolayovych acquainted us with the Ukrainian dumas», – Maksym Tadeyovych recollected later. Actually, it is also the merit of Dmytro Mykolayovych, that a young poet Maksym Ryl'sky joined the groupment of neoclassics, Dmytro «infected» Maksym with this «illness» of his high school pupils [6].

It was exactly Dmytro Mykolayovych, who welcomed M. Ryl'sky's attempts in the translating and accustomed him to the translations of the classics' vocal world (in particular, *The Firrier* by Yo. Brahms, *The Soldier* by R. Shuman, *The Lirnyk* by F. Schubert, filled up the repertoire of cycle *The Vocal demonstrations*, that D. Revutsky held in 1920-ties on the base of M. Lysenko High music-dramatic institute in Kyiv), and later on – of the opera librettos (not to mention that M. Ryl'sky during 1930–1940-ties carried out the duties of the head of literature department in Kyiv Opera house!).

The Teacher was keenly interested in the process of his translation and contributed to his popularization: «Did you get Lesya Ukrainka and Pushkin (*The Copper Rider*)? What is your impression from Ryl'sky's trans-

lation?» [4, p. 20]. As M. Ryl'sky recollected, he made friends «closer with Levko Mykolayovych in the next twentieth» [17, p. 399].

The Revuckiana of M. Ryl'sky's publicism expanded over two decades: from the appearance of the first article *Levko Revutsky* (in the magazine *Young bolshevist – Molodyi Bilshovyk*, 1941) [12], to the last – *To 75-th Revutsky's Anniversary* – in the newspaper *Evening Kyiv*; on February, 21 1964 (the extended variant – in a magazine *The Soviet Music – Sovetskaya Muzyka* [9]).

From M. Ryl'sky's very vivid, picturesque and expressive flashbacks we know, as Levko Revutsky looked in the time of his youth: «I remember him yet as a student. Serious, restrained, with a deeply secret smile, with clear, soft and a bit sly eyes; he is in my memory more frequent after the pianoforte» [14, p. 360].

He was short-spoken, but while pronouncing something, he often struck his partner with the accuracy, and sometimes with the exactly Ukrainian humour. He remained serious and restrained, sitting at a piano. «In the families, where we met with Levko, one liked music, and he came forward both as an accompanist or as a performer of his own or someone's works. He never betrayed those qualities that were peculiar also for his composer's activity: strict taste, dislike for external effects» [17, p. 399].

M. Ryl'sky characterized a Revutsky-pianist very professionally: «He graduated from the piano class, and his pianism, the special admiration in a pianoforte inner voice seems to me characteristic for him and unites him with his teacher Mykola Lysenko» [14, p. 360]. And he adds also a thoroughly objective, but justly high estimation at Revutsky as the creator of scale forms: «Although Levko Revutsky makes himself distant from that, to think the world almost exceptionally in pianoforte images, as Chopin had it, or almost exceptionally in the choral soundings, as we see beyond Leontovych. Levko Mykolayovych loves human voice, loves a song and at the same time he is a wonderful symphonist <...> Exactly it gave him an opportunity to create such pearl of our symphonic music, as his Second symphony. Not only wherein

Revutsky in this symphony directly takes a folk theme, but also in all work we feel breathing of folk breasts. The field beauty, nobleness of folk heart is reflected in every beat of the symphony» [14, p. 361].

M. Ryl'sky recollected their common work at opera *Taras Bul'ba* and editorial work with M. Lysenko's complete works as follows: «I admired him, when he prepared the musical version of Lysenko's *Taras Bul'ba* with sincere homage to his teacher, with the keen understanding of his style and with the complete armament of modern technique [14, p. 36].

M. Ryl'sky whatever would be discussed by (in the dotted line or more thoroughly and in the unfolded manner), he necessarily reminded his friend [10]: be it about art in general (the fundamental article is *The Basic Lines of the Ukrainian Soviet Art*) or about music in particular, be it about war and creation (newspaper *Communist*, 1942), whether on the repertoire of artistic collectives (*About Our Artistic Businesses* in a newspaper *Literature And Art*, 1944; *The Holiday of Folk Talents* in a newspaper *True of Ukraine*, 1949), or on the glorified friendship of people and as an example pointed L. Revutsky's song *The Eagle's Family* on his own text [11].

Certainly, M. Ryl'sky did not forget to write the articles for the mass media on the occasion of L. Revutsky's anniversaries (60, 70, 75 years old). Nevertheless these were not panegyrics with infinite laudations, but warm «portrayal» flashbacks-essay, with the objective estimation of his creation, with accents on the highest achievements: «L. M. Revutsky is a very peculiar and original artist, free of pursuit after a novelty for the sake of novelty. This line is peculiar, in particular, for his pianoforte works.

By the way, Revutsky has in a high measure a peculiar pianist feeling, reflected in his songs and in romances, and in his choral works. A self-demanding artist, active citizen, wonderful comrade, teacher, musician-thinker, scientist-academician, Lev Mykolaiovych Revutsky, is dear and near to all of us» [17, p. 401].

The System tried to break them both. Imprisoned, punished, held their family mem-

bers as hostages. And in order to survive, they had to obey (at least outwardly, in publicly expressed loyalty). However the internal resistance was very perceptible: Revutsky was concentrated on pedagogics, Ryl'sky – on translations of the world classics.

Maksym Tadeyovych appreciated very-high just Revutsky's pedagogical talent and ability: «I am glad, when I see grey bright-eyed Levko, surrounded by his talented students, whose whole phalanx can make a legal pride of Revutsky-teacher» [14, p. 362]; named him the Teacher, «who devotes all his soul to the matter of education of young composer's gifts» [17, p. 401]. Of interest are also his observations as to the pedagogical receptions of Revutsky-teacher in the composition class: «He did not any suppress – and he doesn't suppress now either – by his opinions and persuasions, how hard and clear they would be, by his enormous erudition.

I remember, he improvised somehow the arrangement of a folk song after a person had played quite a poor one. Everybody was surprised with the unique penetration in a spirit and style of folk creation, radiated with this improvisation, remarkable simplicity and at the same time richness of pictorial means, that are peculiar to all his song treatments (remember the *Galych songs*, *Podolyanochka* with their transparent, easy, as though elusive and at the same time very deep pianoforte accompaniment, *Perepilon'ka Ar-rived* and others» [17, p. 401].

In spite of the proximity of their perception of the world, their vital positions, at last, their amities and much time, spent together, their mutual «creative brief-case» was not numerous: a few songs, romance and symphonic poem. Nevertheless there is the dramatic history behind the every creation, as well as global vital, philosophical and humanism collisions: life and death, power and artist, artist and society, sense of patriotism and others like that.

However, the L. Revutsky's songs on M. Ryl'sky's poetry reflect at the same time the history of the country, in which they both had happened to survive fortunately with quite a dear price: the System has put them both on service and compelled to glorify it.

НОСТАЛІЯ

So, choir *On Ferrous Doors* (1925) has become an example of mastering the genre, that has been new for them both – that of a mass song (to the Day of workwoman on March, 8). The song about Stalin *From the Mountains and from the High* (1935), as it is known, became an original «indulgence»: it actually saved the life for them both, because it pleased the «leader of all people» [7, p. 22]. To say objectively, it has become the best one among all the great amount of all praises and magnifications. It is indebted to the fact, that an old Cossack song *Ouch, from at Mountains... a Falcon Took off* was taken for its basis.

The line of the «payed off» works was continued by majestic *Song about Party* (1949, the first part of the collective cantata to the XVI congress of CPSU) and *The Glorious Party* (1960) – similar not only after their names, but also after their hymn-glorial turns.

Notably, it is a «song», that has become a keyword in many creative «results»: *Song of Red Sisters* (1938), *Song (Galychanka Chernobrova, 1939)*, *Song About Donbas* (1951), *Our Song* (1956, sacred to the children of metallurgists from the South region). While characterizing L. Revutsky's creation, M. Ryl'sky wrote: «Song, the folk song, – it is the key to Revutsky's creation <...> Levko Mykolayovych attitude is marked with the deferential attention to folk melos» [14, p. 360].

The poet could describe himself with those words too. It is not for nothing, that folklore-like melodies in choral exposition (with the elements of folk polyphony) appeared consonant to the folklore-like verbal lines (for example, *Hey, the Sun Has Not Climb Yet – A Collective Farm Sowing*, 1940). Quite not by a chance, their works at once became a repertoire (certainly, due to an operative print and the distribution of them in numerous musical miscellanies).

The choir *Hey, the Slavs!* was the contribution to the memory of Ryl'sky's father Tadey, and at the same time it was determined immediately with the poet's own work at the Slavonic committee. The analysis of the enumerated songs gives rise to the thought, that they have been such a success due to the circumstance, that the authors were not

merely the connoisseurs of the Ukrainian folk song heritage, but they have also sung a lot of folklore samples personally.

M. Ryl'sky characterized Revutsky's receptions of folk songs' arrangements with enviable mastership: «He is usually very scarce in accompaniments, as if he is afraid to deafen, to hide the voice of a song from a listener. Sometimes he uses a folk harmonization, overheard by himself (*Perepilon'ka Arrived*). And sometimes, when the text of a song requires it, an artist affords luxurious juicy paints and draws a whole polyphonic picture (*Perepelichen'ka nevelichen'ka*).

Meanwhile Revutsky falls nowhere out from folk style, because the folk style – it is also his style too» [14, p. 361]. The romance *Millet Harvested*, is, from one side, a melancholy autumn picture, and from the another – a contemplative lyric poetry, full of philosophical reflections about the sense of life and of the sorrow after the past, that are so peculiar to both L. Revutsky and M. Ryl'sky.

As the obvious reflection of M. Ryl'sky's and L. Revutsky's close cooperation above Lysenko's *Taras Bul'ba* one can point to *Taras Bul'ba's Monologue* (1961), that is a scene of a large scale with recitative arioso, that resembles an opera episode. M. Ryl'sky's and L. Revutsky's author style has been revealed here in the full scope – in those folk dumas, that once so skilfully sang «Mikesha» (Dmytro Mykolayovych Revutsky).

The monologue «absorbed the personal features of epic folk genres, where the chant lyric melodious links are organically combined with free recitatives-improvisations of verbal text and melody», – as B. Filts, Revutsky's graduate student, has rightly noticed [15, p. 182]. It is to mark in this connection, that exactly M. Ryl'sky as the director of Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography (presently is M. Ryl'sky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, NAN of Ukraine), invited L. Revutsky to supervise graduate students and to be a member of the Specialized Scientific council for the support of Thesis).

Indisputably, one of the best, «the most perfect standards of musical embodiment of M. Ryl'sky's poetic word» [1, p. 231] is *The*

Ode to Song (1956) – a large vocal-symphonic composition. It's interesting, that the first variant of this poem (and its musical registration as a masculine choir) has become the already mentioned *Our song*, written in 1928 to the tenth anniversary of M. Lysenko's High music-dramatic institute [1, p. 229]. Although the dedication to Lenin is pointed at the printed edition *The Ode to Song*, the explorer of Revucky brothers' creation V. Kuzyk insists truly that this work had been written to the 35th anniversary of the Musical society named after M. Leontovych, up-diffused and raided by System, and to the 75th anniversary of the birthday D. Revutsky, who died tragically.

While analysing *The Ode to Song*, M. Byalik has observed here the intonations of the Russian songs of *Ey, ukhnem!* and *You are a Victim* (*Vy Zhertvoyu Pali*), popular in revolutionary times. It can be admitted, that the intonation source is more generalized – there are European funebre marches (especially it is perceptible in the large orchestral prologue).

The musical-poetic dedications of the friends were intimate and numerous. So, Maksym Tadeyovych wrote: «I remember one interesting case. It was on my birthday, that he, together with other guests, somehow visited me. The friends-poets have written to me a humorous congratulation in poems. Levko made music to it. The moment of the performance of this «ode» has come. Lev Mykolayovych sat down at the piano, put notes before himself. And suddenly he began to become confused, hammered, though playing his own, not very difficult music, and finally stopped playing.

We were so surprised: what was the matter? The fact was, that my old upright piano, that has been tuned one and a half or, possibly, a tone below. Having an absolute pitch, Lev Mykolayovych saw the designation of one sounds on a paper – and inwardly heard them, – but the piano produced something other. So the «ode», as I seem to remember, has not been played» [7, p. 400]. In 1959 M. Ryl'sky welcomed his friend with a sonnet *The Fate Has Put to You the Gift of Songs In a Cradle*. «In this poem, – M. Ryl'sky wrote, –

I aimed (and it seems to me, I succeeded) at marking for the most personal features of a remarkable man, with whom I am tied with long-term friendship, and with whom not once I have had to work <...> Lev Revutsky <...> in truth is a national composer, and every <...> who could hear, for example, his Second symphony, could feel the breathing of free Ukrainian steppe, charming of the Ukrainian song. His poem-cantata *The Shawl* (*Khustyna*) on Shevchenko's text is fulfilled with the deep understanding of the most majestic genius. And I am proud, that I have a right to name him: my friend Levko» [17, p. 401]. And Levko Mykolayovych could say just the same.

Literature

1. Боровик М. Поезія в музиці // Рильський і музика. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 129–233.
2. Бялик М. Л. Н. Ревуцький. – Москва : Советский композитор, 1963. – 138 с.
3. Гордійчук М. Переднє слово // Рильський і музика. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 5–11.
4. Кузик В. Знімаємо тавро мовчання // Музика. – 1991. – № 2. – С. 19–21.
5. Кузик В. Максим Рильський і брати Ревуцькі // Слов'янський світ. – 2011. – Вип. 9. – С. 197–213.
6. Ревуцький Д. К истории ложного классицизма в России / по урокам Ревуцкого составил ученик Карпенко. – Киев, 1911.
7. Ревуцький В. Спогади про батька // Музика. – 1993. – № 6. – С. 20–23.
8. Рильський і музика / упоряд. М. Боровик, Т. Булат, Т. Шеффер. – Київ : Наукова думка. – 1969. – 280 с.
9. Рильський М. До 75-річчя Ревуцького // Вечірній Київ. – 1964. – 21 лют.; передр. у розширеному варіанті: Советская музыка. – 1964. – № 2. – С. 21–24; передр.: Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 442–445.
10. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – 542 с.
11. Рильський М. Ідеї радянського патріотизму і дружби народів в українському мистецтві // Вільна Україна. – 1952. – 25 трав.; передр.: Рильський М. Основні риси українського радянського мистецтва // Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 24–33.
12. Рильський М. Левко Ревуцький // Молодий більшовик. – 1941. – № 5. – С. 121–123; передр.: Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ :

ПОСТАТІ

Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 302–304.

13. *Рильський М.* Про наші мистецькі справи // Література і мистецтво. – 1944. – 23 берез.; передр.: *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 14–18.

14. *Рильський М.* Творець пісні // Літературна газета. – 1949. – 24 лют., передр.: *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 360–362.

15. *Рильський М.* Українська література і мистецтво до XXV роковин УРСР // Комуніст. – 1942. – 18 груд.; передр.: *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 8–13.

16. *Рильський М.* Учитель словесності // Вечірній Київ. – 1964. – 1 лют.

17. *Рыльский М.* О друге // Правда Украины. – 1959. – 20 февр.; передр.: *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 399–401.

18. *Рыльский М.* Праздник народных талантов // Правда Украины. – 1949. – 29 ноября; передр.: *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 21–23.

19. *Фільц Б.* Максим Рильський в історії української музичної культури // Слов'янський світ. – 2011. – Вип. 9. – С. 174–196.

20. *Шеффер Т. Л. М. Ревуцький.* Нарис про життя і творчість. – Київ : Держвидав, 1958. – 142 с.

УДК 78.071.2:780.614.331(477)Дер

КАМЕРНИЙ ПРОСТІР ЛЕСІ ДЕРКАЧ

Ніна Дука

У статті висвітлено діяльність Лесі (Олександри) Деркач у контексті досягнень камерно-інструментального виконавства України. Особливу увагу приділено визначенню ініціатив і здобутків галицької скрипальки, ансамбліста, педагога Лесі Деркач у сфері камерно-інструментального музикування, яке вона особливо ревнотно плекала.

Ключові слова: Леся Деркач, камерно-інструментальний ансамбль, камерно-інструментальне виконавство, струнний квартет, квінтет.

В статье освещена деятельность Леси (Александры) Деркач в контексте достижений камерно-инструментального исполнительства Украины. Особое внимание уделено определению инициатив и достижений галичской скрипачки, ансамблистки, педагога Леси Деркач в сфере камерно-инструментального музицирования, особенно любимого ею.

Ключевые слова: Леся Деркач, камерно-инструментальный ансамбль, камерно-инструментальное исполнительство, струнный квартет, квинтет.

The article considers the activities of Lesia (Oleksandra) Derkach in the context of achievements of the Ukrainian chamber-instrumental performing art. A considerable attention is paid to the determination of initiatives and achievements of the Halychyna violinist, ensemble soloist and teacher Lesia Derkach in the sphere of chamber-instrumental music-playing, which was particularly cherished by her.

Keywords: Lesia Derkach, chamber-instrumental ensemble, chamber-instrumental performing art, string quartet, quintet.

У мистецькому житті галицького краю глибокий слід залишила прекрасна скрипалька, ансамблістка, педагог Леся Деркач (1924–2004), яка підготувала собі надійну зміну, рафіновану школу львівських скрипалів. Важко переоцінити її внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва другої половини ХХ ст. Ім'я Лесі (Олександри) Деркач яскравою зіркою засяло в сузір'ї жіночих імен, де, поміж інших – співачки С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, піаністки Л. Колесса, Г. Левицька, композиторка С. Лукіянович-Туркевич, які подарували світові мистецькі надбання галицької культури.

Для наших спостережень і висновків плідним виявився метод комплексних досліджень різних жанрів (М. Гордійчук, М. Загайкевич, А. Терещенко, Л. Пархоменко) та історичних періодів у розвитку національної школи (Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, Л. Кияновська). Методологічним орієнтиром для висвітлення питань інтерпретації, форми, драматургії стали праці українських і російських музикознавців: Н. Горюхіної, В. Москаленка, В. Медушевського, К. Аджемова, Д. Благое, М. Мільмана, Р. Давидяна, Л. Гінзбурга та ін.

У кожному регіоні України, що мав власні традиції культурного розвитку, створювалися камерні інструментальні колективи, для яких властивими були певна репертуарна політика і своєрідність виконавської манери. Панорама їхнього гастрольно-концертного життя позначалася не лише мірою інтенсивності, але й суттєвою зміною художньо-естетичних орієнтирів. Камерно-інструментальне музикування, як і мистецтво загалом, у роки ідеологічного диктату зазнало значних втрат. Однак саме в цій елітарній сфері музичної культури більше, ніж у пісенному, хоровому, оперному жанрах збереглося найголовніше – гуманістична сутність.

Ушанування пам'яті О. Деркач – Людини, яка стала легендою, – породило серію концертних вечорів на сценах Львова. Матіс Вайцнер і його друзі у складі камерного оркестру Лесі Деркач, що сьогодні іменується «Академія», започаткували ювілейну серію концертом «До 90-річчя від дня народження Лесі Деркач», що відбувся 23 жовтня 2014 року у Львівському будинку органної та камерної музики. У цей вечір зі вступним словом про О. Деркач, яка «ви-різнялася своєю відданістю професії, ставленням до улюбленої справи всього свого

ПОСТАТІ

життя – камерного мистецтва», виступив ректор Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (далі – ЛНМА ім. М. В. Лисенка) Ігор Пилатюк.

Зі сцени лунала музика К. Ф. Е. Баха та К. В. Глюка у виконанні всіх тих музикантів, які колись пройшли школу вищої камерної майстерності в оркестрі Лесі Деркач: Матіаса Вайцнера, Артура Микитки, Володимира Заранського, Лілі Слюсар-Гратилю, Ірини Корній, Олега Настюка, Юрія Бішка, Оксани Зінко, Михайла Крижанівського, Вадима та Вероніки Педоричів, Галини Корінець, Тараса Менцінського, Ярослава Мигалья, Адріана Фединського. Після виконання камерним оркестром першого твору до слова було запрошено керівника і концертмейстера Львівського камерного оркестру від 1960 до 1990 року, випускника класу скрипки О. Деркач, почесного професора ЛНМА ім. М. В. Лисенка, скрипаль Матіаса Вайцнера. Спеціальним гостем цього ювілейного вечора був лауреат міжнародних конкурсів у Монреалі й Брюсселі, скрипаль Марк Бушков (Бельгія). У його виконанні з камерним оркестром прозвучав Концерт № 2 Ф. Мендельсона-Бартольді, а на біс він виконав ще два твори – Сонату № 5 Е. Ізаї для скрипки-соло і власну композицію «Молитва-присвята».

Згодом львівські афіші анонсували концертний вечір «На пошану Олександри Деркач – скрипальки, професора, заслуженого діяча мистецтв України, багатолітнього завідувача кафедри камерного ансамблю та квартету, засновника і керівника Львівського камерного оркестру (до 90-річчя від дня народження)», який зініціювали дві провідні кафедри ЛНМА ім. М. В. Лисенка – кафедра камерного ансамблю та квартету і кафедра скрипки. У пам'ятний вечір 3 грудня 2014 року численна слухачська аудиторія заповнила Малий зал Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. У виконанні талановитої студентської молоді натхненно прозвучали твори західноєвропейських та українських композиторів. Вступне слово проголосила кандидат мистецтвознавства, доцент Вікторія Андрієвська, випускниця О. Деркач по класу скрипки.

Незабаром, 5 грудня 2014 року, упродовж вечора «Стежками Лесі Деркач – камералістки», зініційованого кафедрою камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка, що відбувся в концертній залі Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, слухачі насолоджувалися творами українських композиторів з репертуару Лесі Деркач у виконанні викладачів і студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Ведуча концертної програми, кандидат мистецтвознавства, доцент Ніна Дика, говорячи про дивовижну галицьку мисткиню та її творчість, намагалася перетворити цей вечір на концерт-враження. Приємною несподіванкою для всіх присутніх стало озвучення (на компакт-диску) в інтерпретації Лесі Деркач (скрипка) й Іди Поляк (фортепіано) «Серегади», тв. 37 М. Лисенка з «Альбому літа 1900», і Скерцо («Квочка») С. Людкевича (обидва в перекладенні Д. Лекгера).

Урочистий захід з нагоди 90-х роковин від дня народження О. Деркач відбувся 10 грудня 2014 року у Великому залі ЛНМА ім. М. В. Лисенка і став логічним підсумком ювілейних святкувань. Вступне слово проголосив ректор Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, професор, народний артист України Ігор Пилатюк (ведучий цього вечора). Програма урочистостей гармонійно поєднала концертні виступи камерно-інструментальних ансамблів за участю Лідії Шутко (скрипка) і Олександра Козаренка (фортепіано), Оксани Андрейко (скрипка) і Анни Станько (фортепіано), Тараса Менцінського (віолончель) і Тетяни Слюсар (фортепіано) з виступами-спогадами сучасників О. Деркач – Артура Микитки, Вікторії Андрієвської, Едуарда Ріфмана, Дмитра Колбіна, Юрія Луціва, Лідії Шутко. У виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» (керівники – Мирослав Скорик і Артур Микитка, диригент Ігор Пилатюк) прозвучала Симфонія № 5 К. Ф. Е. Баха.

Чільне місце під час святкування було відведено презентації книги «Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах» [6] і компакт-диска «Грає Олександра Деркач». Чудове поліграфічне видання засвід-

НІНА ДІКА. КАМЕРНИЙ ПРОСТІР ЛЕСІ ДЕРКАЧ

чило особливо тепле ставлення ініціаторів проекту до постаті талановитої землячки. Своєрідний фотолітопис епохи, у якій жила і працювала О. Деркач, утворюють світлини й афіші – фотодокументи з архівів, журналів та інших видань, зроблені аматорами та професіоналами впродовж її життя.

Під час презентації до слова запросили автора ідеї та відповідального редактора – професора, народного артиста України Артура Микитку, який докладно розповів про народження мистецького проекту і появу книжки. Від редакційної колеги слово мав доцент, кандидат мистецтвознавства Яким Горак. Оскільки ініціатори й упорядники видання прагнули якнайкраще відтворити дух і атмосферу доби, у якій жила і творила галицька скрипалька, тому чи не найважливішим завданням постало наповнення книжки матеріалами численних документальних архівів: Львівської національної бібліотеки імені В. Стефаника, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львівського обласного радіо і телебачення, а також з родинних архівів Лесі Деркач. На особливу увагу заслуговують статті Галі Левицької, Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Романа Савицького, Йосифа Волинського, Марії Білинської, Лідії Мельник (опрацювання й упорядкування Ніни Дикої), надруковані в періодичних і наукових виданнях.

Вступний розділ презентує автобіографію львівської скрипальки (за архівними матеріалами ЛНМА ім. М. В. Лисенка), докладний опис її генеалогічного дерева (Роман Гречух), що є особливо цінним, і записами інтерв'ю з О. Деркач 1979 і 1980 років, здійсненими Оленою і Мартою Кінасевич. Окремий розділ присвячено відтворенню постаті Лесі Деркач у наукових дослідженнях Олександри Палиці, Якіма Горака, Артура Микитки, Ніни Дикої.

Спогади рідних, друзів, колег, сподвижників і численних учнів О. Деркач, які живуть і працюють у різних містах України та світу, складають левову частку книги. Редакційна колега, готуючи видання до друку, свідомо зберегла стиль висловлювань авторів спогадів, де з-поміж інших – Матіс Вайцнер, Мирослав Скорик, Ігор Пилатюк, Вікторія Андрієвська, Єлена Бодина, Валентина

Лапсюк, Діана Савко-Москвіт, Богдан Касків, Марк Зельманович, Ганна Менцінська, Едуард Ріфман, Тетяна Карпенко, Халіса Гумецька, Аліса Вайцнер, Олена Онурів, Марія Крих, Тамара Дем'янчик, Харитина Колесса, Володимир Заранський, В'ячеслав Цайтц, Саулус Сондецкіс, Гідон Кремер, Тетяна Грінденко, Людмила Свірідова і Одарка Вошак (донька О. Деркач). Ці матеріали якнайповніше розкривають перед читачем світ галицького музичного мистецького життя з пошуками і здобутками, з переживаннями, втратами, перемогами...

Компакт-диск «Грає Олександра Деркач» уміщує прекрасні інтерпретації творів західноєвропейських та українських композиторів у виконанні видатної скрипальки як з фортепіано (партія фортепіано – Іда Поляк), так і Симфонічним оркестром Львівської філармонії (диригент Ісаак Паїн), зокрема «Роздум» Ж. Массне, «Повільний вальс» К. Дебюссі, «Капріччіо» Е. Ельгара, Соната для скрипки і фортепіано, тв. 9, ре-мінор К. Шимановського, Скерцо («Квочка») і Концерт для скрипки з оркестром С. Людкевича, «Серенада», тв. 37 з «Альбому літа 1990» М. Лисенка, Соната для скрипки і фортепіано № 1 М. Скорика (звукорежисер-акустик Іван Огура – багатолітній учасник Камерного оркестру Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка, засновано-го Лесею Деркач).

Камерно-інструментальне ансамблеве виконавство, яке Леся Деркач плекала особливо ревно, посідає чільне місце в її творчій біографії. Упродовж тридцяти років О. Деркач приділяла особливу увагу і любов Львівському камерному оркестру, згодом іменованому «Академія», створеному за її ініціативою (1959), який і сьогодні продовжує традиції школи вищої камерної майстерності. Партнерами скрипальки в ансамблевій грі (тріо, квартет, квінтет, секстет) у різні періоди були прекрасні музиканти: піаністи Роман Савицький, Меланія Байлова, Іда Поляк, Звенислава Левицька, Михайло Брандорф, Марія Роговська, Марія Крих, Олег Криштальський; органісти і піаністи Віра Бакєєва і Самуїл Дайч; скрипалі Богдан Касків, Вадим Стеценко, Олександр Вайсфельд; альтисти Зенон Дашак, Олександр

ПОСТАТІ

Жовтюк, Леонтій Оленич; віолончелісти Петро Пшеничка, Харитина Колесса, Володимир Третяк, Олександр Тищенко; арфістка Вікторія Полтарєва, композитор Стефанія Лукіянович. О. Деркач тривалий час (1973–1986) очолювала кафедру камерного ансамблю Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка.

Понад десять років поспіль Леся Деркач була постійною виконавицею партії першої скрипки у Львівському струнному квартеті, у якому разом з нею грали чудові музиканти: Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель). Колектив, заснований у 1965 році ще при Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, посів провідне місце в просторі українського музичного мистецтва, де школа виконавства вирізняється високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне – самобутніми національними рисами. Усі учасники першого складу ансамблю, будучи високопрофесійними музикантами-солістами, напрочуд вдало проявили себе в новому творчому амплуа – ансамблевому музикуванні. Саме розповідь про постать славної скрипальки Лесі Деркач та її участь у цьому колективі постає основною метою пропонованої статті.

Львівський струнний квартет, створений за ініціативою професора Зенона Дашака, став достойним продовженням давніх традицій ансамблевого музикування, започаткованих у Львові видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським. Дебют колективу відбувся в грудні 1965 року. Чудовий спогад про цей незабутній час знаходимо в піаніста Олега Криштальського: «Коли до консерваторії прийшов працювати Зенон Дашак (а він був пристрасним шанувальником саме камерної музики), то одразу створив квартет і, власне завдяки йому, у Львівській консерваторії почав існувати квартетний клас, а сам він став квартетистом. До складу квартету тоді входили: Леся Деркач, Богдан Каськів, Зенон Дашак та Харитина Колесса. То був розкішний квартет» [8, с. 96–97]. Творча діяльність колективу, що згуртував прекрасних львівських камералістів, спричинилася до суттєвого

пожвавлення в просторі мистецького життя Галичини. До речі, ніхто з учасників Львівського струнного квартету не облишив своєї педагогічної діяльності: всі продовжували працювати професорами і викладачами Львівської консерваторії. Завдячуючи саме постійному спілкуванню із творчою молоддю, колектив ансамблю завжди перебував у вирі тогочасного мистецького життя.

На сторінках преси незабаром з'явилися рецензії на виступи новоствореного колективу. Вони були щедрі на високі оцінки і, звичайно, привернули увагу шанувальників камерно-інструментального музикування до цього квартету. Оскільки цей жанр вважається чи не найскладнішим серед інших, то вимагає від музикантів-виконавців «тонкої відточеної майстерності, а слухачам відкривають великі глибини краси і музики» – так зазначав у своїй статті Я. Сорочер¹, підкреслюючи важливість і необхідність діяльності колективу.

Львівські камералісти вже в 60-х роках ХХ ст. зарекомендували себе як окрема творча одиниця – Львівський струнний квартет. «Складно говорити про індивідуальний почерк новоствореного колективу – так реагувала на появу цікавого струнного квартету музична критика, – однак вже сьогодні можна зауважити, що йому краще вдаються ліричні і жанрові образи» [2, с. 156].

На сценах Львова та інших міст України з великим успіхом відбувалися концерти за участю львів'ян, у виконанні яких звучали твори М. М'яковського, А. Філіпенка, Д. Шостаковича. У програмі камерного концерту з циклу «Радянська музика за 50 років» до колективу долучився піаніст Олег Криштальський. Зауважимо, що дружні стосунки з квартетом у нього склалися значно раніше, зокрема, у творчій атмосфері роботи над інтерпретацією фортепіанних квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших авторів. «Перші наші виступи, – зі спогадів О. Криштальського, – були з квінтетом Д. Шостаковича, далі з квінтетом Й. Брамса, іншими камерними творами різних композиторів. Коли ми готували квінтет С. Франка, один з учасників квінтету захворів, тому згодом ансамбль розпався.

НІНА ДІКА. КАМЕРНИЙ ПРОСТІР ЛЕСІ ДЕРКАЧ

З квінтетом ми досить багато концертували: твори, з якими ми гастролювали, той час я дуже часто згадую і вважаю, що це було одним з найбільших моїх задовольень у власній виконавській кар'єрі» [8, с. 98]. Період становлення Львівського струнного квартету позначений опануванням новим репертуаром, що ґрунтувався на кращих зразках західноєвропейської класики та надбаннях сучасної, зокрема української, музики. Це стало пріоритетною ознакою колективу. У роботі над першовиконанням Секстету В. Барвінського (Варіації на власну тему і фінал-коломийка для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса) партію фортепіано виконував піаніст О. Криштальський, а згодом у різні періоди – З. Стернюк і Ж. Пархомовська.

Стабільність виконавського складу і насичена концертна діяльність сприяли ретельному шліфуванню виконавської культури колективу, удосконаленню ансамблевої гри, знаходженню кожним власної творчої манери. Уже на другому році входження струнного квартету в мистецький світ камерно-інструментального ансамблевого виконавства в залі Львівської філармонії відбувся концерт, у якому прозвучали Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича (партія фортепіано – Звенислава Левицька), Квартет М. Колесси, Квінтет С. Прокоф'єва. «Вміння музикантів струнного квартету і артистів філармонії К. Геннела (кларнет), В. Цайтца (гобой), О. Щеглова (контрабас) продемонструвати регістрово-тембральні можливості інструментів, передати драматизм виконуваних полотен», – підкреслила музикознавець З. Лежанська, відзначаючи особливу творчу атмосферу концертного вечора у Львові (1967) ².

Велика заслуга музикантів Львівського струнного квартету в тому, що вони, володіючи об'ємним репертуаром, який охоплює творчість як західноєвропейських композиторів – Дж. Б. Перголезі, Л. ван Бетховена, М. Равеля, так і російських – Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. М'яковського, зуміли привернути увагу спільноти до новаторських здобутків вітчизняних композиторів, зокрема С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Б. Лятошинського.

Уже в травні 1967 року шанувальники камерного музикування мали змогу почути в їхній інтерпретації Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича, Квартет № 13 М. М'яковського і Фортепіанний секстет В. Барвінського (партію контрабаса блискуче виконав Олександр Щеглов). Цікаво довідатися, що особливі епізоди концертного життя колективу були пов'язані з виконанням камерно-інструментальних творів Василя Барвінського. «Цей твір [Секстет В. Барвінського. – Н. Д.], так як і інші композиції Барвінського, – зазначав О. Криштальський, – у Львові виконувати не дозволяли (це був кінець 50-х років). А в Києві якраз в цей час проходив Пленум Спілки композиторів України, на який ми були запрошені, де нам дозволили виконати цей твір. Учасниками секстету були: З. Дашак, Б. Каськів, Х. Колесса, О. Лучанко, Л. Деркач і я. Після цього виступу в Києві ми багато гастролювали з цим твором, зокрема по Центральній Україні.

Я поєднував участь у камерному ансамблі із сольними виступами, тому цей період у мене був дуже насиченим. Інколи бувало таке, що я сьогодні грав у Львові квінтет Брамса, а завтра я вже мав грати сольний концерт у Харкові, що було досить складно, однак мені такий ритм і таке поєднання сольної та камерної діяльності дуже допомагало та надихало» [8, с. 98].

Географія концертно-гастрольної діяльності Львівського струнного квартету вже з перших років свого існування щораз розширювалася: на період 10–12 квітня 1967 року припадають виступи колективу в концертних залах Донецька, Черкаса, Києва, а вже в листопаді цього ж року афіші анонсували їхні концерти в Дрогобичі, Самборі, Івано-Франківську [12, с. 135].

Про класичну спадщину, що, зазвичай, постає найсерйознішим випробуванням для кожного професійного ансамблевого колективу, позначеного особливою силою художнього впливу на слухача, львів'яни дбали з особливим пієтетом. Оскільки «в інструментальній камерній музиці, як вищій сфері зосередження музикального, композитор добивається максимуму впливу (не зовнішнього) при строгій обмеженості засобів», – зазначав Б. Асаф'єв [1, с. 213].

ПОСТАТІ



Урочистий вечір «До 90-річчя від дня народження Лесі Деркач». Львівський камерний оркестр «Академія». 10 грудня 2014 р. Великий зал ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Виконання струнних квартетів Л. ван Бетховена, що вважаються вершиною ансамблевої творчості, стало подією музичного життя Львова. Масштабні полотна, підготовлені в стислі терміни, ще раз підкреслили високу працелюбність усіх учасників колективу. У програмі першого концерту бетховенського циклу (квітень 1969 р., Львівська консерваторія) прозвучали Квартети № 1–3, а в другому (1.06.1970 р., Львівська консерваторія) – № 4–6, тв. 18. Звернення до спадщини Бетховена засвідчує високий виконавський рівень Львівського струнного квартету. Виявляючи колосальні художньо-інтерпретаційні можливості й долаючи найскладніші технічні труднощі, ансамбль однодумців щораз завойовував прихильність шанувальників камерного музикування.

Утім, роль першого скрипаля в квартеті, при всій рівнозначності партій, є провідною. Перший скрипаль має бути найініціативнішим інтерпретатором – саме він веде за собою ансамбль. Якості О. Деркач – концертуючої скрипальки з відповідним ресурсом тембральності та динамічності звучання інструмента, прекрасним відчуттям стилю, багатогранністю виконавської манери – становили цінний набуток для ансамблю. «Камерна музика, – за словами Лесі Деркач, – сповнена вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності та злагодженості, а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей» [10, с. 10].

Репертуар Львівського струнного квартету щоразу поповнювався малознаними творами квартетної музики: концертне життя здобули камерні полотна, які рідко звучали не лише у Львові, але й в інших містах України. Відмінною стильовою рисою львівського колективу вважалося бажання «піднімати» глобальні твори і вміння успішно вирішувати найсерйозніші мистецькі проблеми. Квартет наполегливо готувався до участі в мистецьких імпрезах, став активним учасником лекції-концерту на тему «Музиканти – вихованці Львівської консерваторії», що відбувся 23 жовтня 1967 року у Львові. У програмі Фестивалю мистецтв «Львівська золота осінь» (4.11.1967) львів'яни і гості міста мали змогу почути інтерпрета-

цію Фортепіанного квінтету Д. Шостаковича у виконанні Львівського струнного квартету (партія фортепіано – О. Криштальський).

Львівські камералісти неодноразово виступали на сценах Київської консерваторії, Харківського і Донецького інститутів мистецтв, Київської філармонії, у численних музеях, храмах і церквах України. Так, у кінці 1969 – на початку 1970 року Львівський струнний квартет у складі О. Деркач (I скрипка), О. Вайсфельда (II скрипка), З. Дашака (альт), Х. Колесси (віолончель) у Будинку композиторів (Київ) озвучив «Поему» І. Мартона для струнного квартету. У концертній програмі «Тиждень музичного мистецтва Ленінграда» (Ленінград, 1972 р.) у виконанні львів'ян з великим успіхом прозвучав Квартет ленінградського композитора В. Салманова. Енергія і наполегливість Лесі Деркач передавалися іншим музикантам колективу, вона щораз дивувала своєю відданістю камерній музиці. «Олександра Деркач, – як згадує Б. Каськів, – володіла якимось неприродним магнетизмом. <...> чого тільки не було переграно у ті роки!» [9, с. 39–40].

У 70-х роках ХХ ст. концертне життя колективу вирізнялося яскраво вираженою просвітницькою діяльністю. Відчуття затребуваності свого мистецтва щораз надихало музикантів на вдосконалення виконавської майстерності, опанування репертуаром, стремління до нових художніх обріїв. Мистецька активність львів'ян була спрямована на пропаганду світової камерної музики, як класичної, так і сучасної. У 1978 році Львівський струнний квартет ініціював цикл концертів, що проходили під рубрикою «Творчість композиторів сучасного радянського Львова».

На концертах Львівського струнного квартету завжди панувала мистецька атмосфера – львів'яни дотримувалися принципу творчого діалогу композиторського і виконавського стилів. Аудиторія в безпосередньому спілкуванні з камералістами, зворушена правдивістю й емоційністю виконання, слухала музику, затамувавши подих.

Колективом здійснено записи цілого ряду творів до фонду Львівського радіо, серед яких квартети М. М'яковського, А. Філіпенка, Д. Шостаковича та ін. Оскільки

ПОСТАТІ

О. Деркач як камералістка не обмежувала себе участю лише у складі Львівського струнного квартету, тому в архівах віднаходимо записи Фортепіанного квінтету (сольмінор) та Фортепіанного секстету В. Барвінського, які виконали З. Левицька (фортепіано), О. Деркач (I скрипка), О. Вайсфельд (II скрипка), О. Жовтук (альт), О. Тищенко (віолончель), де в Секстеті до них приєднався контрабасист О. Щеглов. Колективом зроблено також запис інтерпретації «Меланхолійного вальса» С. Людкевича в транскрипції для фортепіанного квінтету, де грали М. Брандорф, О. Деркач, А. Гольдберг, В. Стеценко, П. Пшеничка.

Від 1977 року за пульт першої скрипки Львівського струнного квартету сіла учениця Лесі Деркач – Лідія Шутко³.

Львівський струнний квартет, здобувши славу одного з найпопулярніших камерних ансамблів України означеного періоду, безумовно, спричинився до подальшого утвердження високопрофесійних засад квартетного жанру, його національної самобутності та інтелектуальної наповненості.

Висвітлюючи виконавську майстерність провідного квартетного ансамблю Галичини, мистецтвознавці особливу увагу заострювали на спільності естетичних уподобань артистів, органічному синтезі індивідуальних рис і художніх світоглядів музикантів, пріоритеті певних художніх смаків, співпраці з окресленим колом виконавців і композиторів, роботі з творчою молоддю. Визначаючи роль і значення професора Лесі Деркач, багаторічної виконавиці партії першої скрипки Львівського струнного квартету, пріоритетною рисою якого можна вважати вміння тонко реагувати на дух часу і ті глибинні переміни, що супроводжували складне й багатогранне буття суспільства, намагаємося створити відносно об'єктивну картину динаміки розвитку колективу, у середовищі якого талановита мисткиня впродовж більше як десяти років реалізовувала своє обдарування.

Примітки

¹ Сорокер Я. «Львівський квартет». Рецензія з архіву Богдана Каськіва.

² З архіву Богдана Каськіва.

³ Упродовж тривалого творчого життя ансамбль зазнав численних змін у виконавському складі, зокрема, від 1984 року партію I скрипки виконував Б. Каськів; II скрипка – Т. Шуп'яна, а від 1991-го – Т. Сиротюк; альт – Я. Горбачевська. Для виконання ансамблів нетрадиційного складу до Львівського струнного квартету залучалися інші музиканти, як-от: співачка М. Байко; альтисти О. Брикса, Ю. Женчур, Л. Оленич; віолончелісти О. Журова, З. Залицяло, Ю. Ланюк, Я. Мигаль, Р. Фесюк; флейтисти В. Жолубак, Ю. Смирнов; гобоїст В. Цайтц; кларнетисти К. Геннел, Ю. Кровицький; контрабасист О. Лучанко.

Джерела та література

1. Асаф'єв Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. Асаф'єв. – Ленинград : Музыка, 1968. – 323 с.
2. Волынский И. Музыканты из Львова / И. Волынский // Советская музыка. – Москва, 1967. – № 6. – С. 156.
3. Дика Н. Квартетне виконавство у Львові / Ніна Дика // Музична україністика : сучасний вимір. Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ ; Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 304–311.
4. Дика Н. Львівський струнний квартет / Н. Дика // Українська музична енциклопедія. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – Т. 3. – С. 223–224.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
6. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / уклад. А. Микитка, Н. Дика, голов. ред. І. Пілатюк. – Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – 328 с. з іл.
7. Микитка А. Львівський камерний оркестр. 1959–1999 / А. Микитка. – Львів : Світло й Тінь, 2000. – 110 с.
8. Олег Криштальський. Спогади. Науково-публіцистичне видання / [упоряд. та ред. Т. Дубровний]. – Львів, 2010. – 131 с.
9. Сиротюк Т. Богдан Каськів. Творчий портрет / Т. Сиротюк. – Львів : Вид-во Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 2011. – 96 с.
10. Стефанишин Л. Олександра Деркач – епоха української камерної музики / Лідія Стефанишин // Поступ. – Львів, 2000. – 6 червня. – С. 8–10.
11. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛДМА ім. М. В. Лисенка – Львів : Сполом, 2003. – 253 с. – (До 150-річчя заснування Академії).
12. Хронограф творчого шляху Олега Романовича Криштальського // Олег Криштальський. Спогади. Матеріали. (До 70-річчя від дня народження) / [ред.-упоряд. Н. Кашкамадова]. – Львів, 2000. – Вип. 3. – С. 127–148.

SUMMARY

The figure of Oleksandra (Lesia) Pylypivna Derkach, an excellent Halychyna musician-violinist, ensemble soloist and pedagogue, has left a considerable stamp on the artistic life of the region and has become its legend. It is hard to overestimate the contribution of Lesia Derkach to the development of Ukrainian violin art in the second half of the 20th century. Since then her name has started shining as a bright star in the constellation of other women's names, among which were singers S. Krushelnyska, O. Bandrivska, M. Sabat-Svirskya, pianists L. Kolessa, H. Levytska, composer S. Lukiyanovych-Turkevych who have presented the artistic heritage of Halychyna culture to the world.

Performing art of Lesia Derkach was highly estimated by such fastidious musical critics as V. Barvynskyi, N. Nyzhankivskyi, S. Liudkevych, H. Levytskyi, Y. Volynskyi, R. Savytskyi, M. Bilynskyi, Ya. Shust and others. Her partners in the ensemble performing (trio, quartet, quintet, sextet) in different periods of time were: pianists R. Savytskyi, M. Baylova, I. Poliak, Z. Levytska, M. Brandorf, M. Rohovska, O. Kryshchalskyi, M. Krykh, S. Daych, organist and pianist V. Bakeyeva, violinists B. Kaskiv, V. Stetsenko and O. Vaysfeld, viola players Z. Dashak, O. Zhovtiuk and L. Olenych, cellists P. Pshenychka, Kh. Kolessa, V. Tretiak and O. Tyshchenko, harpist V. Poltaryeva, and composer S. Lukiyanovych.

For thirty years Lesia Derkach paid a special heed to the Lviv Chamber Orchestra, created (1959) within the framework of the Students' Scientific Society. This orchestra was formed under her leadership and was later given a name *Academia*. The group, being in the status of the educational one, always consisted of students of the Lviv Musical Academy, and therefore, was being constantly renewed. Thus new generations of students came to replace the graduates. The Lviv Chamber Orchestra appeared at international festivals, becoming the laureate (1st award) of the Republican Contest of Chamber Orchestras and Quartets (1986) and prize-winners of numerous competitions. Owing to efforts and persistent work of Lesia Derkach, the Lviv Chamber Orchestra toured across Ukraine and abroad. The brightest musicians of the world such as I. Oistrakh, G. Kremer, Yu. Bashmet, O. Slobodanyuk, O. Krysa, B. Kotorovych, T. Hrindenko, V. Spivakov, V. Gornostayeva, O. Liubimov, S. Sondekis and many others performed together with the group. The latter has a real long-lived history – the artistic work, launched by Lesia Derkach and musicians-enthusiasts in the early 1960s, has its followers nowadays. It is also important to mention that this year the Lviv Chamber Orchestra *Academia* (leaders – M. Skoryk and A. Mykytka, conductor – I. Pylatiuk) celebrates its 55th anniversary paving the way of a school of higher chamber mastery.

For over ten years running, Lesia Derkach was a constant performer of the first violin's part at the Lviv String Quartet. The group consisting of L. Derkach (1st violin), B. Kaskiv (2nd violin), Z. Dashak (viola), Kh. Kolessa (cello) was founded in 1965 at the Mykola Lysenko State Academy of Music, occupied the deserved place in the space of Ukrainian musical art.

The great merit of the musicians of the Lviv string quartet is that they, while having a vast repertoire which embraces the works of both western European composers – G. B. Pergolesi, L. van Beethoven, M. Ravel and the Russian ones – D. Shostakovich, S. Prokofyev, M. Miaskovskyi – managed to draw attention of the community to the innovative achievements of domestic composers, in particular, S. Liudkevych, M. Kolessa, V. Barvynskyi, B. Liatoshynskyi. The Lviv group, showing exclusive deference, took care of classical heritage since the latter usually presents the most serious challenge to every professional ensemble. Performing string quartets by L. van Beethoven, which are considered the peak of the ensemble creative work, became the event of Lviv musical life. Every time the repertoire of the Lviv string quartet was enriched with little known works of quartet music. The geography of concert and tour activity of the Lviv string quartet has been continually expanded since the first days of its existence: in April 1967, there were appearances of the group at the halls of Donetsk, Cherkasy, and Kyiv; later in November of the same year, posters announced their concerts in Drohobych, Sambir

НОСТАТИ

and Ivano-Frankivsk. The concert life of the group was distinguished by brilliant educational activities. The Lviv chamber performers had numerous concerts on the stages of the Kyiv Musical Academy, Kharkiv and Donetsk art institutes, Kyiv Philharmonic Hall, in numerous museums, temples and churches of Ukraine. The group made recordings to the fund of the Lviv Radio, where among others are quartets of M. Miaskovskyi, A. Filipenko, D. Shostakovych, etc.

For many a long day (1973–1986) Oleksandra Derkach was a head of the department of chamber ensemble at the Mykola Lysenko Lviv Academy of Music. Since as a chamber performer she did not confine herself to participation in the Lviv String Quartet only, among the archival records we, thus, can find the renditions of the Piano Quintet (G-minor) and the Piano Sextet by V. Barvinskyi which were performed by Z. Levytska (piano), O. Derkach (1st violin), O. Weisfeld (2nd violin), O. Zhovtiuk (viola), O. Tyshchenko (cello) and contrabass player O. Shcheglov. The group made the recording of interpretation of *Melancholic Waltz* by S. Liudkevych in transcription for the piano quintet where the following musicians played: M. Brandorf, O. Derkach, A. Goldberg, V. Stetsenko, and P. Pshenychka.

Defining the role and significance of professor Lesia (Oleksandra) Pylypivna Derkach, we attempted to paint a relatively objective picture of the dynamics of talent development of a chamber performer surrounded by adherents – the founder of the Lviv Chamber Orchestra, the member of chamber and instrumental ensembles, in particular, the lasting performer of the part of the first violin at the Lviv String Quartet which priority feature can be considered the ability to react subtly to the spirit of time and those deep changes which accompany the complex and versatile existence of society.

Keywords: Lesia Derkach, chamber-instrumental ensemble, chamber-instrumental performing art, string quartet, quintet.

УДК 7.071.1(477)Міл

У ЗЕНІТІ ЗОРЯНОЇ СЛАВИ (на пошану академіка Людмили Міляєвої)

Зоя ЧЕГУСОВА

Статтю присвячено науково-практичній і педагогічній діяльності талановитого українського історика мистецтва, видатної дослідниці давньоукраїнського живопису доби середньовіччя, образотворчого мистецтва України XVII–XVIII ст. і української ікони XI–XVIII ст., академіку Л. Міляєвій, професійне життя якої впродовж півстоліття нерозривно пов'язане з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури в Києві.

Ключові слова: Л. Міляєва, видатний науковець, талановитий історик мистецтва, знаний педагог, етапи професійного шляху, науково-практична і педагогічна діяльність, віхи біографії, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури в Києві.

Статья посвящена научно-практической и педагогической деятельности талантливого украинского историка искусства, выдающегося исследователя древнеукраинской живописи эпохи средневековья, изобразительного искусства Украины XVII–XVIII вв. и украинской иконы XI–XVIII вв., академику Л. Милиевой, профессиональная жизнь которой на протяжении полувека неразрывно связана с Национальной академией изобразительного искусства и архитектуры в Киеве.

Ключевые слова: Л. Милиева, выдающийся исследователь, талантливый историк искусства, известный педагог, этапы профессионального пути, научно-практическая и педагогическая деятельность, вехи биографии, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры в Киеве.

The article deals with the theoretical and practical and pedagogical activities of the endowed Ukrainian art historian, prominent researcher of the ancient Ukrainian sacral painting of the Middle Ages epoch, the XVIIth–XVIIIth cent. Ukrainian figurative art and the icons of the XIth–XVIIIth centuries, the academician L. Miliayeva, whose professional path through half a century was part and parcel of the National Academy of Fine Arts and Architecture in Kyiv.

Keywords: Liudmyla Semenivna Miliayeva, a scientist of distinction, endowed art historian, renowned teacher, stages of professional path, theoretical and practical and pedagogical activities, biographical milestones, National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA).

В історії кожної нації є особистості, унікальні з огляду на неординарність і багатогранність. До таких постатей українства належить дійсний член Національної академії мистецтв України (далі – НАМУ), доктор мистецтвознавства, професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (далі – НАОМА), заслужений діяч мистецтв України Людмила Семенівна Міляєва, 90-ліття якої наукова і творча громадськість відзначила 2015 року.

Навіть нам – її одвічним, за нашим відчуттям, студентам факультету теорії і історії мистецтва Київського державного художнього інституту (далі – ФТІМ КДХІ, нині – ФТІМ НАОМА) різних генерацій, які незмінно ставляться до цього неперевершеного педагога, видатного науковця, самобутнього історика мистецтв із великим пієтетом, – усвідомити таку дату доволі складно. Лада Міляєва, як ми звикли звати її поміж собою, залишається для нас надзвичайною жінкою, яка уособлює шляхетність, вроду, талант, розум, ду-

ховність, через що і дотепер ставимося до неї з особливою шаную.

У мистецтвознавстві доля великодушно відміряла професорові Л. Міляєвій довгі десятиліття активної творчості, на що вона, безсумнівно, заслужила своєю воістину легендарною педагогічною діяльністю і подвижництвом у науці, що підтверджують її 160 масштабних друкованих праць, серед яких такі фундаментальні монографії, як «К. О. Трутовський: нарис про життя та творчість» (Київ, 1955), «Стінопис Потелича: визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.» (Київ, 1969), «Росписи Потелича: памятник украинской монументальной живописи XVII века» (Москва, 1971), «Український середньовічний живопис : альбом» (Київ, 1976), «The Ukrainian icon 11th – 18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque» (Bournemouth ; Saint Petersburg, 1996).

Шляхом своїх мистецтвознавчих розвідок, що пов'язані переважно із сакральним

ПОСТАТІ

мистецтвом, Л. Міляєва мужньо відстоювала наукову правду, опановуючи історико-мистецьку цілину, куди в ті жорсткі атеїстичні часи боязко було ступати навіть відомим та визнаним мужам від науки. Вищезгадані праці не тільки засвідчують широку обізнаність дослідниці, ілюструючи її власне бачення і концептуальне трактування давньоукраїнської історії мистецтва разом із чіткою аргументацією і вивіреністю фактів, а ще яскраво підтверджують (що на сучасному історичному етапі бачиться виключно важливим) відому тезу: іншої України немає і треба приймати її з наявними конкретними умовами, коли хочеться працювати в ній і для неї.

Доречно в цьому контексті навести спогади однієї з перших випускниць факультету теорії та історії мистецтва, доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента НАМУ Тетяни Валеріївни Кари-Васильєвої, які цікаві з огляду на розкриття характерних особливостей науково-практичної і викладацької діяльності славетного викладача ФТІМ КДХІ Л. Міляєвої в 1960-х роках: «Перед нами, її учнями, Людмила Семенівна демонструвала фото давніх ікон, дерев'яних церков та іконостасів, які були знайдені і щойно привезені з численних експедицій, відряджень у музеї, з фондосховищ, бібліотек і приватних колекцій, а іноді й просто врятованих в клунях і на горищах. <...> Так були привезені до Національного художнього музею України візантійський дерев'яний рельєф "Св. Георгій з житієм" XII–XIII ст. із Маріуполя, ікони Богородиці Одігтрії XVII ст. з Бучача, Покров Богородиці XVIII ст. з Миргорода, ікона Волинської Богоматері XIV ст. з Покровської церкви Луцька. Людмила Семенівна в численних експедиціях Чернігівщиною, Полтавщиною, Закарпаттям, Волинню, Поділлям разом із своїми однодумцями, видатними дослідниками українського мистецтва – Г. Логвином, С. Таранушенком, П. Жолтовським, Б. Возницьким рятували від фізичного знищення унікальні пам'ятки мистецтва. Тоді це було справжнім подвигом і виявляло високу громадську позицію дослідниці» [1, с. 9].

Сьогодні Людмила Семенівна, яка продовжує читати лекції студентам НАОМА по

шість годин у день (!), так само не перестає дивувати своєю наполегливістю в досягненні поставленої наукової мети, потужною працездатністю і творчою енергією. Можливо, навіть більше, аніж у минулі десятиліття, доскіплива дослідниця Л. Міляєва вражає своїм блискучим володінням пером. Останні її книги про найдорожчих для неї художників – чоловіка, народного художника України, професора НАОМА Сергія Подерв'янського, та батька, Семена Міляєва, написані великим серцем мистецтвознавця-титана (дозволю собі цей вираз, незважаючи на тендітність статури і жіночність Людмили Семенівни), – гідні особливої пошани. У них вона талановито відтворила творчі портрети і мистецьке середовище кожного, оприявила їхній внесок в українську культуру. Обидва, за образним висловом Л. Міляєвої, належали «<...> к тому тонкому слою інтелігенції, которой выпало жить в кровавое, а часто подлое 20-е столетие. Выжили немногие и выстояли немногие» [3, с. 9]. Монографії «С. П. Подервянский. Творчество и судьба. 1916–2006» (Київ, 2011) і «Семен Матвеевич Миляев, 16.12.1895 – 16.12.1961 / воспоминания Л. С. Миляевой» (Київ, 2014) – це талановиті літературні твори, написані вишуканою мовою найталановитішого і найдосвідченішого з українських мистецтвознавців – Л. Міляєвою – у синтетичному жанрі есе і мемуарів.

Людмила Семенівна народилася в Харкові на невеличкій вулиці Каразинській, 22, забудованої одно-, дво- та триповерховими будинками кінця XIX – початку XX ст., характерними для Нагорного району цього міста, де переважно мешкала інтелігенція. «Улица была зеленой, тихой и спокойной. В раннем детстве, до 1932 года, слегка поодаль, находилась стоянка извозчиков. Зимой они имели сани, ноги седоков прикрывались ковром. К дому примыкал небольшой садик с открытой верандой. Садик осеяли фруктовые деревья, густые заросли кустов жасмина и сирени, тополя и два колоссальных клена» [3, с. 32].

Батько Людмили – Семен Матвійович Міляєв, родом з м. Вільно (нині – м. Вільнюс, Литовська Республіка), – походив із можливої родини чиновника, представника

бельгійської соляної компанії. Семен з раннього дитинства захоплено малював, відвідував приватну студію І. Рибаківа. Проте своє майбутнє, за прикладом старших братів, уявляв на інженерному терені. Відтак 1920 року й подав свої документи на механічний факультет Харківського технологічного інституту, обравши спеціальність «Опір матеріалів».

На жаль (чи на щастя), життя – непередбачене, про що Людмила Семенівна переконливо засвідчила у своїй книзі, присвяченій батькові: «Когда папа был на пятом, последнем курсе, в 1925 году, и оставалось всего несколько месяцев до защиты диплома, его неожиданно пригласил к себе директор института. Поводом для этого было то, что папа, как стало известно директору, помогал матери, высылая время от времени деньги в Германию [після смерті чоловіка, який не пережив потрясіння Першої світової війни і революції, матір С. Міляєва емігрувала 1917 року в Берлін. – З. Ч.]. Директор предложил ультиматум: или учеба в институте, или помощь матери. Папа не колебался, он вежливо отклонялся и сказал: “До свидания”. Больше порог Технологического института он не переступал. На последнем курсе папа женился и, если бы он окончил институт, то впереди бы его ждала хорошая работа. Специалисты по сопромату ценились. Дипломников на этой кафедре было всего несколько человек. Все они получили ответственные назначения. Правда, в 1937 году все были арестованы. Так папа не стал инженером. Обстоятельства сделали папу художником» [3, с. 28].

Тато Людмили Семенівни, імовірно, був надзвичайно харизматичною і різнобічно обдарованою особистістю, завдяки чому доволі швидко включився в бурхливе харківське художнє життя межі 1920–1930-х років: співпрацював із численними видавництвами, оформлював закордонні виставки (не тільки художні, але й промислові), яких у Харкові на той час було вдосталь, працював у Товаристві «Агентство ИЗО» при «Союзе работников искусств», створюючи численні плакати.

Коло спілкування С. Міляєва незмінно розширювалося. У їхній квартирі на Каразин-

ській Л. Міляєва ще дівчиною мала унікальну можливість познайомитися з багатьма видатними українськими митцями, зокрема: театральними художниками Б. Косаревим, В. Меллером, А. Хвостенком-Хвостовим, графіками Г. Бондаренком, В. Авериним, В. Єрміловим, живописцями Н. Міщенком, Д. Шавикінім, А. Бондаровичем, М. Деревусом, архітекторами В. Костенком, Є. Бризгалінім та іншими. У ті часи художники виживали завдяки замовленням на книжкові обкладинки та ілюстрації, на промислові та політичні плакати, тому і не було розподілу на представників «високого» і «другорядного» мистецтва. Середовище мистецької еліти, у якому зростала Л. Міляєва, значною мірою вплинуло на духовне формування й естетичне виховання майбутнього відомого українського мистецтвознавця.

С. Міляєв був добре знайомий і з видатним українським філологом О. Білецьким, згодом – професором Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. Уже пізніше, у Києві, Людмила-студентка не тільки з насолодою слухала його лекції в університеті, але й часто відвідувала родину науковця на вул. Нікольсько-Ботанічній. «Я знала Александра Ивановича Белецкого в старости, но и тогда он поражал остроумием, искрометностью реакции, нетривиальностью суждений и смелостью. <...> Для меня незабываемыми остались в памяти часы, когда он мне в своем уютном кабинете с бюстом гуденовского Вольтера на шкафу, после встречи Нового Года, уже под утро, читал свои беллетристические новеллы и блестящие сатирические стихи» [3, с. 29]. На Нікольсько-Ботанічній мешкав і син О. Білецького – Платон, у майбутньому її колега і друг, знаний український мистецтвознавець, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор КДХІ і також один з наших улюблених викладачів на ФТІМ.

Із захопленням та вдячністю згадала Людмила Семенівна і про свою матір – Іраїду Федорівну (у дівочтві – Лопасєва) – дочку знаного донського козака, від якого, гадаю, успадкувала основні риси справжнього козацького характеру. У 16 років, напередодні громадянської війни, вона закінчила курси

ПОСТАТІ

медсестер, згодом тяжко працювала у військовому госпіталі. «Мама обладала сильным независимым характером, из-за моего рождения ушла из медицинского института, где училась. Ее отличительной чертой был оптимизм, она умела не унывать в самых экстремальных обстоятельствах, всю жизнь была надежной опорой папе. Всегда активно участвовала в моих, а затем и моего сына [Леся Подерв'янського. – 3. Ч.], иногда очень рискованных играх. Внуку она посвятила добрых 15 лет своей жизни. Он любил бабушку, которая умела ездить на лошади, прыгать с парашютом, хотя была строга и требовательна к нему. Мама выручала семью в самых тяжелых обстоятельствах, в 30-е годы и в годы войны, снова работая медсестрой» [3, с. 31].

До Києва родина Міляєвих переїхала 1944 року, після евакуації з Ташкента. Семену Матвійовичу запропонували відповідальну роботу: художнє оформлення інтер'єрів майже всіх музеїв столиці України, будівлі яких почали піднімати з руїн і відновлювати після війни в першу чергу. Саме тут, у Києві, Людмила обрала для вступу і навчання філологічний факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка. Проте мріяла присвятити своє життя не стільки філології, скільки мистецтвознавчій науці, що природно для дочки художника (у ті часи в Києві, як і загалом в Україні, у жодному виші не було факультету з мистецтвознавчою спеціальністю). Вона остаточно вирішила стати істориком мистецтв, коли потрапила, майже випадково, в експедицію до одного з відомих у Радянському Союзі археологів – Михайла Костянтиновича Каргера, який розкопував древній Київ. «Работать с таким ученым было для меня новым и очень интересным занятием. <...> Поразил раскоп, в котором, под руководством М. К. Каргера, была воспроизведена вся трагедия бушевавшего в 1240-ом году пожара при взятии Десятинной церкви Батыем. Мы расчистили подвал дома со сгоревшими скелетами животных, с оставшимся в печи горшком с кашей, с обуглившейся вязанкой дров. <...> Работа в экспедиции стала моим первым причастием, первым шагом на пути к средневековью» [3, с. 93].

Ще за рік до захисту університетського диплому Л. Міляєва влаштувалася на роботу в Київський державний музей українського мистецтва, куди її прийняли на посаду наукового працівника. Сімнадцять років подвижницької музейної роботи поспіль перетворилися на міцний фундамент педагогічної діяльності Людмили Семенівни, яку вона розпочала 1962 року, хоча рідний музей остаточно полишила тільки 1966 року. Відтоді і поєднала свою професійну долю на довгі і плідні п'ятдесят із залишком років з КДХІ (нині – НАОМА).

Гадаю, що в уяві кожного, хто знає професора Л. Міляєву, є «свій» образ цього неперевершеного педагога. «Портрет» Людмили Семенівни я почала формувати ще в шкільні роки. Десь у класі 7-му (а це далекий 1967), у стінах 51-ї середньої школи, що на Печерську, уперше побачила незнайому мені жінку надзвичайної вроди й аристократичного духу. Вона мене вразила, тому що не була схожою ні на кого з наших учителів або матерів учнів. У її сонячній усміхненості, у її зовнішності, манері одягатися і навіть прикрасах відчувалася «інша» – «буржуазно-європейська» – естетика, з якою ми були ознайомлені лише завдяки зарубіжному кіно.

Згодом з'ясувалося, що це матір одного з наших старшокласників – Лесика Подерв'янського, і приходила вона до нього в клас, щоб провести для учнів урок позашкільної програми, присвятивши його бесіді про мистецтво, професію мистецтвознавця, музейну справу. Мені було шкода, що цей хлопчик навчається не з нами, і його мама ніколи не прийде до нас зі своїми цікавими розповідями.

Удруге я побачила цю дивовижну жінку вже за три роки по тому в КДХІ – на співбесіді напередодні вступних екзаменів до ФТІМ. Відчула себе абсолютно щасливою, коли дізналася, що вона викладає на факультеті історії і теорії мистецтва (це мене остаточно переконало в правильності мого вибору майбутньої професії).

Потім, на старших курсах ФТІМ, були захоплюючі лекції з давньоруського і давньоукраїнського мистецтва, під час яких Людмила Семенівна – інтелектуал і естет –

ЗОЯ ЧЕГУСОВА. У ЗЕНІТІ ЗОРЯНОЇ СЛАВИ...

дивувала своїм талантом дохідливого й водночас блискучо-артистичного викладу історичних подій під завжди несподіваним кутом зору, уражаючи видатним хистом до аналізу стародавніх пам'яток мистецтва і архітектури, феноменальною – факсимільною – пам'яттю. Скільки ж студентів мріяло почути з її вуст ці феєричні лекції з неповторними міляєвськими екскурсами в сиву давнину української середньовічної культури, з поринаннями в спогади про спільні наукові експедиції з такими славетними вченими, як Г. Логвин, Б. Возницький, С. Таранушенко!

Л. Міляєва приголомшувала нас фантастичною ерудицією і масштабністю мислення, причаровувала інтелігентністю, закохувала жіночою «шармантністю». У спілкуванні з нами – незрілими студентами – тон її був завжди рівний і дружній: вона ніколи не намагалася вибудовувати між нами дистанцію. Однак, треба віддати нам – «зеленим» – належне, ми чудово усвідомлювали неосяжну прірву між нею і нами, справедливо сприймаючи її як «богиню», яка височить на вершині мистецтвознавчого Олімпу, а себе відчували десь страшенно далеко від неї – лише в підніжжі тієї священної гори...

Я безмежно вдячна Людмилі Семенівні – людині глибокої душевної краси і кришталевої порядності, з неймовірно підвищеною етикою – за те, що і донині маю щастя спілкуватися з нею – неперевершено цікавою співрозмовницею із широкими інтересами. Бесіди з нею – це її уроки мудрості і любові. Вона щедро ділиться своїми неординарними думками та ідеями. Проте сила Л. Міляєвої не лише в її таланті науковця, в інтелекті та інтелігентності, але й у внутрішній дисципліні, надзвичайній силі духу, завдячуючи якому вона ніколи не вдається до журби і відчаю, цим самим і нас навчаючи вивищуватися над труднощами. Я завжди запитую себе: «Де ж в неї береться та сила й витримка, щоб дивитися на наше складне життя з такою незбагненою поблажливістю?!»

Людмила Семенівна Міляєва – з великих літер мистецтвознавець, учитель, порадник, дорога для багатьох її колишніх і

нинішніх студентів людина. Під її науковим керівництвом написано і захищено п'ять дисертаційних досліджень на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства і сто чотирнадцять (!) дипломних робіт студентів ФТІМ КДХІ і НАОМА. А перерахувати кількість курсових робіт, керівником яких вона була, наукових консультацій, які вона надавала, – неможливо.

Одного разу Людмила Семенівна розповіла про цікавий випадок, який трапився з нею за молодих років: «В одній з експедицій Західною Україною до мене, несподівано, підійшла циганка і сказала: “О, ти справді щаслива! Не спокушай своєї долі!” Сьогодні я можу сказати, що її пророцтво справдилося. Людей мого віку, коли більшість відійшла у Вічність, нещасними робить самотність. Як не дивно, я не відаю, що це означає: поруч зі мною завжди студентська молодь, колеги, друзі, рідні».

Сьогодні Л. Міляєва перебуває в чудовій фізичній і духовній формі, що абсолютно переконує в тому, що в неї попереду довге життя, насичене спілкуванням з люблячими її колегами і студентами, вихованням юної генерації обдарованих мистецтвознавців, виходом із друку нових фундаментальних монографій, які одразу переходять у нішу «класика» і «золотий фонд» українського мистецтвознавства. Маючи високу репутацію талановитого вченого, чесно і самовідданої дослідниці давньоукраїнського мистецтва, цілісної і послідовної особистості, вона перебуває на вершині свого творчого злету й у зеніті зоряної слави. А ми, «безстрокові» студенти Л. Міляєвої, як і належить, – десь поодаль від великого педагога, який завжди залишається в нашому житті, за що ми безмежно вдячні долі.

Джерела та література

1. Кара-Васильєва Т. Слово на пошану // Міляєва Людмила Семенівна : бібліографічний покажчик. – Київ : НАОМА, 2015. – С. 9–11.
2. Міляєва Л. С. С. П. Подервянский. Творчество и судьба. 1916–2006. – Киев, 2011. – 377 с. : ил.
3. Семен Матвеевич Миляев. 16.12.1895 – 16.12.1961 / воспоминания Л. С. Миляевой. – Киев, 2014. – 143 с. : ил., фото.

ПОСТАТІ



Портрет Л. Міляєвої пензля С. Подерв'янського



Людмила Семенівна Міляєва



Л. Міляєва на святкуванні свого 90-ліття. НАОМА

SUMMARY

The article describes a wide range of pedagogical and scientific activities of the full member of the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA), Doctor of Art Criticism, professor, Honoured Art Worker of Ukraine Liudmyla Semenivna Miliayeva – a prominent Ukrainian art historian, one of founders of the national art critical school in the 1960s, and a professor-coryphaeus of the National Academy of Fine Arts and Architecture Art Theory and History Department. Within the eyesight of the article's authoress are the main stages of professional path and principal biographical milestones of the academician L. Miliayeva.

The article gives an outline of the contribution of the famous researcher to the Ukrainian art criticism, describes the distinguishing peculiarities of theoretical and practical and pedagogical activities of the legendary teacher, and reflects the L. Miliayeva substantial scientific monographs, which concern the ancient Ukrainian sacral painting of the Middle Ages epoch, the XVIIth–XVIIIth cent. Ukrainian figurative art and the icons of the XIth–XVIIIth centuries. The paper also covers the researcher's published art critical works that were written in synthetic genre of essays and memoirs.

The article is timed to the 90th anniversary of L. Miliayeva, which was observed by the scientific and creative public in the NAFAA in 2015.

Keywords: Liudmyla Semenivna Miliayeva, a scientist of distinction, endowed art historian, renowned teacher, stages of professional path, theoretical and practical and pedagogical activities, biographical milestones, National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA).

Рецензії Reviews



Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки / Роксана Скорульська, Марина Чуєва. – Київ : Музична Україна, 2015. – 744 с.

Свого часу великий Г.-В. Гегель стверджував, що «ДОМОМ» людини є історія, адже траєкторія людського життя, її багатовимірність і насиченість постають справжнім феноменом. Однак якщо суб'єкт історії – Людина непересічна, то траєкторію її життя можна інтерпретувати як «дім» мудрості, пророчих ідей, шлях до спасіння та біографію духу з його злетами й провидіннями.

Таким фундатором і пророком для української музичної культури є Микола Лисенко. Наше завдання – не втратити для майбутніх поколінь ані найменших фактографічних та джерельних матеріалів життєвої і творчої біографії митця.

Рецензоване видання – часткова відповідь на створення М. Лисенком власної програми життєбудови, на наповнення свого життя безмежжям світоглядно-духовних орієнтацій, на спробу психологічного подолання конечності своєї екзистенції, на прагнення ввійти у Вічність і залишитися для майбутньої історії.

Поринаючи у «дні і роки» Лисенкового життя, розуміємо, що минуле стає дедалі актуальнішим. Воно з особливою силою потребує ціннісного осмислення, узагальнення сталих фактографічних та біографічних категорій. Глибинність факту сповнює мить. Таке мегаісторичне сприйняття та усвідомлення минулого характерне для нинішнього часу. Процеси нашого національного самоусвідомлення потребують засвоєння насамперед сталих цінностей досвіду попередніх поколінь, пробудження духовних орієнтирів, спільностей – сімейних, конфесійних, цехових, етнічних. Надзвичайними науковими перлинами є міркування Миколи Віталійовича про цінність вивчення української історії, висловлені ним у період заборонних указів і жорстокої цензури.

Ми переживаємо такий час, коли нагальними стали потреби оновленого бачення свого минулого з позицій сучасності. Зміни перспективних векторів, точок відліку відбуваються настільки швидко, що за життя одного покоління історичні процеси набувають інколи кардинально протилежних оцінок, які навіть можуть змінюватися кілька разів. Важливо й інше: удосконалюється методологія дослідження, оновлюється арсенал історичної науки, перебудовується система джерел. Нашому поколінню потрібно, з одного боку, усвідомити цей прискорений темп, а з другого, – якнайбільше оприлюднювати, актуалізувати сучасні джерельні пам'ятки, аби вони не відійшли в історичну тінь.

Дедалі частіше виникає загроза втрати історичної пам'яті через швидкоплинність

процесів новітньої історії, численні катаклізми, викривлення – аж до втрати відчуття спадкоємності, спорідненості з минулим. Микола Віталійович спілкувався езоповою мовою, натяками, іноді безстрашно попереджаючи про те, що після прочитання потрібно знищити листа: «Тяжко, занадто тяжко стає нам жити й ходити під російською цензурою: доживемось либонь невдовзі до повної заборони усякого прояву народного духу і в слові, і в співі. З народних пісень історичні пісні геть зовсім не дозволяють друкувати. А останнього разу, як я подався до цензури wraz із сим V великим збірником і V хоровим подав і текст з Кобзаря Шевченкового, до якого зложена у мене музика 5 було номерів, і всі п'ятеро перечеркнуто червоним олівцем, дарма, що я брав текст з дозволеного примірника Кобзаря» (с. 405). М. Лисенко оскаржив цей факт до Міністерства внутрішніх справ, яке передало скаргу в Головне управління по справах друкування, яку композитор назвав «помийницею»: «А помийниця одмовила, що скарга залишена без уваги» (с. 405).

Науковий рівень авторів рецензованої книжки засвідчують попередні їхні праці: збірка «Микола Лисенко. Листи» (Київ, 2004; упоряд. Р. Скорульська), яка стала бібліографічною рідкістю, та науково-допоміжний покажчик «Микола Лисенко. Бібліографія» (Київ, 2008; упоряд. І. Негрейчук, Р. Скорульська, М. Чуєва).

Одна з важливих функцій унікального видання «Микола Лисенко. Дні і роки», до якого залучено сучасний арсенал методик праці над джерельними пам'ятками, де проаналізовано ґносеологічні, біографічні й психологічні чинники, – підготувати науково-історичний ґрунт для фундаментального осмислення життєпису М. Лисенка, психологічних мотивацій творчого процесу митця. Для цього закладені всі передумови. Кінець ХХ – перші десятиліття ХХІ ст. позначилися зростаючою увагою дослідників до найширшого профілю життя і творчості Миколи Лисенка – основоположника української класичної музики, видатного культурного та громадського діяча. Однак і досі основною проблемою лисенкознавства залишається створення всеохоплюючої та

чітко вивіреної наукової біографії композитора. Підготовка подібного видання неможлива без докладного документального літопису, який би систематизував і узагальнив увесь масив виявленої інформації про його життя, творчість, виконавську, педагогічну та громадську діяльність. На цьому шляху дослідників чекає захоплююча «подорож». Не секрет, що серед митців, з огляду на висвітлення фактів своєї біографії та розповідей про творчість, є різні – небагатослівні або мрійники-міфотворці. М. Лисенко в листах, документах, спогадах – надзвичайно яскрава, глибоко правдива, літературно обдарована особистість. Приміром, барвисті, але мудрі й філософські пояснення Миколи Віталійовича про сенс своїх творів: «Ось знов і в цьому році сливе вже скінчив нову (оперу) у дві дії про дітей. Текст заснувала Дніпрова Чайка на ґрунті обрядової етнографії. Зветься поки “Зіма та Весна”, – ідеться в листі до В. Шухевича від 18 лютого 1893 року. – Панування Зими з своїми челядинцями – Метелицею, Ожеледдю, Вітром, Дід-Сніговиком и другорядні діячі, атрибути зимової праці: Веретено, Гребінь, Баба-Казка, Дід-Ворожбит. Боротьба усього цього кумпанства з молодого Весною, що нарешті з'являється з своїми Веснянками. Коли схочете, то може Вашому “Дзвінкові” у послугу бути, яко премія» (с. 404).

Це видання репрезентує наразі хронологічне, документоване і ретельно перевірене зведення фактів біографії і творчості митця, відтворене на основі архівних матеріалів, епістолярію, мемуарної, критичної літератури та композиторської спадщини М. Лисенка.

За головне завдання автори ставили реконструкцію об'єктивного багатопланового портрету Великого Українця з роздумами над творчими пошуками в інтер'єрі атмосфери своєї епохи через джерельний матеріал. Листи і документи, спогади і власні матеріали формують портрет живої особистості з усіма правдивими життєвими реаліями, аж до глибинного розкриття й розуміння мислення, світобачення, думок і почуттів художника. Особливою цінністю постають відносини М. Лисенка з непересічними постатями своєї епохи. У цьому

РЕЦЕНЗІЇ

контексті подаємо яскравий і дотепний відгук про родину громадівця Тадея (Хведька) Рильського: «У Хведька три сини: старший Іван студент-юрист II-го курсу. Батько його страшенно любив, він і хазяйнував останній рік. Другий – Богдан, гімназист 8-го класу, менш спосібний, але теж славний. Це “ляшок”, казав Хведько, і справді тип його був лядський; третій малий по 8 году, Максим, славненьке хлоп’ятко, прудке, гостре й розумне. Всі вони зімуватимуть з матір’ю Меланією Хведорівною у Антоновича, котрий 24 виїздить у Крим, в Алупку аж до половини квітня» (с. 565). А цей лист до письменника і етнографа Б. Познанського, близького друга композитора з університетських часів, написаний 1902 року з приводу смерті Т. Рильського: «Померла квітка юнацтва 60-х років, славних років обчеської свідомості й відродження українського національного почуття» (с. 565), – гірко зауважив Микола Віталійович про побратима-громадівця, високо оцінивши епоху шістдесятництва в національно-визвольному русі України другої половини XIX ст.

Цінність такого послідовного опису, зведеного документально в єдиний цілісний формат, – у спробі подання якнайретельнішого масиву розповіді про М. Лисенка та його час у межах послідовної хронологічної і тематичної структури. Окрім того, до видання введені найважливіші події історичного, громадського, наукового й мистецького життя середини XIX – початку XX ст., які знайшли відгук у вчинках, листах або творах М. Лисенка, а також зіставлення їх як з окремими подіями в Києві, так і на теренах України, Російської та Австро-Угорської імперій.

Широко використані епістолярна спадщина, спогади сучасників, які містять цікаві характеристики М. Лисенка, спостереження про його твори, а також події, пов’язані із життям і діяльністю митця, але тільки ті з них, що не викликали жодних сумнівів, тобто достовірність котрих підтверджена й іншими джерелами. Відтак, маємо своє-

рідний багатовимірний колаж. Він, на наш погляд, уможливорює виразно й емоційно уявити грані життя М. Лисенка, зрозуміти мотиви його вчинків та поштовхи до виникнення окремих творів, підсумки його діяльності.

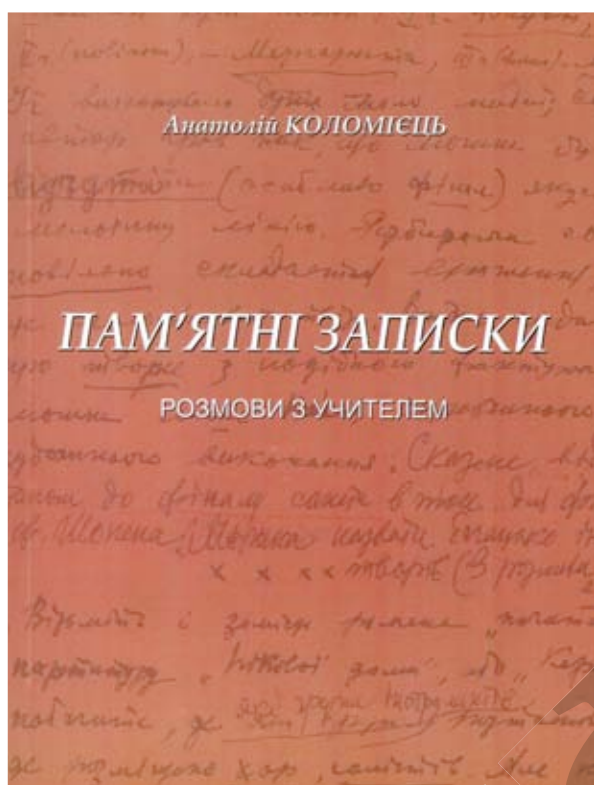
Довідковий апарат, укладений авторами відповідно до вимог академічного видання, формує «Показчик імен», поданий за принципом енциклопедичної довідки, «Анотований каталог творів М. Лисенка» з короткою характеристикою автографів та перших авторських видань, у тому числі й таких, назви яких збереглися лише в згадках сучасників чи в анонсах преси, «Географічний показчик» і «Предметний показчик». Таким чином, пропоноване видання становить своєрідний Лисенківський словник і викличе, сподіваємося, великий науковий інтерес як серед фахівців, так і серед широкого загалу читачів.

При підготовці аналізованого видання авторами максимально використано фондів колекції та документи Музею видатних діячів української культури, тому в доробку вміщено «Фотододаток», у якому представлені рідкісні знімки з родинних архівів Лисенків, Косачів, Старицьких.

Тогочасні газетні публікації, з метою відтворення не лише фактажу, але й емоційної атмосфери, у якій жив і творив композитор, максимально повно подано як в основній частині книжки, так і в «Примітках». Неабияка заслуга в цьому М. Чуєвої, адже вона підняла фундаментальний масив преси лисенківського періоду, виявивши, зокрема, майже 50 концертів за його участю, досі не введених у лисенкознавство.

Видання розраховане на викладачів та студентів середніх і вищих навчальних закладів гуманітарного профілю, дослідників української музики, театру, історії мистецтва та загальної історії України, а також на найширші кола шанувальників вітчизняної культури.

Маріанна КОПИЦЯ



Коломієць А. Пам'ятні записки. Розмови з учителем / Анатолій Коломієць ; [ред., упоряд., вступ. ст., комент., імен. показ. В. В. Кузик] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, НСКУ. – Київ : Сталь, 2015. – 152 с.

Ера цифрових технологій принесла майже автоматичну фіксацію життя в його багатоманітності, відтак інформація стала загальнодоступною, що своєю чергою значно спростило дослідницьку роботу. До того ж нині з'явилися деякі вчені, які пишуть праці, майже не залишаючи своїх домівок, за посередництвом лише Всесвітньої павутини і правильно налаштованого пошуковика.

Чимало сучасних новацій не такі вже й нові, як видається на перший погляд. Приміром, чи знаєте ви, що український композитор А. Коломієць (1918–1997) ще в середині 1950-х років займався тим, що сьогодні назвали б модним словом «блогерство»? Упродовж двох десятиліть він вів своєрідний мистецький журнал, у якому записував перлини мудрості свого вчителя – Льва Миколайовича Ревуцького, – у клас котрого 1951 року був запрошений асистентом. Формально їхнє творче спілку-

вання відбувалося в рамках занять з поліфонії, а фактично – торкалося музичного мистецтва загалом. У цих записах увіковічилися надзвичайно широка ерудиція, відточена логіка та оригінальність мислення Майстра. Навчальну програму він пояснював з неймовірною легкістю, наводив влучні аналогії та асоціації, а яскрава образність вислову і неабияке почуття гумору робили заняття по-справжньому незабутніми. Студентів дивувала енциклопедична панорама імен і творів, озвучених Л. Ревуцьким на уроках: від композиторів-класиків і до десятків своїх сучасників.

Зошит-щоденник А. Коломієць дбайливо зберігав упродовж усього життя і вперше розповів про його існування у своїх спогадах про вчителя*. Із цього часу розпочався шлях «Записок» до читача. Безцінним зшитком опікувався брат композитора – Всеволод Панасович, який став ініціатором друку фрагментів записів кілька років тому і прагнув цілісного видання книги. На жаль, хвороба не дозволила справдитися його планам, однак сімейну справу продовжив племінник композитора – Віталій Всеволодович. Відтак можливість уповні здійснити віртуальну подорож на лекції визнаного Метра з'явилася наприкінці 2015 року. Саме тоді побачили світ «Пам'ятні записки. Розмови з учителем», редактором-упорядником яких стала хранителька пам'яті Л. Ревуцького – музиколог В. Кузик (верстка й макетування – А. Кравченко, комп'ютерний набір нот – А. Карамазін). Книга вийшла у видавництві «Сталь» під грифом Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України і Національної спілки композиторів України.

Видання репрезентує джерела особового походження, до яких належать спогади, листи, щоденники. Однак, потрібно визнати, що іноді матеріали такого типу науковці певною мірою недооцінюють. Імовірно, причина в тому, що, як справедливо зазначила на презентації книги доктор мистецтвознавства М. Копиця, робота

* Див. публікацію: Коломієць А. Незабываемые годы // Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / сост. В. Кузык. – Киев, 1989. – С. 37–52.

РЕЦЕНЗІЇ

з ними вимагає відповідного стану душі, адже дослідник занурюється в реальність, яка минула 50 чи 100 років тому, співпереживає своїм героям і, водночас, отримує надзвичайну душевну насолоду від споглядання живих людей. Цінність вищезазначених матеріалів для музикознавства очевидна, бо кожен композитор – це не лише конкретні твори, а передовсім творча особистість, світогляд якої значною мірою розкривається у висловлюваннях.

Власне «Записки» становлять дві третини книги. Окрім них, розміщено цитати із часописів спорідненої проблематики, також зібраних А. Коломійцем, блок фотоілюстрацій та іменний покажчик, яким охоплено майже дві сотні імен, що значно полегшило роботу з книгою. Заслужовує на увагу і розгорнута стаття В. Коломійця з оцінкою життєвого і творчого шляху А. Коломійця.

Книга однаковою мірою розкриває постаті й учителя, і його відданого учня. Так, цікаво аналізувати, що саме і чому було обрано для фіксації. Завдяки дару схоплення найголовнішого й хисту до літературного відтворення записи А. Коломійця читати дуже легко – майже на одному подиху. Цьому також сприяє їх формат, що нагадує поширені тепер «твіти». Уражає точність викладеного: А. Коломієць намагався максимально докладно відтворити суть сказаного Л. Ревуцьким, для чого, за потреби, ілюстрував записи нотними прикладами, іноді лише однією нотою.

Перші читачі книги висловили думку, що вона допомагає відчувати атмосферу тих далеких років. Обидві постаті «оживають», стають ближчими, що особливо цінно стосовно А. Коломійця, маловідомого, на жаль, сучасному мистецькому загалу. Та й знавці творчої біографії Л. Ревуцького знаходять у ній чимало цікавого для себе. Приміром, О. Голинська, головний редактор журналу «Музика», один з випусків якого 2014 року було присвячено Льву Миколайовичу, зізналася, що книга відкрила для неї нові грані композиторської і педагогічної майстерності Метра. Отже, джерела особового походження – це дорога, яка веде на щоразу вищі щаблі пізнання.

Окрім історіографічного, видання має і науково-практичне значення – допомагає уточнити чимало моментів творчої біографії Л. Ревуцького. Так (з легкої руки деяких «знавців» 1950-х рр.), уважали, що як композитор Лев Миколайович формувався під впливом О. Скрибіна, тим часом окремі тексти «Записок» виявили його свідоме захоплення С. Рахманіновим, що суттєво корегує загальноприйняту концепцію.

Зі сторінок видання проступає вражаюча висока етика Л. Ревуцького. Перебуваючи на композиторському Олімпі, у контексті педагогічних суджень він завжди розглядав сучасну йому українську музику – творчість молодших колег. «Увага до інших митців, а не виключне зосередження на собі, – не стільки педагогічна, скільки людська особливість Льва Миколайовича», – наголосила кандидат мистецтвознавства, очільниця музикознавчої комісії Київської організації Національної спілки композиторів України І. Сікорська. А видатний хормейстер, заслужений діяч мистецтв України Л. Бухонська назвала книгу «мірилом духовного очищення сучасного музиканта, що засвідчує високу моральну відповідальність і учнів, і вчителів».

Збережені тексти відобразили творчі засади, які сповідував і виховував у своїх учнів Л. Ревуцький, та можуть слугувати своєрідним посібником у практичних заняттях з композиції. Глибокі й оригінальні вислови Майстра актуальні й тому, що нині студентство часто позбавлене настільки якісного навчання – не кожен з педагогів, зізнаймося, володіє такою колосальною ерудицією та мудрістю. Так само мало вчителів утішаються щирою повагою й пієтетом від вихованців.

І все ж, у нас є митці, котрі заслуговують на вдячні спогади від своїх учнів, а доступність диктофонів чи відеокамер нині значно полегшує їх написання, на відміну від часів А. Коломійця.

Пропонуємо вашій увазі підбірку думок про видання, висловлених на його презентації і зафіксованих на пам'ятному компакт-диску:

ІРИНА ШЕРЕМЕТА. РЕЦ.: КОЛОМІЄЦЬ А. «ПАМ'ЯТНІ ЗАПИСКИ. РОЗМОВИ З УЧИТЕЛЕМ»

«Какой молодчина Анатолий Коломиец, что, не откладывая, записывал каждое интересное высказывание Учителя. Как интересно это теперь читать! Я часто себя ругаю за то, что не поступал так же, надеялся на память, а она оказалась дырявым ситом»

*М. Бялик, кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч культури Польщі, заслужений діяч мистецтв Росії.*

«Ми знаємо музику цих композиторів, та багато хто не знав їх особисто. Сьогодні трапилася можливість пізнати глибше цих митців – не тільки через їхню музику, але й через їхні думки про музику. Це дуже цікаво. Оригінальні вислови з приводу музики часто живуть у середовищі композиторів та їхніх учнів. Треба заохочувати написання таких спогадів, адже це дотепно, весело і цікаво»

*Г. Гаврилець, заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,
голова Київської організації Національної спілки композиторів України.*

«Я багато знаю про Левка Ревуцького. Однак у цій книзі я побачив його колосальну ерудицію – знання всієї музики: від Куперена до Шостаковича і Хіндемита, до того ж, знання настільки докладне! Це унікальне видання, бо зафіксувало те, що не було призначене для друку, на відміну від розмов Крафта зі Стравинським або Гете зі своїм секретарем. Це була робоча творча обстановка! А скільки там думок!.. І для композитора, і для музикознавця чи виконавця вона відкриває новий світ. Ця книжка – великий подарунок для всіх»

*І. Гамкало, професор, народний артист України,
член-кореспондент Академії мистецтв України,
член Європейської академії музичного театру.*

«Про значення цієї книжки. Вона конче необхідна для студентів композиторських факультетів і їхніх викладачів, адже Левко Ревуцький дуже добре розумів специфіку професійного формування майбутніх композиторів і задовго до інших застосовував на практиці таке спеціалізоване навчання. Він – педагог-новатор. Велике щастя, що є така книжка»

*А. Калениченко, кандидат мистецтвознавства,
в. о. завідувача відділу музикознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.*

«Геніальна книжка, чудова передмова! Який фантастичний музикант Левко Ревуцький! Який слух і пам'ять! Я все прочитала із захопленням. Занурилася в знайому музику і вкотре переконалася, що нині таких музикантів, з такою ерудицією, мабуть, бракує нашим студентам... Дякую красно за ці чудові миттєвості, що виникають на кожній сторінці цього унікального видання!»

*Н. Семененко, кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.*

Ірина Шеремета



Хай М. Микола Будник і кобзарство / Михайло Хай. – Львів : Астролябія, 2015. – 320 с.

Відомо, що бібліографію українських народних дум та кобзарознавства перевершує хіба що бібліографія Шевченкознавства. В останні десятиліття в Україні з'явилося нове феноменальне явище – так звані практикуючі кобзарознавці, або радше етноорганологи, які поєднують наукову діяльність із виконавством, а в їхній інтерпретації – з «відродженням кобзарсько-лірницької традиції». Це молода плеяда романтично настроєних кобзарів, лірників і бандуристів, які запалилися ідеєю впровадження в сучасний міський побут традиційних явищ народної культури в її природних формах. Ідея не нова, адже зародилася ще в 1960-х, а найвищого свого апогею досягла наприкінці 1980-х – упродовж 1990-х років, коли по Києву мандрували численні колядницькі гурти, на церковних подвір'ях у Великодні свята були звичними хороводи та веснянки, а влітку на Дніпрі та його притоках спалахували купальські вогнища...

Учасники свят намагалися робити «усе по-справжньому», хоча мало хто з них уявляв, як воно було колись. І це змушувало звертатися до представників старшого покоління – батьків, бабусь, переймати музичну традицію тих сіл, вихідцями з яких вони були, організовувати фольклорні експедиції в різні регіони України. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років жили ще старі кобзарі. Пригадую один з концертів, який відбувся в лютому чи в березні 1987 року в Будинку культури Українського товариства сліпих, що на вул. Батюка. Співало більше десятка стареньких сліпих і зрячих кобзарів, які грали харківським способом. Зал був, звичайно, порожній, такі заходи на той час не афішували, але українська інтелігенція в Києві мала свою систему оповіщення (таким чином, і мені пощастило побачити й почути цих «останніх могікан» колись великої культури). Серед них був і Георгій Кирилович Ткаченко. Я ніколи не забуду його концерт у тодішньому Київському державному університеті імені Тараса Шевченка 16 січня 1983 року під час лекції з фольклористики. Тоді ж і дізналася про двох його учнів – М. Товкайла й М. Будника, якими пишався Георгій Кирилович і яким передав свої знання й уміння. А років через п'ять, улітку 1988-го, зазнайомилася і з ними, які вже мали своїх учнів (серед них – Т. Компаніченко!); усі горіли ідеєю відродження кобзарства. Ішлося не лише про спів і гру, не лише про виконавство не в концертних залах, а на вулицях, у парках, навіть на базарах, водночас і про виготовлення (згодом і реконструкцію) давніх традиційних інструментів, таких, як бандура, кобза, ліра і навіть гуслі. Усе це вимагало звернення до наукової літератури та архівних джерел, до експедиційної роботи – тобто серйозного вивчення унікального у світовій культурі явища. Так з романтично настроєних аматорів сформувалися неординарні постаті в українській науці: В. Кушпет, автор монографії «Старцівство. Мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» (Київ, 2007), К. Черемський, який, розкривши архіви МВС-НКВД, написав низку монографій з історії нищення кобзарства у XX ст. та його відродження в пострадянські часи

(«Повернення традиції. З історії нищення кобзарства» (Харків, 1999), «Шлях звичаю» (Харків, 2002)), та інші. До цієї когорти належить і М. Хай, відомий в Україні та за її межами як знавець української народної інструментальної музики, автор численних статей і монографій із цієї проблематики, доктор мистецтвознавства і практикуючий лірник. Вищезгадані неординарні постаті, на мою думку, ще не оцінені сучасниками, адже не кожен музикант, який перебуває у фольклорній стихії, здатний «вийти із середовища» й піднятися до висот науки, осмислити предмет свого захоплення в контексті не лише української, але й світової музичної традиції. Так само й не кожен «кабінетний» учений здатний перевтілитися в того вслідженого, з погляду суспільства, співця-жебрака, аби збагнути його емоційний, душевний, творчий стан, його духовну місію. Однак М. Хай і його колеги, члени Київського, Львівського й Харківського кобзарських цехів, зуміли подолати ці бар'єри і досягли унікальних результатів. Їхні теоретичні узагальнення стоять на міцному ґрунті не лише польових та архівних пошуків, але й власних виконавських практик, що вже є безпрецедентним фактом у світовій етномузикології.

Безперечно, не всі колеги-фольклористи сприймали реставроване кобзарство: бачили в ньому кітч, далекий від справжньої традиції, уважали справу безперспективною, можливо, навіть свідомо ігнорували нове явище, яке «випадало» з усталених норм. Пригадую таку дискусію на одній з міжнародних наукових конференцій. У залі сидів і М. Будник, панотець Київського кобзарського цеху, і лише всміхався. На той час, коли справу тільки починали, аргументів було мало.

І от, нарешті, я тримаю в руках вагомий аргумент – монографію М. Хая «Микола Будник і кобзарство» (Львів, 2015). У ній «поставлено» все на свої місця, і нове українське кобзарство зайняло у світовій культурі ту нішу, яка досі була не заповнена. Книгою М. Хая спростовано всі упередження: сучасне українське кобзарство – це унікальне явище, що зв'язує в один ланцюг традицію і науку. Подібного немає в інших

слов'янських і неслов'янських народів, адже там існує або продовження традиції, або, справді, кітч.

Монографія М. Хая – це історико-порівняльне дослідження, що вражає глибиною і багатством наукових фактів, кількістю опрацьованої літератури, інших першоджерельних матеріалів (листи, спогади, фотодокументи, нотації епічних творів). У виданні проаналізовано такі явища, як кобзарство, бандурництво, гусярство, тобто музичні традиції різних епох і народів. Предметом дослідження стали генеза, еволюція та сучасний стан кобзарської традиції, а також унесок учених О. Сластіона, П. Мартиновича, М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки і Г. Хоткевича у справу збереження, консервації та реконструкції кобзарсько-лірницької традиції, яка зникла на межі XIX–XX ст., у справу реставрації давніх музичних інструментів, виконавського стилю, характерного для українського епосу. І саме в цьому контексті розкривається постать М. Будника та його учнів. У книзі переконливо доведено, що і М. Будник, і М. Товкайло, і їхні колеги – не лише ентузіасти-романтики, але й свідомі продовжувачі справи М. Лисенка, О. Сластіона і Г. Хоткевича, адже праця сучасних сподвижників з виготовлення інструментів, із запису та відтворення автентичних епічних творів, безперечно, є поверненням до наукових студій.

Отже, ми маємо глибоке науково-теоретичне дослідження діяльності М. Будника в контексті історії українського кобзарства та традиційної культури слов'янського світу. Кобзарський цех, створений М. Будником, його репертуар, стиль виконавства, стрій інструментів – це трансформована науковцями давня виконавська традиція, яка має право на існування. У монографії простежено динаміку цієї традиції від XIX до XXI ст. Це, за дослідженням М. Хая, єдиною можливою формою існування кобзарства й лірництва в сучасних умовах. Також автор сконцентрував увагу на багатьох проблемах кобзарознавства: творення і функціонування епічних фольклорних жанрів, авторське і колективне начало в цьому процесі, стилізація та фальсифікація фольклору, взаємозв'язок усної і писемної елітарної

РЕЦЕНЗІЇ

та народної культури тощо. Усе це – свіжий погляд на ті явища, які хвилюють учених упродовж кількох століть. Сучасне кобзарювання – фольклор чи фольклоризм, відродження традиції чи інтелігентські забавки? На окреслені питання і намагався відповісти автор монографії, яка, безперечно, стане новим помітним явищем у сучасній фольклористичній науці.

Однак навіть така праця не позбавлена певних недоліків. Хоча в заголовку ім'я М. Будника винесено на перше місце, проте основна частина монографії присвячена проблемам музикознавства, і лише останній розділ – спогаду автора про М. Будника. Я ж, як філолог і сучасник п. Миколи, воліла б більше дізнатися про його біографію, наукову і творчу діяльність, адже постать неординарна і нами ще неосмислена. У цьому контексті хочеться сказати своє слово.

Найперше, що вражало, – манера співу. Неважливо, що він співав – історичну пісню чи думу, псалму чи приспівки до танцю... Це був не лише глибокий ліризм – це було щось незбагненне: чи-то спів, чи-то плач, чи-то зітхання, а в речитативі вчувалося навіть замилювання тими картинами, які виконавець перед собою «бачив». Пан Микола, як талановитий актор, створював голосом епічний образ. І, як на мене, це щось більше, аніж реконструкція традиції... Якимось в одній з лекцій з богослів'я професор Маковської духовної академії О. Осипов, авторитетний сучасний учений, заявив, що людська душа подібна до комп'ютера: вона зберігає в собі пам'ять багатьох тисячоліть, усього того духовного шляху, який людство пройшло від Адама і Єви. Ця теза у свій час вразила мене, але й багато чого прояснила. Отже, не випадково з'являються серед нас, урбанізованих і комп'ютеризованих, такі самородки, як М. Будник. І якщо богослови про це серйозно ведуть мову, то, певно, так воно і є. Я чула й традиційних кобзарів – Г. Ткаченка, Є. Адамцевича, Є. Мовчана... Пан Микола зовсім не копіював їхній спів – у нього була своя інтуїція, якій довіряв слухач. Певно, промовляла через нього ота глибинна пам'ять, яку може виявляти тільки чиста душа, незасмічена суєтними меркантильними проблемами...

Знаю не лише його учнів, але й багатьох священиків, які спілкувалися з М. Будником. І всі вони називали його «ангелом во плоті» – людиною чистою, світлою, лагідною, безневинною і абсолютно безкорисливою. Ось що розповів про нього (на початку 2000-х років) єпископ Вишгородський і Подільський Української автокефальної православної церкви (далі – УАПЦ) Володимир (Черпак), настоятель храму Покрови Пресвятої Богородиці в м. Києві:

– Він багато зробив і для відродження кобзарства, і для становлення України як держави, і для відродження УАПЦ та окремих храмів Києва. Мені назавжди врізалася в пам'ять перша зустріч із Миколою Петровичем. На лаві, біля трапезної Михайлівського Золотоверхого монастиря, якого ще не було тоді, сидів чоловік у білосніжній вишиванці. Коли мене підвели до нього познайомитися, він дивно всміхнувся. І вразили мене та усмішка, і та незвичайна одіж, і той промінь доброти, ласки і, я б навіть сказав, якась святість... Вразили назавжди. І пізніше, коли вже спілкувався з ним, я завжди пам'ятав те перше враження, яке справив Микола Петрович на мене, – лагідний, тихий, доброзичливий.

Микола Петрович був людиною, якій судилося «покласти душу і тіло за друзів своїх». Уявіть собі: не розпався ще Радянський Союз, невідомо було, що буде з тими, хто починав рух за автокефалію Української церкви, а ця людина знайшла в собі сміливість і сказала, що так, я буду членом ініціативного комітету відродження УАПЦ, буду виконувати доручення з відродження преси УАПЦ. І він став одним із засновників газети «Наша віра – Православ'я», яку видавав Є. Сверстюк. Це нині нам видається, що все було просто, а тоді ще був Радянський Союз, тоді ще було всесильне КДБ, тоді без ніякого приводу били по дорозі, тоді могли посадити в літак одну лише людину і вивезти з Києва, як це зробили із священиком Б. Михайличком... Тоді страшні часи були. І Микола Петрович виявив цю пасіонарність.

Він був одним із засновників майже всіх громад УАПЦ, адже існував страх перед автокефалією загалом і навіть фізичного знищення зокрема! Однак Господь дарував

ЛЮДМИЛА ІВАННІКОВА. РЕЦ.: ХАЙ М. «МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО»

Миколі Петровичу оту сміливість, непоказну, до речі, бо ніколи він не хвалився, не казав, що може те й те – він мовчки робив. Потрібно бути в десятці тієї чи іншої громади УАПЦ? Він ішов туди! Потрібно долучитися до заснування газети «Наша віра – Православ'я» УАПЦ? Він також не побоявся поставити підпис під установчим документом, як один із засновників.

Між іншим, першу літургію УАПЦ було відправлено в березні 1989 року священиком Б. Михайлечком у кобзарській майстерні на вул. Седовців у Києві. І це також із ініціативи М. Будника.

Отже, М. Будник – непересічна особистість у нашій історії, людина, наголошу, велика, тому що він будив народ. І хоча національний організм нашого народу смертельно хворий, але в ньому є ще такі люди, як Микола Петрович, яких бояться можновладці... У 1930-х роках кому заважали нещасні лірники, ті кобзарі, які ходили по Україні? Вони лише співали! Але ж це пробуджувало генетичну пам'ять народу, піднімало і будило народ, тому й страшні вони були більшовикам. Через те їх зізвали і всіх розстріляли. Так само і в 1990-ті роки було. Думалося, Україна вже не підніметься, не встане, але вона встала завдяки таким, як Микола Петрович.

Тож згадаймо сміливість Миколи Петровича, його доброту і те світло, яке він випромінював. Згадаймо, що він зробив, зокрема, для УАПЦ і для становлення помісної Церкви. А хто не знає, то я ще нагадаю, що він у Покровській церкві, яка на Подолі, допомагав відновити іконостас на честь воїнів, полеглих під Крутами. І сам брав участь у зрізуванні верби, у всіх етапах підготовки деревини для теперішнього прекрасного іконостаса. Це також його праця. Згадаймо також те, що він навколо себе згуртував людей, яким боліла Україна, яким дорогі були і українська пісня, і кобзарство, які оберігали генетичну пам'ять. І цю пам'ять він підняв!

...Справді, у цьому ще один феномен М. Будника – уміння гуртувати навколо себе людей. Він був надзвичайно скромним, тихим, ніби непомітним, неметушливим, а до нього тягнулися, гуртувалися навколо нього. Скільки юнаків і навіть дівчат, які вирости в мегаполісі, захопив він своєю справою з виготовлення народних інструментів та опанування кобзарського й лірницького ремесла, яку впевненість у собі, силу духу їм дав! Ці, здавалося б, рафіновані київські хлопчаки, які вирости на Теремках або на Печерських пагорбах, залишали комфортні квартири, ішли жити на горище майстерні, що була на вул. Седовців (звичайний сарай, який вони винаймали під майстерню, де не було жодних умов для життя!), ходили в ліс на заготівлю колод, а потім проходили всі етапи підготовки деревини для майбутніх інструментів і при цьому співали, дискутували, читали вірші, – тобто в цьому не примітному для стороннього ока закапелку вели справжнє богемне життя. А зробивши власними руками кобзу чи бандуру, ці чистенькі, випещені хлопчаки з інтелігентних родин, маючи, іноді, вищу освіту, сиділи в пилузі на Бессарабці або на Диміївському ринку і ненав'язливо, ніби самі для себе, співали думи і псалми... Що спонукало їх? Чи тільки романтичний настрій? Ні, спонукала глибинна пам'ять, яку пробудив у них феномен М. Будника, що був завжди присутній у їхніх душах, думках і вчинках.

М. Будника 1990-х років я можу порівняти з І. Гончарем 1960–1980-х, який так само – тихо і скромно – робив свою велику справу і так само був лагідний, ніби непомітний, навколо якого також гуртувалася українська інтелігенція, сотні людей. Немає жодного свідомого українця, який би не побував у його будинку-музеї... Справжня велич – саме така: скромна, тиха, ненав'язлива, яка приваблює до себе силою духу, унікальним, навіть сакральним знанням, чистотою душі й розуму, подвижницькою працею.

Людмила Іваннікова



Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. – Київ : Фоліант, 2015. – 192 с.

Сучасний етап розвитку української музичної культури характеризується її активним включенням у глобалізаційні процеси європейського та світового контексту, широкою панорамою художніх рішень стильової ситуації постмодернізму. За таких умов надзвичайно важливо зберігати цілісність культурного генетичного коду нації та його передавання наступним поколінням українців. У цьому велику роль відіграє музично-освітня галузь, представники якої поширюють знання серед шкільної молоді різного віку, плекаючи в них повагу і любов до фольклорних скарбів, здобутків академічного мистецтва, формуючи свідоме ставлення до своїх етнічних витоків.

Зважаючи на вищевикладене, привертає увагу нещодавно опублікована збірка «Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука» (Київ, 2015). Її автор – відомий сучасний український композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, педагог Національної музичної академії Украї-

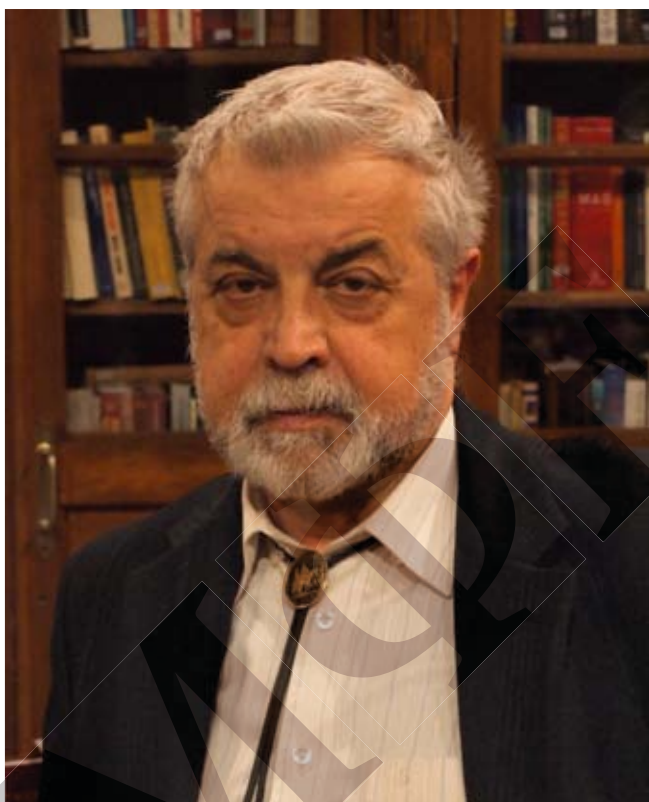
ни імені Петра Чайковського Олександр Миколайович Яковчук (1952 р. н.). Композитор охопив збіркою 57 власних обробок автентичних колядок і щедрівок – найпоширеніших жанрів, що належать до пісень зимового циклу календарної обрядовості і пов'язані зі святом Різдва Христового. Мелодії зразків взято з видання «Колядки і щедрівки автентичні» (Київ, 2007), упорядкованого хормейстером М. Пилипчак. Той факт, що обробки призначені для чотириголосого дитячого хору, підтверджує явну дидактичну спрямованість аналізованого видання. Воно буде корисним для студентів-хормейстерів музичних навчальних закладів, а також для студентів історико-теоретичного й композиторського факультетів музичних академій і консерваторій. Усі обробки демонструють глибоке розуміння композитором народної музичної інтонаційності, логіки народного багатоголосся та особливостей ладовості, а власна професійна майстерність митця «одягнула» народні мелодії в барвисті шати хорового образу, хорового звучання, надавши їм об'ємного формату й просторовості.

У ґрунтовній передмові автор охарактеризував колядки і щедрівки як жанри, водночас розкривши їх роль в історії української музики та вплив на творчість композиторів, зокрема на К. Стеценка і В. Барвінського. Окрім того, О. Яковчук здійснив екскурс у джерелознавчу базу дослідження жанру обробки (праці Б. Фільц, Л. Матвійчук, І. Коновалової та ін.), дійшовши висновку про потужність напрацювань у цьому жанрі. Цікаву частину передмови становить матеріал, де О. Яковчук ознайомив потенційного користувача збірки з витоками власної творчості та впливом на неї фольклорних джерел, певних життєвих обставин, що стимулювали його захоплення народними піснями. Для прикладу композитор подав розбір кількох обробок, аби уявити ті цікаві можливості, які криються в народних зразках і під пером митця-професіонала перетворюються у веселкове звукове панно.

Презентована збірка стала надзвичайно цінним результатом композиторської практичної діяльності О. Яковчука, збагативши репертуар дитячих хорових колективів України народнописаними зразками нашої давнини.

Ольга Кушнірук

Некрологи *Obituaries*



ЛЕСЬ ТАНЮК
(08.07.1938 – 18.03.2016)

Не стало Леся Танюка. Не стало людини, яка зуміла проявити себе і залишити помітний слід у найрізноманітніших мистецьких і суспільних галузях: відомий театральний режисер, поет, дослідник театру, громадський діяч і політик, письменник і публіцист, перекладач і науковець, народний депутат п'яти скликань.

Народився Леонід Степанович Танюк 8 липня 1938 року в с. Жукин Димерського району Київської області (тепер – Вишгородський р-н Київської обл.). Після війни його родина переїхала до Луцька, де він вступив до трупи Волинського обласного музично-драматичного театру (тепер – Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка).

Закінчив Київський театральний інститут ім. І. К. Карпенка-Карого (1958–1963) (тепер – Київський національний університет кіно, театру та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) за фахом «Режисер театру і кіно». Навчався на курсі М. Крушельницького, який був провідним актором театру Леся Курбаса, а згодом – і режисером. М. Крушельницький, а через нього і режисерські концепції Леся Курбаса, справили велике враження на молодого Л. Танюка. І він негайно взявся їх утілювати. Л. Танюк захопився ідеєю відновлення методик репресованого Леся Курбаса, а також постановками п'єс забороненого М. Куліша. Згодом написав ґрунтовну театрознавчу монографію «Мар'ян Крушельницький» (Москва,

НЕКРОЛОГИ

1974), присвячену вчителю (2007 р., у київському видавництві «Либідь», світ побачило перероблене і доповнене видання українською мовою під назвою «Мар'ян Крушельницький: школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом»).

Ще в інституті Л. Танюк активно включився в бурхливі процеси хрущовської «відлиги», у 1959–1960-х роках став одним із засновників і президентом Клубу творчої молоді, що об'єднував київських «шестидесятників» – І. Світличного, А. Горську, І. Драча, В. Чорновола, Є. Сверстюка та багатьох інших. При Клубі було створено Новий український театр, на сцені якого Л. Танюк поставив спектаклі «Матінка Кураж», за драмою «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта, «Патетична соната» М. Куліша, «Ніж у сонці», за одноіменною поемою-трагедією І. Драча, та інші.

«Відлига», однак, раптово закінчилася, і Клуб закрили. У Львові не дозволили для показу постановку митця «Отак загинув Гуска» М. Куліша зі сценографією А. Горської. Зняли й інші вистави, заборонили дві збірки поезії. У 1963 році помер М. Крушельницький.

У цей період Л. Танюк, у різних театрах Львова, Одеси, Києва, Харкова, здійснив чимало спектаклів. У 1965 році, у Харкові, поставив п'єсу «В день весілля» («В день свадьбы») В. Розова. Однак був вимушений залишити Україну – переїхав до Москви. У Центральному дитячому театрі здійснив кілька спектаклів, зокрема «Казки Пушкіна» (муз. А. Шнітке, автор інсценізації – Л. Танюк), які йшли на сцені понад 30 років. Працював у Московському Художньому академічному театрі СРСР ім. М. Горького, на сцені якого втілював мюзикл «Принц і злидар», за одноіменним історичним романом М. Твена. Популярного молодого режисера М. Охлопков запросив у Московський академічний театр імені Володимира Маяковського, де Л. Танюк поставив драму «Світ без мене» Ю. Еділіса. На сцені Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка з успіхом пройшла його постановка «Месьє де Пурсоньяк», за комедією «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра. Також

він працював у Державному академічному театрі імені Моссовета (м. Москва). Загалом московський період діяльності режисера тривав упродовж 1966–1986 років.

У 1986 році, з початком «перебудови», Л. Танюк повернувся в Україну. Він очолював Київський молодіжний театр (1986–1988) (тепер – Київський академічний Молодий театр), який, за його ж ініціативою, було перейменовано на Молодий театр, як данина пам'яті видатному українському режисерові-реформаторові Лесю Курбасу і його «Молодому театру», і переведено в приміщення, де колись грав останній; ініціював встановлення пам'ятника Лесеві Курбасу у сквері на вул. Прорізній. Виставу «Так переможемо» М. Шатрова, на сцені вищеназваного театру, глядачі і театрознавці сприйняли з ентузіазмом. Загалом Лесь Танюк поставив понад 50 вистав.

Згодом митець активно включився і в політичне життя, 1992 року вступивши до партії «Народний рух України». У різні роки був членом політради, заступником голови вищеназваної партії, депутатом Верховної ради України п'ятих скликань, очолював Комісію Верховної Ради з питань культури та духовного відродження, був автором багатьох законопроектів. Упродовж 1993–2014 років очолював Українське добровільне культурно-просвітницьке правозахисне благодійне товариство «Меморіал» імені Василя Стуса. Був членом трьох творчих спілок – письменницької, кінематографічної і театральної. З 1992 року – незмінний голова Національної спілки театральних діячів України, а з 2014 року – почесний голова.

Різнобічна і багатогранна особистість, Л. Танюк активно працював і на телебаченні: режисер фільму «Десята симфонія»; автор сценаріїв до кінофільму «Голод-33» О. Янчука, фільму-вистави «Мина Мазайло» С. Проскурні, серії телефільмів про Розстріляне Відродження; вів постійні цикли театральнo-культурологічних передач. Його творчу діяльність відзначено званнями заслуженого діяча мистецтв України (1995) і народного артиста України (2008); лауреат театральних премій. Нагороджений орденом князя Ярослава Мудрого V і VI ступенів.

ЛЕОНІД ТАНЮК (08.07.1938 – 18.03.2016)

Ще в юності Лесь Степанович почав писати щоденники. На сьогодні вже опубліковано 38 томів під назвою «Щоденники без купюр», і ще залишається велика кількість ненадрукованих. Окрім власних вражень, жанром щоденника охоплено документи епохи, статті, п'єси, характеристики сучасників і явищ культури та театру, хроніку подій життя країни.

Загалом Л. Танюк видав більше двох десятків книжок, серед яких – збірка поезій «Сповідь» (1968), «Лесь Курбас. Статті і спогади» (1987), «Монологи» (1994), повне видання творів М. Куліша, дослідження творчості Леся Курбаса, М. Куліша, В. Винниченка, Й. Гірняка.

Ще одна яскрава грань його творчості – це переклад творів світових класиків. Воло-

діючи німецькою, французькою та англійською мовами, перекладав твори В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, Ф. Шиллера, Р. Тагора, Г. Аполлінера, Мігеля де Сервантеса.

Грандіозним мистецьким та особистісним потенціалом Л. Танюка охоплено й педагогічний напрямок – він був професором Київського національного університету кіно, театру та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, керівником акторського і режисерського курсу.

Незважаючи на масштаб реалізованого, залишається відчуття, що багато задумів цієї багатогранної, обдарованої людини так і не втілилися – не написані, не поставлені і не видані...

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України*



АНАТОЛІЙ АВДІЄВСЬКИЙ (16.08.1933 — 24.03.2016)

Українська музична культура зазнала великої втрати. 24 березня 2016 року відійшов у вічність талановитий і визнаний диригент, ім'я якого вже за життя було вписано в історію вітчизняного хорового виконавства ХХ ст. Самобутній творчий хист Анатолія Тимофійовича Авдієвського та його вклад у розвиток національної культури можна порівняти з доробком видатних хорових майстрів П. Демуцького, М. Лисенка, О. Кошиця, К. Пігрова, Н. Городовенка, П. Муравського. За п'ятдесят років безперервної роботи на посаді художнього керівника й головного диригента Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки (далі – хор імені Г. Г. Верьовки) А. Авдієвському присвоїли почесні звання народного артиста УРСР (1975) і народного артиста СРСР (1983), надали звання Героя України з врученням ордена Держави (2003). Окрім того, він – академік Національної академії педагогічних наук (1993) і Національної академії мистецтв (1996), лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1968) і лауреат Державної премії СРСР (1978). Однак головною винагородою самовідданої творчої праці диригента стало широке суспільне визнання його високого професіоналізму та щира народна любов, адже своїм натхненням і палким темпераментом великий майстер уособлював силу й дух україн-

ського мистецтва, нерозривно пов'язаного з його глибинним народним корінням, був патріотом, який не словом, а ділом плекав славу рідної країни.

Життєвий шлях А. Авдієвський розпочав 16 серпня 1933 року в с. Федвар (нині – с. Підлісне) Олександрівського району, що на Кіровоградщині. Школою його диригентської майстерності став хоровий факультет Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової, де він навчався під керівництвом феноменальних майстрів – К. Пігрова і Д. Загорецького. Засади школи К. Пігрова вплинули на формування вокальної досконалості й емоційності всіх нюансів хорового звучання, яких постійно прагнув А. Авдієвський у своїй роботі. Талановитого студента помітили ще під час навчання і 1958 року, відразу по закінченні консерваторії, призначили художнім керівником і головним диригентом новоствореного Поліського ансамблю пісні і танцю «Льоник» (Житомир) (згодом – Державного). Так Анатолій Тимофійович розпочав свою диригентську працю з народною піснею, яку продовжив у Державному Черкаському народному хорі, а потім – у славетному хорі імені Г. Г. Верьовки, керівництво над яким він прийняв від дружини засновника колективу, чудового хормейстера і високоосвіченого музиканта Е. Скрипчинської.

АНАТОЛІЙ АВДІЄВСЬКИЙ (16.08.1933 — 24.03.2016)

У багаторічній роботі з відомим колективом диригент продовжував славні традиції Г. Верьовки в плеканні фольклорних наспівів та специфічних засад народного багатоголосся, а також вводив до репертуару хору твори професійних композиторів, зокрема М. Лисенка й М. Леонтовича, звернення яких до народної пісенності відбулося вже в умовах академічного музичного мислення. З фольклорним матеріалом А. Авдієвський працював і як хормейстер, і як композитор, його обробки «Колискова», «Павочка ходить», «Діброва зелена» часто звучали у виконанні народних й академічних хорових колективів. Запроваджена ще Г. Верьовкою структура народного хору як синтетичного виконавського колективу, що об'єднує хор, інструментальний склад і танцювальний ансамбль, спонукала А. Авдієвського до включення в програму виступів колективу театралізованих народних обрядів, як це відбулося, зокрема, у постановці хорового дійства «Марина» за мотивами купальських ігрищ.

У репертуарі хору імені Г. Г. Верьовки слухачам полюбилися твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Майбороди, О. Білаша, А. Пашкевича, І. Шамо. Глибоке опанування засадами виконавського хорового мистецтва, харизматичність і гранична вимогливість, уміння поєднувати традиційне зі сміливим новаторством допомогли А. Авдієвському підняти керований ним колектив на вищий рівень професійної майстерності, зробити його мистецькою лабораторією для пошуків нових підходів осмислення музичного фольклору в композиторській творчості. Так, спеціально для хору імені Г. Г. Верьовки Є. Станкович написав новаторську фольк-оперу «Коли цвіте папороть» (1978), В. Зубицький — фольклорний хоровий концерт «Гори мої, гори» (1987). Окрім української пісенності, диригент у пошуках репертуару звертався

і до інших джерел: створив цикл власних хорових обробок «Пісні народів світу», виконував твори західно-європейських композиторів, зокрема, частини з «Реквієму» В.-А. Моцарта.

На особливу увагу заслуговує виконавська манера хору імені Г. Г. Верьовки, яка в диригентському переосмисленні А. Авдієвського виступала не лише ознакою плекання фольклорної традиції, але й могутнім художнім засобом, спрямованим на розкриття глибинних емоційних та духовних змістів фольклорних джерел і композиторської творчості. Яскраво-емоційна палітра народних голосів (розширена диригентом за допомогою додаткового введення академічних сопрано) дозволяла створювати оригінальну і вражаючу виконавську інтерпретацію як класичних обробок М. Леонтовича («Щедрик», «Дударик»), так і сучасних композиторських творів («Сонячний струм» Л. Дичко), досягати граничного драматизму і трагедійного надлому у звучанні «народного реквієму» «Степом, степом» або Шевченкового «Реве та стогне Дніпр широкий».

У реалізації своїх різнобічних талантів і власної духовної місії А. Авдієвський був не лише видатним хоровим диригентом, але й педагогом, організатором і активним громадським діячем. Його було обрано Головою Національної всеукраїнської музичної спілки (1991), Президентом Національного Музичного комітету України при Міжнародній музичній раді ЮНЕСКО (1995), призначено директором-проректором, створеного за його ж сприяння, Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова (2002).

Світла пам'ять про митця буде жити в серцях його колег, учнів, слухачів.

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України*

Про авторів *Information About Authors*

Громченко Валерій Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавського мистецтва Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Дзюба Діана Юріївна – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України.

Дика Ніна Орестівна – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, член Наукового товариства ім. Шевченка.

Долгих Марина Василівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист Кіровоградського музичного училища.

Загайкевич Марія Петрівна – доктор мистецтвознавства, професор, колишній провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

Іваннікова Людмила Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Копиця Маріанна Давидівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, лауреат премії імені М. В. Лисенка, заслужений працівник освіти України, член Національної спілки композиторів України.

Кушнірук Ольга Панасівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету кіно, театру та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, член Національної спілки кінематографістів України.

Нікітюк Оксана Павлівна – пошукувач відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужена артистка України, солістка Національної державної заслуженої української академічної капели «Думка».

Росул Тетяна Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії України ДВНЗ «Ужгородський національний університет», лауреат обласної премії ім. Д. Задора, член Національної спілки композиторів України.

Руда Тетяна Петрівна – доктор філологічних наук, завідувач відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Сікорська Ірина Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Тулянець Андрій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Фільц Богдана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, лауреат премії імені В. С. Косенка, лауреат мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, член Національної спілки композиторів України.

Чегусова Зоя Анатоліївна – науковий співробітник відділу декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член Національної спілки художників України.

Шеремета Ірина Василівна – провідний мистецтвознавець відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН 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 1 (53)

Упорядкування і наукове редагування:

Валентина Кузик

Олена Щербак

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голеня

Літературне редагування і коректура:

Лариса Ліхньовська

Олена Яринчина

Редактори англomовних текстів

Ігор Юдкін

Павло Рафальський

Підписано до друку 17.03.2016. Формат 60 × 84.

Обл. вид. арк. 12,84. Умов. друк. арк. 8,02.

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Богородичен Догматик на Великій вечірні. Глас 6. Ірмологіон початку XVIII ст.
Україна

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. 279-45-22, www.sm.etnolog.org.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua