



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (65)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2019

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (65)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2019

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (65) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 122 с.

ISSN 1728–6875

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

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

The issues of 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.

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 4 від 13.03.2019 р.)

Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін
(Наказ МОН України № 996 від 11.07.2017 р.)

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

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ

Theory

- Максимюк Володимир, Фетисов Ілля. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак»**
Maksymiuk Volodymyr, Fetysov Illia. Investigation of the Intensity and Duration of the Sounds of Rhythmical Accompaniment on the Drum of Ukrainian Hopak Tune 7
- Наумова Лариса. Ритм в українському кінематографі 20-х років XX століття в теорії Леоніда Скрипника**
Naumova Larysa. Rhythm in Ukrainian Cinema of the 1920s in Leonid Skrypnyk Theory 19
- Ігнатенко Євгенія. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмологів кінця XVI – XVIII століття**
Ihnatenko Yevheniya. Attribution of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late XVIth – XVIII centuries 29
- П'ятницька-Позднякова Ірина. Смыслові рівні музично-текстової концептосфери Псалма Вікторії Польової «Помилуй мя, Боже»**
Piyatnytska-Pozdniakova Iryna. Significant Levels of the Musical and Textual Conceptsphere of V. Poliova Psalm Miserere mei Deus 39
- Граб Уляна. Психологічний вимір диригентської діяльності Мирослава Антоновича: за лаштунками тріумфу**
Hrab Uliana. Psychological Dimension of Myroslav Antonovych Conductor Work: behind the Triumph Wings 51

ІСТОРІЯ

History

- Дзюба Діана. Музика в ефірі українського телебачення: історико-хронологічний підхід (1939–1985)**
Dziuba Diana. Music in the Ukrainian Television Air: Historical and Chronological Approaches (1939–1985) 58
- Гарбузюк Майя. П'єса «Українці» Люціана Косьцєлецького в репертуарі польських театрів 1880–1887 років (до сценічної історії твору)**
Harbuziuk Maiya. The Ukrainians Play by Lucian Koscelecky in the Polish Theatres Repertoire in 1880–1887 (To the Stage History of the Work) 88

ПОСТАТІ

Figures

- Крутова Олена. Дар любові Валерії Заклунної**
Krutova Olena. Valeriya Zaklunna Gift of Love 98

APXIBИ*Archives*

Jasińska-Jędrasz Elżbieta. Myśli z powodu elizawetgradzkich fotografii
Karola Szymanowskiego

Jasińska-Jędrasz Elżbieta. Reflections Concerning Karol Szymanowski
Yelisavetgrad Photographs 105

РЕЦЕНЗІЇ*Reviews*

Летичевська Оксана. Мстислав Юрченко презентує
хорові концерти Максима Березовського
[Рец.: Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти.
Частина «А». Концерти чотириголосні /
[упоряд., ред., передм. М. Юрченка]. Київ : Комора, 2018]

Letychevska Oksana. Mstyslav Yurchenko Presents Choral Concertos
by Maksym Berezovskyi [Review: Maksym Berezovskyi.
Found Choral Concerti. Part A. Concertos of Four Voices /
[compilation, wording, preface by M. Yurchenko]. Kyiv, Komora, 2018] 111

Ільницька Любов. Весна Ліни Костенко
Illytska Liubov. Spring of Lina Kostenko 114

НЕКРОЛОГ*Obituary*

Левко Колодуб
Levko Kolodub 116

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 119

Теорія Theory

УДК 781.2+781.6:780.62](477)

ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНІ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»

Володимир Максимюк, Ілля Фетисов

Питання реальної тривалості ритмічних одиниць музичного виконання порівняно з нотацією широко обговорюється в науковому світі як музикознавцями, так і психологами, але дослідження взаємозв'язку між тривалістю та інтенсивністю звуків (не з точки зору сприйняття) наразі відсутні. Головною перешкодою тут виступає відсутність можливості мати достовірну інформацію про інтенсивність через аудіодоріжку.

Стаття описує інший – не через звуковий сигнал – спосіб отримання даних про тривалість та інтенсивність звуків гри на барабані й результати досліджень.

Ключові слова: інтенсивність, тривалість, LMS-аналізатор, тензометрія, музичне виконавство, музичне сприйняття.

An issue of real duration of rhythmical units in musical execution in comparison with notation is widely discussed in the scientific world both by musicologists and psychologists. However, at present there are no investigations on the interconnection (not in terms of perception) between the sounds duration and intensity. The main obstacle here is the absence of the possibility to have accurate information about sound intensity through the soundtrack.

The article is dedicated to the description of another way (not through a sound signal) to receive data about the duration and intensity of sounds from drum playing and the results of the investigation.

Keywords: intensity, duration, LMS-analyzer, strain gage measurement, musical execution, music perception.

Останнім часом у світовій музичній науці дедалі більшого розповсюдження набуває тенденція до застосування комп'ютерних технологій в аналізі актів музичного виконавства загалом і творів народної музики зокрема [2; 3; 6; 7; 11–13; 15–17]. Комп'ютерний аналіз дозволив заглянути в процеси та побачити явища, які обмежено фіксуються людським вухом. Одним із таких явищ є співвідношення між гучністю (яка є слуховим сприйняттям інтенсивності амплітуди коливань тіла, що звучить) і тривалістю звуків. У цьому напрямі дослідження лише розпочинаються. Як засвідчив лист від доктора мистецтвознавства, професора-стипендіата (*professorstipendiat*) Університету в Осло М. Йоханссона (*Mats Johansson*) від 30 червня 2018 року, міжнародна група вчених, що працює зараз над реалізацією проекту *TIME* [25], лише планує братися за дослідження питання взаємозв'язку тривалості та гучності.

Головною перешкодою на шляху дослідження взаємозв'язків між гучністю та

тривалістю звуків (або між тривалістю і гучністю), на нашу думку, є об'єкт аналізу – аудіофайл запису (або «аудіовізуальне зображення» [7, с. 38]). Якщо стосовно тривалості звуків аудіофайл дає доволі об'єктивну картину, то стосовно гучності його достовірність обмежується динамічним діапазоном мікрофона (зокрема, максимальним звуковим тиском), і, відповідно, необхідністю регулювання рівня запису, відстанню від мікрофона до джерела звука тощо. Унаслідок цього гучність, яку чує виконавець, і гучність, яку бачить на осцилограмі дослідник, не відповідають одна одній [7, с. 47].

Сучасна українська дослідниця традиційної вокальної музики А. Мазуренко, яка використовує в своїй роботі комп'ютерний аналіз аудіозаписів, окреслюючи загальну картину комп'ютерних досліджень народної музики, констатує, що «динаміка й тембр піддаються обробці [шляхом акустичного аналізу. – В. М., І. Ф.] і можуть у подальшому слугувати для складання комплексу

ТЕОРІЯ

параметрів, але поки що такі дослідження знаходяться в процесі розробки і не застосовуються в аналітичній практиці» [2, с. 97].

Питання взаємозв'язку між гучністю (інтенсивністю) і тривалістю є надзвичайно цікавим з точки зору психології музичного виконавства та їхнього впливу на сприйняття виразності музики, що звучить.

Н. Тодд, який присвятив не одну працю розробці теорії виразності у нотній тональній музиці, спираючись на теорію скорочення часових проміжків [14] та ідею відходу від жорсткої метричності, вказував, що «завершена теорія виразності має враховувати інтенсивність та інші другорядні виражальні засоби, як вібрато; як і інші перемінні в музичній структурі, ці засоби виразності не є незалежними» [23, с. 51].

Радянський учений, академік Б. Теплов, у докторській дисертації (уперше опублікована в 1947 р.), спираючись на дослідження Р. Стетсона [20; 21] та Г. Вудроу [24], які продемонстрували існування постійних ілюзій у сприйнятті тривалості однакових звуків у зв'язку із їхньою наголошеністю (акцентовані звуки видавалися довгими, а тривалість неакцентованих звуків перед ними або після них стабільно недооцінювалася), висунув припущення, що для формування враження рівномірності музичного руху необхідно подовжувати проміжки, які йдуть за акцентованими звуками [5, с. 208].

Показові дослідження сприйняття інтенсивності (акцентованості) та тривалості звуків були проведені Д.-Я. Повелом і Г. Оккерманом, які продемонстрували явище виникнення слухової ілюзії акцентуації звуків у еквітонових ¹ послідовностях (першого – у випадку однакових проміжків між звуками, і другого – у випадку збільшення паузи після першого звуку на 10 %) [18]. Повернути відчуття акцентованості першого звуку вдавалося шляхом збільшення його інтенсивності не менше, як на 4 dB. Дослідження, проведені Х. Текманом продемонстрували, що у випадку некорельованих (різнонаправлених) змін гучності (інтенсивності) та тривалості, параметром, який добре фіксується на слух, виступає інтенсивність звуків, але не їхня тривалість, а однонаправлені зміни інтенсивності та

тривалості звуків на слух визначаються доволі коректно [22].

Таким чином, отримання й аналіз даних стосовно тривалості та інтенсивності звуків реального музичного виконання являє неабиякий інтерес.

Спосіб отримання даних та об'єкт досліджень. Нами було знайдено інший, ніж аналіз аудіофайла, шлях отримання даних стосовно тривалості та гучності (інтенсивності) звуків, який дозволив уникнути обмежень, створюваних мікрофоном. Цей спосіб полягає в зніманні тензосигналів (сигналів, що дають інформацію про міру деформації поверхні) з поверхні музичного інструмента, в даному випадку – барабана з тарілкою, безпосередньо в момент гри на ньому. Для цього на мембрану та нерухому нижню тарілку барабана були наклеєні тензодатчики, сигнали з яких окремими каналами надходили на реєстратор вібраційних, акустичних і тензосигналів *LMS SCADAS Mobile* (виробник – Бельгія), з подальшою візуалізацією, записом і аналізом на комп'ютері. Дані формувалися автоматично у вигляді таблиць *Excel*. Піки деформації, які відображали момент нанесення удару по мембрані «булавою» (дерев'яною паличкою, на кінці якої з тканини зроблена м'яка голівка) та рухливою, верхньою тарілкою по нерухомій нижній тарілці вибиралися вручну.

Дослідження були проведені в Інституті механіки ім. С. П. Тимошенка НАН України за ініціативою керівника фольклорного ансамблю «Божичі» Іллі Фетисова на базі Центру колективного користування (керівник – пров. н. с., доктор фізико-математичних наук Володимир Максимюк). Досліджувалася гра на барабані з тарілкою автентичного музиканта зі с. Підгайне Іванківського району Київської області Валентина Давиденка (1950 р. н.) і вторинного ² виконавця на барабані Андрія Левченка (1991 р. н.) ³. Подібні дослідження за допомогою цього обладнання ані за кордоном, ані в Україні раніше не проводилися.

На початку досліджень використовувалися лише два датчики – один був прикріплений знизу тарілки, другий – згори зовнішньої сторони мембрани. Таким чином були записані виконання 25 листопада 2016 року

ВОЛОДИМИР МАКСИМЮК, ІЛЛЯ ФЕТИСОВ. ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ
ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНИ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»

В. Давиденка, 2 грудня 2016 року А. Левченка. У подальшому до мембрани барабана було прикріплено ще один датчик – знизу мембрани, що дозволило отримати більш достовірну часову картину нанесення ударів булавкою автентичним виконавцем, оскільки він ударяв не лише по центру мембрани, але й згори та знизу. Також це дозволило уникнути можливого впливу деформацій мембрани, які виникали внаслідок ударів по тарілці (так було здійснені записи В. Давиденка 8 червня 2017 р.)⁴.

Критика достовірності отриманих даних. У процесі роботи із програмним забезпеченням *LMS Test.Xpress* (версія 3B) було виявлено низку особливостей, які не дають підстав говорити про абсолютну точність отриманих даних. Залежно від розміру фрагмента даних, який вивантажувався, програма сама визначала масштаб їх викладу. Тобто, дані деформації одного й того самого часового фрагмента, викладеного шматками різної довжини, відрізнялися. При вивантаженні фрагментів, більших за 20 с, усі дані деформації розміщувалися з інтервалом 0,04 с. Лише при вивантаженні фрагментами, не більшими 20 с, періодичність часового інтервалу розміщення даних зникала, але крок, з яким програма вивантажувала дані, був більшим, ніж крок при вивантаженні цього ж фрагмента шматками по 10 с (переважно від 0,005 с до 0,01 с при вивантаженні фрагментами по 20 с та здебільшого від 0,001 с до 0,005 с при вивантаженні фрагментами по 10 с; але в обох випадках зустрічається крок вивантаження з інтервалом від 0,0003 с до 0,001 с). Час появи тих чи інших піків деформації та міра деформації незначно варіюються залежно від того, чи вивантажуються шматки даних по 10 чи по 20 секунд. У цій розвідці ми користувалися даними, отриманими внаслідок вивантаження фрагментів по 20 с.

Іноді програма по-різному вивантажувала дані однієї й тієї самої ділянки музики, залежно від того, чи нею закінчувався вивантажений фрагмент, чи починався наступний. Пік, на який ми орієнтувалися, зазвичай лишався незмінним, але іноді програма показувала іншу пікову деформацію з певним часовим відхиленням. У таких випадках,

на віддаленні від закінчення даних файла (дані вивантажувалися нами із «запасом»), завжди можна було знайти піки, які в різних файлах збігалися, що уможливлювало перехід від одного *Excel* файла до іншого.

Питання до абсолютної точності даних викликають два випадки (на три награвання), в одному з яких часовий інтервал між двома ударами становив одне й те саме число з точністю до четвертого знака після коми, а в другому – максимальна міра деформації поверхні двох поспіль ударів становила одне й те саме число з точністю до третього знака після коми.

Отже, всі отримані дані не можна сприймати буквально, а лише як тренд тієї чи іншої складової – часу або деформації.

Особливості деформування поверхні барабана та принципи вибірки даних. Фронт деформування мембрани й тарілки має різний характер. При деформуванні мембрани в обох виконавців спостерігаємо наступну динаміку наростання фронту, яка найбільш яскраво виявляється в момент нанесення першого удару⁵. Спершу з'являється пік-«передвісник», який, вочевидь, відповідає моменту торкання мембрани м'якою частиною голівки «булавки». Цей пік у 3–8 разів більший за рівень шумів у стані спокою мембрани. Стрімко за ним наступає ще один пік, який, ймовірно, відповідає моменту максимального стискання м'якої частини «булавки» і деформації мембрани під впливом твердої палички. Цей пік, який ми назвемо «перший найбільший пік», у 3–8 разів більший за пік-«передвісник». Наступні піки, перший з яких настає з інтервалом, що відповідає періоду коливань мембрани⁶, переважно були менші від першого найбільшого піку, але іноді перевищували показник деформації першого найбільшого піку. При подальшій роботі з даними, показники деформації других піків теж були враховані.

У процесі гри пік-«передвісник» губиться в піках згасання, і виокремити його практично неможливо. Тому ми вирішили орієнтуватися на перший найбільший пік і вимірювати часові інтервали між цими піками. Фронт деформації, який фіксується нижнім датчиком, має подібну картину, з тією лише відмінністю, що пік-«передвісник» переваж-

ТЕОРІЯ

но має мінусові значення, тобто, мембрана при цьому не розтягується, а стискається. Нижній датчик завжди показував деформацію меншу, ніж верхній, ця різниця в середньому становить 2–3 рази. При обрахунку часових інтервалів між піками деформації награвання «Український гопак», що було виконане 8 червня 2017 року, нами брався перший найбільший пік того датчика, який фіксував його найшвидше (враховуючи, що виконавець весь час змінював точку нанесення ударів), але при формуванні графіка гучності ми завжди послуговувалися даними деформації верхнього датчика, оскільки він відображав максимальний ступінь деформації. Дані стосовно деформування та часових інтервалів були округлені до третього після коми знака.

Фронт деформації тарілки має різну картину в автентичного (В. Давиденко) та вторинного (А. Левченко) виконавця, що відображає різні підходи до її використання. Фронт деформування нижньої тарілки у В. Давиденка, який грав сидячи, настає завжди плавно і максимум припадає зазвичай після максимуму деформування мембрани (оскільки спочатку верхня тарілка торкається лише краєм одного якогось боку нижньої тарілки, а пізніше – накриває собою всю нижню тарілку). В А. Левченка, який грав стоячи, фронт деформування нижньої тарілки настував стрімко (тому що виконавець бив верхньою тарілкою по нижній перпендикулярно вниз) і випереджав пік деформування мембрани.

Унаслідок додаткових досліджень з'ясувалося, що удари по тарілці проходять у датчик, закріплений згори мембрани, але цей вплив для аналізу гри обох виконавців не був значним. Для показників гри А. Левченка цей вплив є відчутнішим, ураховуючи напрям удару тарілкою та випередження ним удару «булавкою». Момент нанесення удару «булавкою» в нього простежувався надзвичайно виразно, натомість визначити точну міру деформації поверхні мембрани у випадку одночасних ударів правою (булавка) і лівою (тарілка) рукою стало неможливим, оскільки до показника деформації мембрани мультиплікаційно додавалася частина деформації мембрани від удару тарілкою по тарілці.

На цьому етапі досліджень ми працювали лише з даними, які були отримані з поверхні мембрани барабана в результаті гри «булавкою». Аналізували виконання награвання «Український гопак» В. Давиденком 25 листопада 2016 року, 8 червня 2017 року та А. Левченком 2 грудня 2016 року.

Особливості виконавських стилів.

В. Давиденко переважно використовує стиль гри, який він називає «грати перебором», тобто підбивати кожну вісімку награвання (середня абсолютна тривалість однієї вісімки, або, як це називається в закордонних працях – *inter onset interval (IOI)* ⁷ між ударами, що відповідають восьмій нотній тривалості, в обох виконавців становить приблизно 0,2 с). Удари тривалістю в одну четвертну (*IOI* яких становить приблизно 0,4 с) трапляються в нього значно рідше (наприклад, під час виконання награвання «Український гопак» 25 листопада 2016 року з 435 ударів, нанесених булавою по мембрані, лише 71 удар відповідав чвертковій тривалості, решта дорівнювали тривалості вісімки). Цей стиль гри є індивідуальним і усвідомленим, що вирізняє В. Давиденка з-поміж інших виконавців на барабані. На запитання, як назвати стиль гри, коли він грає, вдаряючи на кожну чверть (іноді для різноманітності В. Давиденко грає доволі тривалі ділянки музики, наносячи удари з періодичністю чвертки), виконавець, фактично, не відповів: «Ну, так всі грають. Грати без перебору».

Стиль гри «булавкою» А. Левченка саме відповідає визначенню «грати без перебору». Під час виконання ним награвання «Український гопак» 2 грудня 2016 року з 225 ударів лише 20 ударів відповідало вісімці, всі інші – чвертці.

Формування графіків інтенсивності й тривалості. На основі деформації можна винести враження про силу удару, і, відповідно, про його гучність, хоча, звичайно, перевести одиниці виміру деформації – мікстрейни в одиниці виміру гучності – децибели є проблематичним. Тому міру деформації ми вважаємо показником ступеня інтенсивності того чи іншого удару.

Після збору інформації про силу ударів по мембрані та часових інтервалів між ними, в програмі *Origin* нами були сформовані та

ВОЛОДИМИР МАКСИМЮК, ІЛЛЯ ФЕТИСОВ. ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНИ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»

накладені один на один графіки інтенсивності (насправді – деформації) й тривалості (див. іл. 1–7). Графік інтенсивності позначено пунктирною лінією, графік тривалості – суцільною лінією. Ліворуч цифрами позначена деформація мембрани в мікрострейнах ($1 \mu S = 10^{-6}$), яка є пропорційною силі удару по ній (для виконань 25 листопада 2016 р. і 2 грудня 2016 р. – від 0 до 900, для виконання 08.06.17 – від 0 до 1200), й ці величини стосуються пунктирної лінії інтенсивності. Праворуч цифрами від 0,0 до 1,0 позначена тривалість (у секундах), і ці величини стосуються суцільної лінії. Ті точки суцільної лінії, які знаходяться на рівні 0,2 с, відповідають вісімці, ті, що знаходяться на рівні 0,4 с – чвертці. Точки, які позначають інтенсивність (квадрати на пунктирній лінії), випереджають точки, які позначають тривалість (трикутники на суцільній лінії), тому що вони відповідають удару «булавкою» по мембрані, а тривалість – часовому інтервалу між ударами (IOI).

Були сформовані графіки для кожного виконання награвання «Український гопак» (25 листопада 2016 р., 2 грудня 2016 р. та 8 червня 2017 р.).

Спільне та відмінне в грі на барабані кожного виконавця. Виявилося, що сила, з якою А. Левченко наносив удари по мембрані, є значно меншою, ніж сила, з якою наносив удари В. Давиденко. Через це в графіку гри А. Левченка лінія гучності в більшості випадків опиняється під лінією тривалості.



Іл. 1

У В. Давиденка навіть у тих моментах, коли він наносить удари з періодичністю

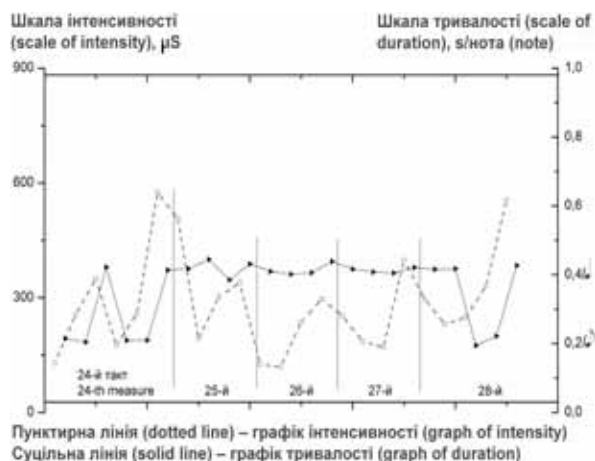
чвертки, гучність все одно відображається над лінією тривалості.



Іл. 2

Обмірковуючи причину того, чому А. Левченко грав тихіше за В. Давиденка, було враховано те, що він грав стоячи і вибивав під гру фіделя – більш тихого інструмента, ніж гармонь.

Але висуваємо ще одне припущення, на яке наштовхнули ті місця, де А. Левченко наносив удари з інтервалом вісімки (у 12, 24, 28, 32, 36, 54 та 55 тактах). Найбільші піки інтенсивності ударів протягом танцю, що співмірні з інтенсивністю ударів, з якою грав В. Давиденко, припадають на чверть, яка опинялася після виконаних поспіль двох вісімок (крім 32 такту). Можемо стверджувати, що у всіх випадках вісімки були своєрідним «трампліном» для нарощування гучності.



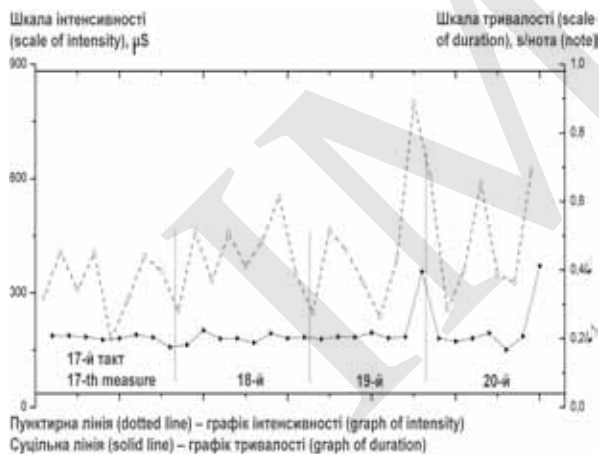
Іл. 3

ТЕОРІЯ

Таким чином, занижена гучність гри, порівняно із В. Давиденком А. Левченка, може бути пов'язана саме із постійним застоюванням ударів з *IOI* чвертки.

Після побудови графіків з'ясувалося, що сила, з якою наносилися удари обома виконавцями, є не випадковою, а підкореною певній логіці. При цьому в автентичного виконавця (В. Давиденка) спостерігаються декілька паралельно існуючих концепцій, якими визначається сила удару.

Для обох виконавців притаманне використання нарощення гучності до кінця кожної частини танцю, яка охоплює 4 чотиричверткових музичних такти. Виявлення закономірностей побудови кожним виконавцем таких динамічних хвиль (хвиль нарощення гучності) потребують додаткового аналізу, але візуально на основі графіків можна відзначити, що В. Давиденко починає нарощувати гучність швидше, ніж це робить А. Левченко, і пік у нього припадає часто вже на останню чверть третього такту, четвертий такт наче «закріплює» цю гучність.



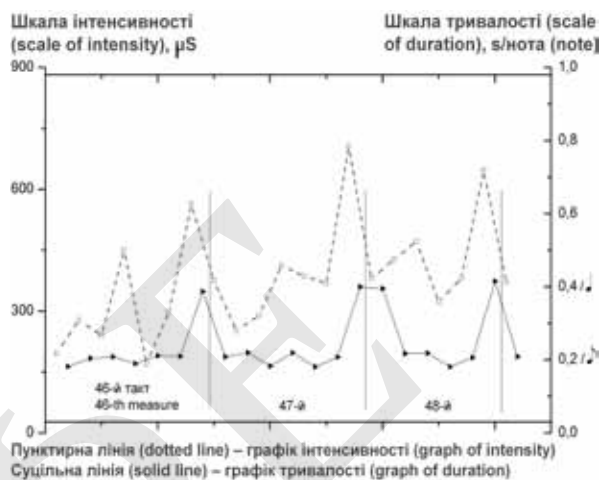
Іл. 4

У А. Левченка хвиля прямує до останньої чверті четвертого, останнього такту (динамічну хвилю А. Левченка див. іл. 1, 3).

Такі відмінності в побудові хвиль теж можуть впливати на загальну гучність награвання в кожного виконавця.

Взаємодія між інтенсивністю й тривалістю ударів. Яскравою особливістю гри В. Давиденка є те, що при використанні ним ударів з *IOI* чверті, в нього майже за-

вжди різко зростає інтенсивність удару, порівняно з ударами з *IOI* вісімки. На малюнку видно, що тривалість й інтенсивність у цих випадках збільшуються прямо пропорційно і графіки тривалості й інтенсивності йдуть майже паралельно.



Іл. 5

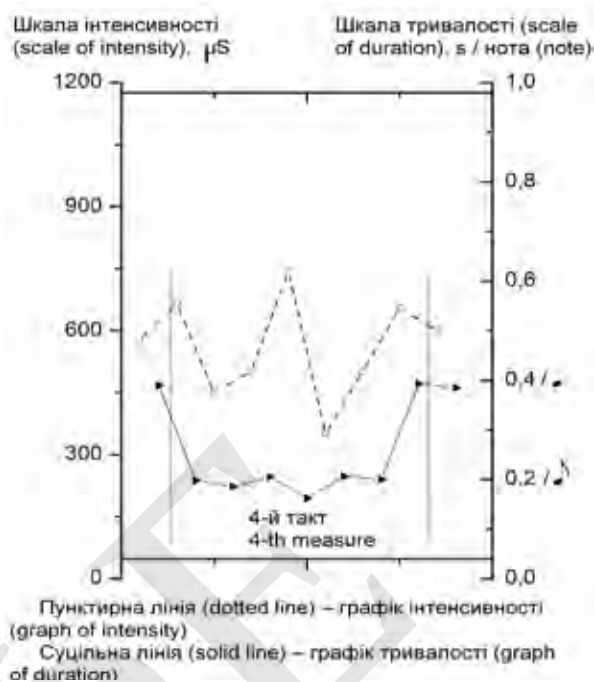
Автентичний виконавець збільшенням інтенсивності начебто підкріплює збільшення *IOI* (подібне явище ми можемо спостерігати і в гри А. Левченка у тих випадках, коли він використовує вісімки). Логічним є припустити, що у цих випадках тривалість впливає на інтенсивність, а не навпаки, або що ці дві системи – тривалість та інтенсивність – існують одночасно. Це також підтверджується й тим, що стрибкоподібне збільшення інтенсивності не означає, що й *IOI* стрибкоподібно збільшується, адже піки інтенсивності у В. Давиденка зустрічаються і в групах з вісімок. Важливо розуміти, що автентичний виконавець не знає нотної грамоти, в розмові з ним стало очевидним, що він не прораховує довгий удар тривалостями короткого удару, тобто не думає про те, що один довгий удар по часу може дорівнювати двом коротким. Тому можна говорити про синкретизм явищ тривалості та інтенсивності в свідомості народного виконавця у цьому випадку і про їхній взаємозв'язок, коли не лише можна розглядати вплив інтенсивності на тривалість, але й навпаки, вплив тривалості, яку треба витримати, на силу, яка застосовується в момент нанесення удару.

ВОЛОДИМИР МАКСИМЮК, ІЛЛЯ ФЕТИСОВ. ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНІ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»

Неодноразово нами спостерігалось явище взаємозв'язку між силою удару і тривалістю наступного за ним *IOI* в групах ударів, які при нотації відповідають однаковим нотним тривалостям. У випадку збільшення інтенсивності удару, *IOI* теж незначно збільшувався, у випадку зменшення – теж зменшувався. Це явище спостерігалось в обох виконавців на барабані, але здебільшого воно притаманне вторинному виконавцю, в якого кількість таких взаємопов'язаних ударів становила більшість. Припускаємо, що однакова чи різна спрямованість інтенсивності й тривалості (у даному випадку – ударів, але, вочевидь, будь-яких музично-ритмічних явищ) позначається на слуховому сприйнятті характеру музики. Виконання автентичним барабанщиком звучало енергійнішим.

Однонаправлене збільшення інтенсивності та тривалості виконавцями добре корелюється із результатами досліджень Текмана [22, с. 187], проте в грі В. Давиденка присутнє явище, яке частково спростовує висновок ученого про те, що інтенсивність і тривалість сприймаються людиною як певна нероздільна сукупність. Вочевидь, цей висновок вірний для слухачів, проте треба враховувати, що музикант у момент власного виконавства має зовсім інше відчуття часу – час начебто розширюється та сповільнюється. Цей стан можна порівняти із відчуттям «розширення» часу, яке переживають люди у миті небезпеки [1, с. 12]. Якщо в дослідженнях Текмана *IOI* становив 210 мс [22, с. 184], то *IOI* між ударами під час виконання 8 червня 2017 року був близько 200 мс і нижче, під час яких виконавець устигав вивірити час між ударами і розташувати їх у певній динамічній прогресії.

У цьому ключі показовим є явище, яке спостерігається в кожному четвертому такті (що відповідає останньому такту кожної частини танцю) виконання В. Давиденка. У цьому такті, графік інтенсивності якого графічно нагадує корону з трьома зубцями, середній пік інтенсивності, що припадає на четверту вісімку і переважно є найбільшим у такті, часто поєднується зі скороченням тривалості четвертої вісімки відносно тривалості третьої та п'ятої вісімок⁸.



Іл. 6

Можна говорити про значну майстерність виконавця, оскільки стабільно розділяти інтенсивність і тривалість, які в цьому місці переважно різнонаправлені, є складним завданням для музичного виконання та контролю.

Нами було продемонстровано два ключових підходи до взаємодії інтенсивності й тривалості, які не є результатами випадковості, а мають стабільну повторюваність. Варіантом різнонаправленої взаємодії інтенсивності та тривалості в автентичного виконавця також є випадки, коли пік інтенсивності візуально повторює попередній пік тривалості.



Іл. 7

ТЕОРІЯ

Це явище притаманне здебільшого для автентичного виконавця (у вторинного воно трапилося лише один раз). Такі випадки фіксуються виключно на переходах між тактами, коли останній удар у такті має четвертну тривалість, а перший у наступному такті – восьму тривалість або четвертну тривалість із меншим *IOI*. Це свідчить про те, що виконавці, з одного боку, дотримуються певної логіки динамічного розгортання твору, а, з другого, – мають певні часові межі, яких теж мусять дотримуватися. Найвірогідніше, що в обох виконавців такі випадки не є продуманими та осмисленими, а зв'язані з певним музичним відчуттям.

Висновки. Використання методу тензометричних досліджень для виявлення часових і динамічних характеристик актів виконання музики на ударних інструментах є надзвичайно перспективним напрямом, хоча на цей момент він і не використовується дослідниками. На відміну від аудіозапису, яким фіксується коливання повітря, що дійшло до мікрофона, цей метод дозволяє отримувати дані про коливання мембрани барабана безпосередньо з її поверхні. Ці дані отримуються автоматичним шляхом у момент виконання, відповідно, зникає необхідність у формуванні аудіовізуального зображення, яке дослідник має проінтерпретувати. Відповідно, об'єктивно фіксується контакт виконавця із музичним інструментом (сила удару та момент його нанесення), а не розглядається наслідок цього контакту (звучання). Вочевидь, що в аудіофайлі момент торкання м'якої частини «булавки» неможливо помітити взагалі.

Автоматичний виклад даних у вигляді таблиці *Excel* дозволяє уникнути суб'єктивізму, який виникає при визначенні моменту атаки звуку при роботі з аналізом аудіовізуального файлу. Формування графіків у програмі *Origin* дозволяє візуально охопити незрівнянно більшу кількість звукових явищ (зручним для аналізу є одномоментне спостереження за 150–180 точками графіку), ніж це дозволяють музичні комп'ютерні програми, такі як *Praat*, *Adobe Audition* та ін.

Виявлені під час роботи з програмним забезпеченням *LMS-аналізатора* вади

(насамперед – залежність деталізації даних від розміру фрагмента, який вивантажується; оптимальним для досліджень виявилось вивантаження фрагментів по 20 с) не дозволяють говорити про повну точність отриманих даних. Можна очікувати, що в наступних версіях програмного забезпечення така вада буде відсутньою. Але немає сумніву в тому, що отримані дані відповідають трендам змін інтенсивності та тривалості ударів. Про адекватність даних тензодатчиків свідчать аудіофайли, сформовані *LMS-аналізатором*.

Отримані дані свідчать про упорядкування ударів по мембрані барабана за певною схемою динамічного розгортання, кульмінація якого припадає на закінчення кожної частини танцю. Ця схема є більш-менш постійною для кожного з виконавців. Графіки інтенсивності ударів свідчать, що для 4-чвертного музичного такту награвання «Український гопак» притаманна інша ієрархія наголошеності четвертей, аніж це прийнято в академічній музиці (з сильним акцентом на найслабшій в академічному такті 4-й чверті).

Різноманітні за тривалістю удари, які застосовуються під час гри (короткі та довгі), сприяють більшій виразності виконання й широкій динамічній амплітуді виконання, і навпаки, одноманітність їхньої тривалості зменшує динамічну амплітуду виконання і його виразність.

Існування порогів сприйняття менших, ніж зафіксовано в дослідженнях слухового сприйняття еквітонових послідовностей звуків, свідчить про те, що музикант у момент виконання перебуває в стані розширення і сповільнення часу.

Спостерігається явище синкретизму тривалості часового проміжку (*IOI*) та інтенсивності удару при переходах від коротких тривалостей до довгих – у цих випадках довгий *IOI* стабільно є пропорційно голоснішим за короткий. Таке ж явище відмічається і для часових інтервалів, які при нотації позначаються однаковими нотними тривалостями, коли збільшення або зменшення інтенсивності удару відповідно позначається на незначному збільшенні або зменшенні часового проміжку до нанесення наступ-

ВОЛОДИМИР МАКСИМЮК, ІЛЛЯ ФЕТИСОВ. ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ
ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНИ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»

ного удару, що здебільшого притаманно грі вторинного виконавця.

З іншого боку, спостерігається явище розмежовування динамічної та часової логіки розгортання награвання й існування паралельно двох систем, одна з яких пов'язана з інтенсивністю ударів, а друга – із їхньою тривалістю, що переважно власливо грі автентичного музиканта.

Примітки

- ¹ Однакових по висоті, тривалості та інтенсивності.
- ² Вторинними виконавцями називаються музиканти, які відроджують в умовах міста сільську музику, переважно послуговуючись аудіозаписами сільських музикантів і власною фольклорно-експедиційною практикою.

³ В. Давиденко супроводжував гру на віденській дворянській гармоні Іллі Фетисова, А. Левченко – гру на фіделі професійного музиканта-полістиліста Михайла Качалова.

⁴ Почути ці виконання можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=HCwj8TsQibQ>.

⁵ На основі даних датчика, розташованого згори мембрани.

⁶ Для записів 25.11.2016 та 02.12.2016 цей інтервал становив близько 0,02 с, що відповідало частоті мембрани у 50 Гц. Для записів 08.06.2017, через вологість приміщення і зниження натяжки мембрани, цей інтервал був ближчий до 0,03 с.

⁷ IOI – це часовий інтервал між початком сигналів, у даному випадку – між нанесенням ударів.

⁸ У цьому такті виконавець грає ритмічну фігуру, яка має інше групування восьмих тривалостей, ніж в інших тактах. Якщо скрізь вони групуються по дві, то в останньому такті кожної із частин виконавець групує їх по три – 3 вісімки + 3 вісімки + 1 чверть (або 2 вісімки).

Джерела та література

1. Ібен А. Доказ бессмертия. Подорож нейрохірурга у потойбічний світ. Київ, 2017.
2. Мазуренко А. Стабильность и мобильность в структуре песенной строфы украинской этнической музыки. *Tradycja ir dabartis (Tradition and Contemporarity)* / Academy of Arts. Klaipeda University. 2017. Vol. 12. С. 95–104.
3. Мазуренко Анастасия. Микроинтервальные варианты ступеней как региональная особенность устройства звукоряда (на примере песенной традиции Украины). *Tradycja ir dabartis (Tradition and Contemporarity)* / Academy of Arts. Klaipeda University. 2018. Vol. 13. С. 141–149.
4. Стоянов П. Ф. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев, 1985. 164 с.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды : в 2 т. Москва, 1985. Т. 1.
6. Ambrózová Jana. Analýza rytmického sprievodu v ľudových hudbách na Slovensku. *Musicologica Slovaca*. Bratislava, 2011. Ročník 2 (28). Č. 1. S. 73–107.
7. Ambrózová J. Aplikácia digitálnych technológií vo výskume tradičnej inštrumentálnej hudby na Slovensku. *Slovenský národopis*. Bratislava, 2018. N 66 (1). S. 29–55.
8. Bengtsson Ingmar, Gabrielsson Alf. Rhythm research in Uppsala. *Music room and acoustic* / publications issued by the Royal Swedish Academy of Music. Stockholm, 1977. No 17. P. 19–56.
9. Bengtsson Ingmar, Gabrielsson Alf. Methods for analyzing performance of musical rhythm. *Scandinavian Journal of Psychology*. 1980. N 21. P. 257–268.
10. Gabrielsson Alf, Bengtsson Ingmar, Gabrielsson Barbro. Performance of musical rhythm in 3/4 and 6/8 meter. *Scandinavian Journal of Psychology*. 1983. N 24. P. 193–213.
11. Johansson Mats. Interpreting micro-rhythmic structures in Norwegian traditional fiddle music. Paper to be presented at the conference Rhythm and Micro-rhythm: Investigating musical and cultural aspects of groove-oriented music, hosted by the project Rhythm in the Age of Digital Reproduction, September 22–24, University of Oslo, Norway. 2005. 13 p. URL : <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/dok/mjohansson.pdf>.
12. Johansson Mats. Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music. PhD thesis, Department of Musicology, The University of Oslo. 2009. 284 p. URL : <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438130>.
13. Johansson M. Non-Isochronous Musical Meters: Towards a Multidimensional Model. *Ethnomusicology*. 2017. Vol. 61. N 1. P. 31–51.
14. Lerdahl Fred, Jackendoff Ray. Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*. 1977. Vol. 21. No 1. P. 111–171.
15. London J. Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press, 2004. 195 p.
16. London J., Polak R., Jacoby N. Rhythm histograms and musical meter: A corpus study of Malian percussion music. *Psychon. Bull.* 2017. Rev. 24. N 2. P. 474–480.
17. Polak R. Rhythmic feel as meter. Non-isochronous beat subdivision in jembe music from Mali. *Music Theory Online*. 2010. N 16 (4). 26 p. URL : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html>.
18. Povel Dirk-Jan, Okkerman Hans. Accents in equitone sequences. *Perception & Psychophysics*. 1981. N 30 (6). P. 565–572.
19. Repp Bruno H., Windsor W. Luke, Desain Peter. Effects of Tempo on the Timing of Simple Musical Rhythms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2002. Vol. 19. No 4. P. 565–593.

ТЕОPIЯ

20. Stetson R. H. A motor theory of rhythm and discrete succession: I. *Psychological Review*. 1905. Vol. 12 (4). P. 250–270.
21. Stetson R. H. A motor theory of rhythm and discrete succession: II. *Psychological Review*. 1905. Vol. 12 (5). P. 293–350.
22. Tekman Hasan Gurkan. Perceptual integration of timing and intensity variations in the perception of musical accents. *The Journal of General Psychology*. 2002. N 129 (2). P. 181–191.
23. Todd Neil. A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 1985. Vol. 3. No 1.
24. Woodrow H. Quantitative Study of Rhythm. *Arch. of Psychol.* 1909. N 14. P. 1–66.
25. URL : www.hf.uio.no/ritmo/english/projects/flagship-projects/time/index.html.

References

1. Eben A. (2017) Dokaz bezsmertia. Podorozh neyrokhirurha u potoybichnyi svit [Proof of Heaven: A Neurosurgeon' Journey into the Afterlife]. Kyiv.
2. Mazurenko A. (2017) Stabilitnost i mobilnost v structure pesennoy strofy ukrainskoy enticheskoy muzyki [Stability and Mobility in the Structure of Song Stanzas of Ukrainian Ethnic Music]. *Tradycja ir dabartis (Tradition and Contemporarity)* (Academy of Arts. Klaipeda University), Vol. 12, pp. 95–104.
3. Mazurenko A. (2018) Mikrointervalnye varianty stupeney kak regionalnaya osobennost ustroystva zvukoriada (na primere pesennoy traditsii Ukrainy) [Micro-Interval Variants of Steps as a Regional Feature of Scale Structure (the Case of Ukrainian Ethnic Vocal Tradition)]. *Tradycja ir dabartis (Tradition and Contemporarity)* (Academy of Arts. Klaipeda University), Vol. 13, pp. 141–149.
4. Stoyanov P. (1985) Moldavskiy melos i problemy muzykalnogo ritma [Moldavian Melos and Problems of Musical Rhythm]. Chişinău, 164 pp.
5. Teplov B. (1985) Psikhologiya muzykalnykh sposobnostey [Psychology of Abilities for Music]. Izbrannye trudy: v 2 t. [Selected Works: in Two Volumes]. Moscow, Vol. 1.
6. Ambrózová J. (2011) Analýza rytmického sprievodu v ľudových hudbách na Slovensku [Analysis of Rhythmical Accompaniment in Traditional bands in Slovakia]. *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), č. 1. Bratislava, Ročník 2 (28), S. 1, pp. 73–107.
7. Ambrózová J. (2018) Aplikácia digitálnych technológií vo výskume tradičnej inštrumentálnej hudby na slovensku. *Slovenský národopis*. Bratislava, 66 (1), pp. 29–55.
8. Bengtsson I., Gabrielsson A. (1977) Rhythm research in Uppsala. *Music room and acoustic* (publications issued by the Royal Swedish Academy of Music). Stockholm, No. 17, pp. 19–56.
9. Bengtsson I., Gabrielsson A. (1980) Methods for analyzing performance of musical rhythm. *Scandinavian Journal of Psychology*, 21, pp. 257–268.
10. Gabrielsson A., Bengtsson I., Gabrielsson B. (1983) Performance of musical rhythm in 3/4 and 6/8 meter. *Scandinavian Journal of Psychology*, 24, pp. 193–213.
11. Johansson M. (2005) Interpreting micro-rhythmic structures in Norwegian traditional fiddle music (a paper to be presented at the conference Rhythm and Micro-rhythm: Investigating musical and cultural aspects of groove-oriented music, hosted by the project Rhythm in the Age of Digital Reproduction, September 22–24, University of Oslo, Norway, 13 pp. URL: <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/dok/mjohansson.pdf>.
12. Johansson M. (2009) Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music (PhD thesis) (Department of Musicology, the University of Oslo), 284 pp. URL: <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438130>.
13. Johansson M. (2017) Non-Isochronous Musical Meters: Towards a Multidimensional Model. *Ethnomusicology*, 61, No. 1, pp. 31–51.
14. Lerdahl F., Jackendoff R. (1977) Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 21, No. 1, pp. 111–171.
15. London J. (2004) Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press, 195 pp.
16. London J., Polak R., Jacoby N. (2017) Rhythm histograms and musical meter: A corpus study of Malian percussion music. *Psychon. Bull.*, Rev. 24 No. 2, pp. 474–480.
17. Polak R. (2010) Rhythmic feel as meter. Non-isochronous beat subdivision in jembe music from Mali. *Music Theory Online*, 16 (4), 26 pp. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html>.
18. Povel D.-J., Okkerman H. (1981) Accents in equitone sequences. *Perception & Psychophysics*, 30 (6), pp. 565–572.
19. Repp B. H., Windsor W. L., Desain P. (2002) Effects of Tempo on the Timing of Simple Musical Rhythms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 19, No. 4, pp. 565–593.
20. Stetson R. H. (1905) A motor theory of rhythm and discrete succession: I. *Psychological Review*, Vol. 12 (4), pp. 250–270.

**ВОЛОДИМИР МАКСИМЮК, ІЛЛЯ ФЕТИСОВ. ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ ТА ТРИВАЛОСТІ
ЗВУКІВ РИТМІЧНОГО СУПРОВОДУ НА БАРАБАНІ НАГРАВАННЯ «УКРАЇНСЬКИЙ ГОПАК»**

21. Stetson R. H. (1905) A motor theory of rhythm and discrete succession: II. *Psychological Review*, Vol. 12 (5), pp. 293–350.
22. Tekman H. G. (2002) Perceptual integration of timing and intensity variations in the perception of musical accents. *The Journal of General Psychology*, 129 (2), pp. 181–191.
23. Todd N. (1985) A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 3, No. 1.
24. Woodrow H. (1909) Quantitative Study of Rhythm. *Arch. of Psychol*, 14, pp. 1–66.
25. URL: www.hf.uio.no/ritmo/english/projects/flagship-projects/time/index.html.

SUMMARY

The article is dedicated to the description of the process and results of measuring of a strain of membrane of the drum with plates by strain gage in the context of musical execution in traditional Ukrainian dance Ukrainian Hopak tune in the authentic and secondary performances (<https://www.youtube.com/watch?v=HCwj8TsQibQ>). The main purpose of the investigation is to study the way the drum-players from various musical surroundings (authentic rural and secondary city), experience and age (authentic player was born in 1950, secondary revivalist one – in 1991) work with duration and intensity of stick blows during the musical execution. The drummers have used one and the same drum, connected to LMS SCADAS Mobile broad-band eight-channel system (Belgium). Authentic performer has played with the diatonic accordion accompaniment, the revivalist one has played with fiddle accompaniment. Both musicians (accordion player and fiddle player) have been the secondary city performers of traditional dance music.

Previous studies on the listener's perception of the duration and intensity of tones in the equitone sequences have shown that the intensity of the tones affects the perception of tone duration [20; 21; 24]. Furthermore, the duration can influence on the subjective perception of the tones accentuation. Loudness and duration can compete in the listener's mind for the determination of tones accentuation [18]. The perception of the tones duration and intension is true mainly in most cases when the tones intensity and time are changed in one direction [22].

Many works are dedicated to the real duration of rhythm units during the musical execution [4; 6; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 16; 17; 19], but the issue of the connection between the duration and intensity has not been investigated yet. The absence of real mechanisms to measure the sound loudness, which the musical performer hears is considered as the main problem in this field. Audio records, which are the main object of the research, do not provide real information about loudness. One should never forget that microphones record only air fluctuation. The strength of recorded waves depends on the distance to the microphone; minimum of sound pressing, that can be captured and the maximum of sound pressing, that microphone can record without compression, depends on the sensitiveness and dynamic range of microphone and so on.

The method we have used implies recording of changing patterns of drum's membrane strain with the help of LMS SCADAS Mobile system and analyzing them on PC with LMS Test.Xpress (3B version) software. The absence of a sound signal is the peculiarity of this method. LMS Test.Xpress software is creating Excel tabs with data about the power of strain in different moments. This software is peculiar for its necessity to download fragments not longer, than 20 s.

The process of searching for the moment of dealing a blow in this tab is quite simple. We have used data with precision to the third symbol after the comma for the duration. The duration of 8-th note values is around 0,2 s, the duration of 4-th note values is around 0,4 s.

The graphs of duration and intensity of beats are created manually in Origin software, based on the collected data.

Consequently, we can observe (pic. 1, 3 and 4) that both drum-players use the intensity increase during four measures with meter 4/4 (which comprises one part of tune; the hierarchy

ТЕОПІЯ

of accents here differs from the classical music – the strongest note here is the fourth 4-th). Authentic village player (pic. 4) starts to grow the intensity faster, than the secondary city player (pic. 1 and 3), also he reaches a high point of intensity faster, than revivalist player. City player also increases intensity during the fourth measure, whereas authentic player keeps high level of intensity for main blows of forth measure (in this measure he plays mainly rhythm 3+3+2 (in 8-th) and accents each first 8-th of each segment). Different approach to the wave of intensity structure can generate the lower level of beat intensity (compared to an authentic player), that city player has (compare, for example, pic. 1 (revivalist player) and pic. 2 (authentic player)). Also it can be a result of using mainly the 4-th notes during the execution. It can be observed (pic. 3), when the city drummer uses two 8-th notes, the intensity of the next 4-th note is increased rapidly and looks similar to the one by authentic drummer (pic. 2, 4 and 5) – the 8-th notes have become a spring-board for high intensity of the 4-th note.

In authentic drummer's performance, we can note that the intensity of beat usage is a way to keep or create (because authentic drummer doesn't know notes and doesn't count the length of the long beat by short beats) duration of long beats – the intensity and duration of long beat (4-th), that appears after short beats (8-th), mainly grow up proportionally to each other (pic. 5). These occasions have good correlation with results of H. Tekman experiments, which have shown that classification [by listeners. – I. F.] should be easier if intensity accents are paired with timing accent [22, p. 184]. Therefore, in these cases, syncretism of duration and intensity for authentic player can be discussed.

But in patterns, also performed by the authentic drummer, in each fourth measure where there is a rhythmical group 3+3+2, we can find cases, when the intensity and duration diverge to different sides – intensity increases but duration decreases. These phenomena we find for fourth 8-th (first 8-th of second «3»). For this 8-th the drummer does a strong accent all the time, so the graph of intensity of this rhythmical group resembles a crown shape every time (pic. 6). But duration of this 8-th is mostly less than the duration of the third and the fifth 8-th or decreases a little, which means that the performer is able to divide perception of duration from perception of intensity.

The divergence between the intensity and duration can be also found in patterns, when the highest point of intensity follows the high point of duration (pic. 7).

For the authentic drummer, the number of beats, in which the intensity and duration diverge, predominates over the number of beats, in which the intensity and duration varies in a correlated manner. As for the revivalist drummer, the opposite situation can be observed. It can be assumed that the interaction between the intensity and duration of notes (not only blows) during the musical performance influences on our perception of the character of music. Execution by authentic drummer sounded more energetic.

Hence, it can be affirmed, that H. Tekman's conclusion, that time and intensity accents are not processed by completely independent channels [22, p. 181] is relevant for listeners, but it may work in another rules of perception for music performers, because the best of them can process information from duration channel and intensity channel separately. It can be affirmed, that throughout musical performance, the performers have another, slower feeling of time, similar to the one people have in the moments of danger.

Using LMS SCADAS Mobile system for the investigation of rhythm in live performances with different kinds of drums is the best way for this moment and gives a lot of information about interaction between intensity and duration of beats.

Keywords: intensity, duration, LMS-analyzer, strain gage measurement, musical execution, music perception.

УДК 791.63(477)"192"

РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

Лариса Наумова

У статті йдеться про ритм як про один із найважливіших базових елементів кінематографічної творчості, що виявляється на різних її етапах: у прийомах зйомки та в монтажі, виступає компонентом композиції кадру. Ці аспекти, зокрема, розглянуто в дослідженні Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 року. Автором статті визначено різновиди ритму і проаналізовано особливості їхнього застосування на різних етапах творення фільму.

Ключові слова: Л. Скрипник, ритм, кінематограф, композиція кадру, зйомка, монтаж.

The article is dedicated to rhythm as one of the most important basic elements of cinematographic works, been revealed at various stages: in shooting methods and editing, rhythm as the component of a scene composition. These aspects, in particular, are considered in L. Skrypnyk book *Essays on Cinema Art Theory* (1928). The article authoress has determined rhythm types and analyzed the peculiarities of their use at different stages of film-making.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, cinema, a scene composition, shooting, editing.

На межі 1920–1930-х років відбувалося становлення самобутнього українського кінематографа і водночас здійснювались серйозні розвідки в галузі теорії кіно. Зі статтями щодо специфіки кіномистецтва та природи кінематографічної мови виступали режисери, сценаристи, оператори. Вагомим внеском у розвиток теорії кіно можна вважати працю Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» (1928). Це видання стало першим і єдиним систематичним дослідженням автора. Рання смерть позбавила його можливості продовжити заплановані подальші наукові студії у цьому напрямі. Однак проведена робота свідчить про величезний потенціал і наукову та практичну цінність дослідження.

Системний підхід Л. Скрипника до вивчення природи кінематографічної мови виходить із принципів структурного аналізу, характерного для конструктивістського методу (підходу) 1920-х років. Визначення конструкції як загальноорганізуючої схеми осмислення внутрішніх процесів функціонування певної системи мислиться дослідником у контексті науково-прикладного, за конструктивістською термінологією – утилітарного. Доцільність і необхідність як основні принципи існування побудови є висхідними параметрами підходу.

Активно уживана конструктивістська термінологія та методологічний підхід, посилення на теоретиків цього напрямку під-

тверджують конструктивістські засади і уподобання автора. Таким чином, висхідні положення конструктивістської теорії [3] автором приймаються беззаперечно як базові поняття, на яких ґрунтується дослідження.

У «Нарисах з теорії мистецтва кіно» автор намагається систематично проаналізувати специфіку мови кінематографа як самостійного мистецтва. Однією з найважливіших тем, до якої він весь час повертається впродовж дослідження, і яку не може оминати на кожному етапі своєї праці – ритм і ритмічна побудова кінематографічного твору. Крім того, саме ритм Л. Скрипник вважає найдієвішим фактором впливу. «Через ритм – найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм – річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова» [5, с. 53]. Отже, присутність ритму є одним із найелементарніших способів донесення інформації до сприймаючого.

Зацікавлення ритмом як структурною одиницею художнього твору характерне не тільки для Л. Скрипника. У контексті кінематографа саме в цей час вивченням природи ритмічних побудов займаються російські практики і теоретики кіно С. Ейзенштейн, В. Пудовкін та Л. Кулешов. Постійний практичний експериментальний пошук у цьому напрямі веде також Дзига Вертов, знімаючи свої фільми і на українських кіностудіях.

Надзвичайно цікавий підхід до питання ритму виявляють авангардні українські ре-

ТЕОРІЯ

жисери. У визначенні жанрів своїх фільмів вони часто ідуть від традиційної народної культури. Жанр стрічки «Звенигора» (1927) О. Довженко визначає як кінопоему, картини «Арсенал» (1929) – як історико-революційну епопею. Стрічку «Злива» (1929) І. Кавалерідзе називає «Офортами до історії Гайдамаччини» (за мотивами поеми Т. Шевченка), фільм «Перекоп» (1930) – «Пісню про Перекоп», кіноепопею. Таким чином, епос і поема є базовими жанрами, зокрема, для творчості цих режисерів в окреслений період. Однак такий підхід зовсім не означає відсутність у цих фільмах авангардних пошуків, зокрема в річці ритму, на що також звертає увагу в своїй праці Л. Скрипник.

Зацікавлення природою ритму в 20-х роках ХХ ст. характерно і для інших мистецтв, про що свідчать, приміром, авангардні напрями живопису та скульптури, експерименти з поетичним і прозовим текстами в літературі.

Практично й теоретично природу ритму в театрі досліджують російські режисери В. Мейєрхольд, К. Станіславський, в Україні – Лесь Курбас. Як зауважує І. Юдкін-Ріпун, ґрунтуючись у тому числі на висновках Н. Корнієнко, у своїй режисерській практиці Лесь Курбас долає зовнішні хореографічні витоки ритмопластики, «розробляючи партитуру ритмічних перетворень» і «методологію відчуження засобами ритму як внутрішньої пластики». «В підсумку “ритм перетворюється на структурну одиницю, яка по-різному живе в мікросюжетах вистави”, тобто постає чинником семантичного розвитку» [6, с. 138]. У своїй оцінці ритмічних побудов дослідник звертає увагу на різницю способів ритмічної організації, що, відповідно, говорить про різний спосіб, рівень оцінки і роботи з матеріалом. Семантичне ритмотворення є більш складним принципом побудови, базованим на роботі зі змістами і сенсами. Отже, в українському театрі в творчості Леся Курбаса вже застосовується ця складна ритмічна побудова.

Загалом, І. Юдкін-Ріпун зазначає, що «саме концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури ХХ ст.» [6, с. 138]. Тому звернення до ритму як провідного чинника фільмот-

ворчості є актуальним аспектом розгляду структурної побудови фільму. Утім, як відзначає Л. Скрипник, існує певна складність вивчення процесів сприйняття ритму. Це пояснюється зокрема й тим, що ритм переважно не пізнається, а відчувається (і часто несвідомо). Його перцепція й апперцепція базовані на емоції, інстинкті та інтуїції. Це становить труднощі при спробах його раціонального визначення та вивчення.

Хоча найбільш наявно ритмічними мистецтвами є музика, танець і поезія, ритм кінематографічного твору мусить бути набагато складнішим. Кінематограф є синтетичним мистецтвом і концентрує в собі всі інші мистецтва з притаманними їм особливостями, включаючи ритмічну побудову.

Отже, ритмом, за переконанням автора, пронизані усі елементи кінематографічної побудови. Однак значення організаційно-структурного фактора ритм отримує передусім у таких фундаментальних елементах кінематографічної побудови, як формальна композиція кадру та монтаж. Для цих елементів ритм є невід’ємною і найважливішою складовою.

Формальна композиція кадру

Поняття краси, іманентне мистецтву, відповідно до конструктивістської теорії мистецтва, поступово замінюється абсолютною формулою простоти і доцільності. Ця формула знаходить своє практичне втілення безпосередньо в композиції кадру. Простота і доцільність – взаємопов’язані компоненти одного цілого, їх осібно визначення неможливе. Під цією формулою мається на увазі ясне, зрозуміле, найпростіше і найдоцільніше заповнення рамок кадру, відповідно до загального завдання режисера та точного обліку значення композиційних засобів.

У фільмах із наявним літературним змістом композиція, так само, як і монтаж, має бути підпорядкована загальному змісту кадру та його обслуговувати. При відсутності літературної змістовності композиція сама входить як одна з головних складових частин до змісту фільму.

«Кінокомпозиція за мету повинна мати досягнення у глядача враження зрозумілого

й доцільного руху, який був би в органічному й гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінантний рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі» [5, с. 50].

У мистецтві в контексті композиції за технічними ознаками ритм можна поділити на динамічний і статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються в часі. Статичний – для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є перший, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Динамічний ритм – розміщення в часі в певному порядку елементів впливу на глядача з урахуванням суто біологічних основ психіки людини. Так само, як і в монтажі, динамічний ритм композиції визначається змістом, і певною мірою сам визначає зміст.

Важливо, що за своєю інтенсивністю динамічно-ритмічні побудови можуть мати абсолютно різний її ступінь. Для наочного прикладу автор приводить випадок із потягом, який рухається по колії, розташованій: 1) рівнобіжно до обрію (поземно) і 2) вглиб екрана на обрій (сторчово).

У першому випадку в результаті отримаємо рівномірний рух одноманітних вагонів в одному напрямі. І ритм такого руху відповідно буде рівномірним і одноманітним. Якщо цей кадр показувати довго, то глядач може і заснути.

У другому випадку можуть бути розглянуті два варіанти руху потяга: на глядача і від глядача. При русі потяга на глядача, завдяки зростанню за законами перспективи розмірів потяга, вагонів та їх швидкості, ритмічна лінія поступово зростатиме, що приведе до концентрації уваги глядача. У випадку руху потяга вглиб кадру, лінія ритму поступово знижуватиметься через зменшення вагонів та швидкості руху відповідно до тих самих законів перспективи. У кінцевому результаті спостерігання потяга в другому варіанті призведе до зниження ритмічної лінії та до падіння напруги, яке відбуватиметься впродовж сприйняття цього кадру.

Якщо динамічний ритм є відносним поняттям, то статичний ритм – поняття цілковито умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом, і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосовано повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається в часі, автор однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі в такому випадку має характерність плину. Навіть непорушність в умовах кіно триває в часі.

Однак Л. Скрипник, говорячи навіть про станкові мистецтва, зауважує: щодо них цілком доречно вести мову про ритм і, відповідно, про ритмічні побудови. Враховуючи особливості людської свідомості, природно, що людина взагалі нічого не може уявити поза межами плинності часу. Уявлення часу охоплює абсолютно кожний елемент людського буття. Навіть непорушна, статична картина уявляється людині такою, що існує в часі. Саме в основі цих спостережень міститься коріння поняття «статичного ритму». Пізніші наукові розвідки дозволили дійти висновку, що сприйняття картини або будь-якого іншого статичного зображення навіть на рівні фізіологічної роботи ока не є статичним¹ [2; 4]. Людське око навіть при сприйнятті статичного об'єкта здійснює величезну кількість рухів стрибкоподібного й обігаючого характеру. Ці рухи, які мають назву саккад, здійснюються за долі секунди і є неусвідомленими. Однак людина і під час свідомого сприйняття (оскільки це для неї природно) удає собі рухи в непорушній картині, сприймає лінію, як наслідок руху точки.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посилається на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. Автор теоретичної праці «Ритм в архітектурі», що була видана в Москві в 1923 році, так характеризує уявлення ритму певної кривої лінії: «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження в просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас,

ТЕОРІЯ

тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості осягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І дійсно, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожний раз, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись справді здійснила цей активний рух» [1, с. 13].

М. Гінзбург, виходячи з цього, пропонує замість поняття «статичного» ритму назву «пасивно-динамічного», фактично повністю заперечуючи можливість статичного сприйняття будь-якого художнього твору чи взагалі об'єкта людиною. Сам же Л. Скрипник зупиняється на визначенні цього ритму як «концептивного уявлено-динамічного», оскільки динамічність цього ритму присутня в уяві глядача. Поняття ж концептивності вживається з наступних причин: сприйняття такого ритму є результатом закінченого процесу усвідомлення цього об'єкта сприйняття.

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає в неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад, при необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття в цьому випадку створює динамічний ритм у сприймаючого. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження динамічно-ритмічне... Цей "статичний" (оскільки він є належністю нерухомого предмету) ритм я пропоную назвати "перцептивним уявлено-динамічним ритмом"» [5, с. 55]. Отримане динамічно-ритмічне враження буде подібним до того, яке отримує глядач при сприйнятті рухомого потяга в першому прикладі (коли потяг рухається рівнобіжно до обрію, поземно).

Отже, існує кілька різновидів динамічного ритму, а також так званого статичного

або уявлено-динамічного ритму. Усі ці типи ритмів необхідно враховувати при композиції кінокадру. Але варто зауважити: завдання щодо уявлено-динамічних ритмічних композиційних побудов розрізнятимуться.

У ситуації перцептивного уявлено-динамічного ритму композиція здебільшого має аналогічне завдання, що й у випадку чистого динамічного ритму. Часто цей тип композиції використовується при показі нерухомих об'єктів рухомою камерою, коли камера ніби відтворює рух ока глядача, що сприймає об'єкт частинами. У випадках, коли речі є нерухомими елементами композиції, тобто виглядають нерухомими на екрані, вага такого типу ритму знецінюється, оскільки головна увага глядача спрямовується на рухомі об'єкти. Натомість застосування такої композиції кадру вимагає врахування невеликого розміру кута зору глядача. Це означає, що і при цілковито статичних зовнішніх характеристиках кадру, очі глядача рухатимуться по кадру, створюючи динамічний характер процесу сприйняття.

У ситуації концептивного уявлено-динамічного ритму завдання кінокомпозиції буде тим самим, що і завдання будь-якого статичного мистецького твору. Композиція має бути розрахованою на поступальність глядацького сприйняття. Після того, як глядач довів до своєї свідомості цю композицію в цілому, має скластися закінчена концепція, пронизана формою динамічного ритму.

Найскладніше завдання, з яким стикається автор кінематографічного твору, полягає в подальшому злитті усіх різновидів уявлено-динамічних ритмів з усіма різновидами справжніх динамічних ритмів. Злиття це може дати гармонійне поєднання, при якому всі ритми складатимуться в один загальний, посилений і збагачений. Також ритми можуть поєднуватись за принципом контрасту. У такому випадку один із ритмів підкреслюватиметься контрастними до нього іншими ритмами. Поєднання може бути і таким, при якому один із ритмів чітко виражений, а решта – лише неактивне тло.

Прикладом поєднання численних різновидів ритмів може слугувати потяг, що

рухається вглиб екрана в тунелі. У цьому випадку уявлено-динамічний (концептативний) ритм тунелю складатиметься з ритмом руху потяга. До кожної миті руху потяга додаватиметься враження від відповідного місця тунелю. У результаті цього накладання крива ритму піде вгору або вниз під більшим кутом, ніж у випадку потяга в степу. Коли ж потяг їде полем, поземна спокійна крива концептативного уявлено-динамічного ритму лінії обрію контрастуватиме до ритмічної лінії потяга, підкреслюючи її. Саме підкреслення, а не послаблення характеризуватиме рух потяга, адже в цьому випадку саме потяг – основний об'єкт композиції. Якщо спробувати досягнути такого результату, при якому лінія обрію стала б малопомітною, що б зменшило її композиційне значення порівняно зі значенням потяга, її ритмічна вага теж зменшиться, і вона відіграватиме лише роль тла. Якщо вздовж обрію існують ще й гори, які дають враження перцептивного уявленого ритму, тоді обидва уявлено-динамічні ритми слугуватимуть тлом для справжньої динамічної ритмічної лінії руху потяга.

Визначення ритму кадру, а також його інтенсивності має величезне значення не тільки для сприйняття кожного окремого кадру, але і для здійснення загальної монтажно-побудови. «На жаль, ритмічні кадри не досить часто трапляються, та ще й часто ритм одного кадру “збиває” ритм другого кадру. Але все ж таки тільки така спостерігально-аналітична робота може допомогти справжньому уявленню, що таке є ритм у кінокомпозиції. Жодними словами цього уявлення дати не можна» [5, с. 54].

Прийоми зйомки

Є кілька прийомів зйомки, що безпосередньо стосуються ритмічної організації кінематографічного твору як на рівні внутрішньокадрового ритму, так і монтажно-ритмічної побудови. На сьогодні не всі використовуються, та у 1920-х роках ужиток цих прийомів був доволі розповсюдженим явищем, зокрема й в українському кіно.

1. «Діафрагма» – прийом, що зазвичай дозволяє поміняти звичні рамки кадру на коло або рідше на іншу фігуру. «Діафраг-

ма» може бути закритою і відкритою. «Вжиток діафрагми в першому разі визначається необхідністю зосередити увагу глядача на певній деталі всього кадру шляхом знищення всього останнього змісту кадру. Вжиток іменного цього прийому доцільний лише в одному випадку: коли за монтажних вимог необхідно одночасно з цим зосередженням на даній деталі поступово *звести на нуль* ритмічну лінію монтажу. Прийом закривання діафрагми можна вважати аналогією до того прийому у музиці, коли мелодія закінчується *одною* нотою, що йде *diminuendo*, аж доки зовсім завмре» [5, с. 57].

Прийом відкривання діафрагми, навпаки, можна порівняти з мелодією, яка починається з одної ноти та розвивається в багатоголосе звучання. При відкриванні діафрагми монтажна крива йде завжди вгору.

2. «Затемнення – це аналогія до *diminuendo* всієї оркестри, від повного звучання до павзи. Висвітлення – вступ *crescendo* від павзи до повного звучання» [5, с. 58]. Велике змістове навантаження цих прийомів зумовлює необхідність обережної роботи з ними, аби не знецінити їх значення. Монтажна лінія першого кадру знижується до нуля у випадку затемнення. Якщо другий кадр починається з поступового висвітлення, то його монтажна лінія поступово розвивається з цього нульового первісного стану. У місці склейки обидві монтажні криві поєднуються на нулі, і це забезпечує безперервність у триванні монтажно-кривої. Щоправда, це тривання відбуватиметься певний час на нульовому рівні. Тобто це означає паузу. «Ясно, що насправді далеко не завжди тут усе гаразд: дуже не часто (коли це спеціально не задумано) вимоги художності вимагають оцих “павз”, оцих знижень всякої напруженості, що є наслідком зниження до нуля кривої монтажу» [5, с. 58].

Отже, якщо режисер припускає такий «стрибок» монтажно-кривої від паузи до повного звучання, то він має виправдати цей стрибок. «Затемнення збільшує, так би сказати, навантаження наступного кадру, бо позбавляє його можливості увійти в свідомість глядача за допомогою безперервної монтажно-кривої, яка цей вхід значно

ТЕОРІЯ

полегшує. Так саме й висвітлення, що теж спричиняє стрибок монтажної кривої, вимагає виправдання» [5, с. 59].

Вдалим прикладом застосування прийому затемнення Л. Скрипник вважає картину О. Довженка «Звенигора», коли за низкою кадрів «батьорої сучасної симфонії індустрії» після темного екрану дід викопує із землі старовинну шаблюку та мрійливо її розглядає. Темний екран у цьому випадку дозволяє поєднати в монтажі величезний стрибок у часі від епохи індустріалізації до давніх часів козаччини.

3. Вживання прийому «напливу», коли один кадр поступово замінюється іншим без затемнень і висвітлень, задає абсолютно нові характеристики монтажного ритму. У такому випадку монтажний ритм залишається тривалим, безперервним. Пауз і завмирань цей прийом за своєю суттю не передбачає. «Але в тім-то й річ, що стрибок може бути і дуже часто буває. Вживаючи цього прийому, необхідно *особливо* стежити про безперервність монтажної лінії в місці з'єднання, бо з'єднання це відбувається не моментально в місці склейки, а на протязі певного часу, коли *обидва* кадри є одночасно на екрані. Тут особливо помітна кожна помилка, особливо помітні взаємовідносини монтажної лінії в обох кадрах, особливо помітні також взаємовідносини формальної композиції обох кадрів, бо кадри *накладаються* один на другий» [5, с. 59]. Ритмічно узгоджена форма вжитку напливу – в комбінації кадрів, що їхні композиції та монтажні лінії пасують одна до одної без стрибків. Тоді напливи цілком зливаються в загальну лінію монтажу, загальну течію монтажної оповіді в безперервний, плавний, спокійний наратив. Ефект, який досягається від такого розрахованого ритмічного узгодження, часто має вражаючий епічний характер. Будь-які стрибки в монтажній лінії при застосуванні прийому «напливу» вимагають виправдання.

4. Кількаразове знімання (подвійна і більше композиція) має свої особливості вжитку від найелементарнішого ефекту до складного художнього завдання. Зокрема, у «Звенигорі» О. Довженка «кількаразову методу вживається також із метою збага-

чення кадру змістовно чи композиційно, так би мовити, збільшення оркестри. У «Звенигорі» так знято шматки, що варто назвати урочистим індустріальним маршем. Тут збагачення кадру створює враження, цілком аналогічне до великого зміцнення звучання оркестри, що цілком необхідно для передачі непереможного велетенського руху, напруження виробництва, мільйонів кінських сил» [5, с. 62].

5. Засоби затриманої зйомки (що дають ефект прискорення на екрані) та пришвидшеної зйомки (створюють ефект уповільнення) мають також свої художні завдання. Затримана зйомка найчастіше використовується для досягнення комічного ефекту, хоча є випадки, коли ефект пришвидшення дії необхідний для передачі стрімкості її розвитку та динаміки. Добре обізнаний у фільмах провідних радянських режисерів свого часу, Л. Скрипник як приклад застосування такого ефекту приводить сцену нальоту козаків на матір із фільму В. Пудовкіна «Матір». Так само пришвидшена зйомка може бути задіяна з різною метою у різних жанрах. Одним із найцікавіших застосувань цього ефекту є «початок «Звенигори», де фігури гайдамаків, а потім дідка теж пропливають одна по одній крізь екран; це має рацію так для досягнення певної, задуманої заздалегідь ритмічної архітекτονіки, як і для досягнення враження певної епічності та нереальності, властивої легенді» [5, с. 63]. Слід зауважити, що О. Довженко у «Звенигорі» дуже часто вдається до пришвидшеного знімання (яке в результаті створює ефект уповільненої дії) як до засобу виразності. І цей засіб дає можливість режисеру отримати необхідне загальне відчуття фантастичності, нереальності, а також епічності легенди.

Монтаж

Якщо для утворення зорових атракціонів основним є мистецтво формальної композиції кадру, то для утворення всього фільму ключовим є мистецтво монтажу.

«Монтаж є організація заготовленого під час зйомання матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом пере-

ЛАРИСА НАУМОВА. РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

живання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку на протязі певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого» [5, с. 65].

«Головний засіб, з якого повинен користуватися монтаж для емоційного впливу, є ритм, цебто знов-таки наймогутніший із засобів, що його коріння виходить із найглибших біологічних основ людини» [5, с. 66].

Визначаючи головні елементи монтажу, Л. Скрипник все ж вирізняє особібно ритм. Він наголошує, що й інші елементи монтажу: літературний зміст, гра і рух акторів, темп, композиція кадру (про що йшлося вище) і навіть написи безпосередньо пов'язані з фактором ритму і не існують без цього елементу. У більш детальнішому розборі усіх перелічених елементів монтажу дослідник детально аналізує цей незаперечний факт окремо в кожному випадку. При ретельному аналізі кожного елементу він посилається на монтажну криву, яка і є безпосереднім показником стану ритмічної насиченості кадру чи частини кадру.

Наприклад, при монтажі по акторській грі «в кожному кадрі можна накреслити "криву гри". Початки й кінці цієї кривої повинні бути в певних, свідомо заздалегідь установлених взаємовідносинах з кінцями і початками аналогічних кривих сусідніх кадрів» [5, с. 69]. Найпростішим і найрозумілішим зв'язком буде з'єднання в місці склейки кінця кривої гри одного персонажа попереднього кадру з кривою гри іншого персонажа в наступному кадрі в одній точці. Якщо така схема дотримана, то результатом склейки буде безперервність змісту і дії. Різниця точок кривої гри в моменті склейки або різниця висот кінця першої і початку другої кривих вимагатиме подальших пояснень. Саме ті принципи узгодженості сусідніх кадрів діють і при монтажі за літературним змістом, за рухами акторів і речей, при монтажі за темпом, композицією кадру тощо.

Монтажні переходи здатні збити стабільність чи плавність кривої монтажу. Такі збої мають бути пояснені автором, доведені як

художня необхідність. В іншому випадку спади в розвитку монтажної кривої призводитимуть до спадів глядацького сприйняття. Однак не тільки монтажні стики здатні створити збій у розвитку монтажної кривої, але й порушення ритму на будь-якому рівні кінематографічної побудови.

Приміром, ефект «наростання» темпу може бути досягнутий шляхом стрибкового поєднання кадрів. Якщо між кінцем кривої темпу одного кадру й початком кривої чергового кадру щоразу вживати хоча б невеликий стрибок угору, з'явиться необхідний ефект «наростання» напруги, загальна лінія темпу підійматиметься весь час догори під певним кутом. Навіть якщо лінії темпу кожного окремого кадру поземні (або рівномірні), оскільки витримані в певному одному темпі, стрибки, що з'єднуюватимуть кінці й початки цих ліній, створюватимуть низку ступенів, що підійматимуться вгору під заданим кутом. У випадку такого монтажу варто дотримувати доцільну необхідну тривалість кожного кадру, аби не створювати ефекту дрижання за недостатньої тривалості кадрів. Надто короткі кадри в такому випадку можуть бути недостатніми і викликати роздратування у глядача через його неспроможність їх засвоєння.

Надзвичайно багатий матеріал для дослідження щодо ритму і темпу дає фільм «Звенигора» О. Довженка. Незважаючи на окремі «збої», що зрідка трапляються в стрічці, вона надзвичайно добре витримана ритмічно. Загальна ритмічна форма картини дуже складна. Вона є сумою найрізноманітніших ритмів і темпів – від легенди до індустріалізації. Але при цьому надзвичайно чітко відчувається єдина форма, яка і надає могутньої, монументальної єдності фільму в цілому.

Таким чином, «коротка формула вимог, яким мусить відповідати монтаж фільму щодо ритму: *ритмічний монтаж ритмів*. Ритмом мусять бути просякнуті всі елементи оформлення фільму. Як от акторська гра, декорації, формальна композиція кадру і т. д. Недаремно деякі режисери намагаються створити ритмічність гри та руху акторів за допомогою якоїсь відповідної музики, яка грає під час знімання»

ТЕОРІЯ

[5, с. 72]. Варто зазначити, що мова йде про створення ритму в німому кіно.

Всі ці ритми окремих елементів кінотвору монтаж мусить поєднати в певну ритмічну цілісність. Насамперед це вимагає цілковитого погодження окремих ритмів між собою, тобто знову ж-таки попереднього їхнього встановлення, адже будь-яка випадкова комбінація ритмів лише винятково може з'єднатися в щось цілісне. Монтаж ритмів далі мусить не тільки не «збивати» окремі ритми, але й виявити їх та підкреслити. Загальна ритмічна форма монтажу фільму визначається цілком точно всіма формами ритму окремих частин фільму і має бути теж цілком достеменно передбаченою.

Засобом для досягнення ритмічності монтажу є встановлення певної довжини окремих кадрів, а також їхніх правильних початків і кінців. Правило «необхідності і достатності» щодо довжини й ритмічної насиченості кожного кадру встановлюється самим режисером як автором кінематографічного твору відповідно до поставлених художніх завдань і мети.

«Необхідність точного встановлення самого місця обрізування кожного кадру очевидна: обрізуючи плівку, треба пам'ятати, що цим самим завжди обрізуєш і *всі монтажні криві*, що в ній проходять. Треба свідомо ставитися до цього, точно уявляти собі висоту кривої... на місці зрізу і співвідношення цієї висоти з висотою початку кривої наступного кадру» [5, с. 73].

Таким чином, керуючись завчасно встановленою формою ритму, можна або примушувати монтажні криві збігатися в одній точці, або допустити «стрибок» цілком певних розмірів і напрямку. Перший випадок – визначена норма, а другий, маючи наслідком аритмічність, є могутнім засобом показу сцен певного відхилення від звичного перебігу: несподіванки, реальні чи фантастичні, гротескові елементи, психічні розлади тощо. Такі аритмічні шматки на тлі ритмічно-витриманого фільму мають особливо впливати на глядача: дратувати, бентежити, викликати емоції протесту, породжені інстинктом самозбереження нормального організму тощо.

Висновок

Глибоке зацікавлення питанням ритму як організуючого елементу кінематографічної побудови з боку Л. Скрипника дозволяє зробити висновок про актуальність цієї теми та її популярність загалом у тодішньому українському кінематографічному середовищі.

Вивчення і визначення основних ритмічних різновидів, що мають місце при композиції кадру, аналіз окремих способів зйомки та їх впливу на ритмічну побудову кінематографічного твору, дослідження функції ритму при здійсненні монтажної побудови кінематографічного твору становлять значну частину «Нарисів з теорії мистецтва кіно». Використовуючи досвід різних мистецтв, ґрунтуючись на новітніх наукових розробках щодо природи і особливостей людського сприйняття, а також на особистій практиці, Л. Скрипник розширює розуміння поняття ритму взагалі, а також у контексті його причетності до кінематографа. Теоретичне дослідження специфіки і структури ритму в кіно дозволяє також значно розширити уявлення про можливості ритмічних побудов у кінематографі. Усі теоретичні висновки ґрунтовані на практичних експериментах і практичному досвіді, що уможливорює легке перенесення і застосування результатів дослідження в практиці кіно.

Здійснений аналіз дозволяє також зробити висновок про наближення пошуків Л. Скрипника до сучасних, найновітніших теорій ритму, зокрема, до теорії семантичного ритму, викладеного І. Юдкіним-Ріпуним у контексті театральної специфіки [6]. Проведене Л. Скрипником дослідження містить звернення до прийомів виражального і змістового ритмотворення кінофільму. Як елементарні, так і складні ритмічні одиниці узгоджені в систему загального підпорядкування. Таким чином, можна прослідкувати творення ритму від елементарного рівня (кадрика і кадру), до більших монтажних ритмічних побудов. Специфіка семантичного або змістового ритмотворення знаходить місце в монтажі по акторській грі. Так само можна обрати будь-яку компоненту монтажу і говорити про семантичне ритмотворення певного монтажного шматка.

ЛАРИСА НАУМОВА. РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

Звернення Л. Скрипника до прикладів з творчості О. Довженка свідчить про новаторський підхід українського режисера до розробки ритмічних побудов. На час написання «Нарисів з теорії мистецтва кіно», виданих у 1928 році, дослідник мав можливість аналізувати лише перший авангардний фільм майстра, але вже у ньому він віднаходить складні форми і прийоми ритмічної побудови, відповідні до структурного підходу організації кінематографічного матеріалу. Отже, традиційна жанрова специфіка «Звенигори» не суперечить структурному підходу до розробки матеріалу (який, зокрема, пропонує метод конструктивізму), а органічно співіснує з цим підходом, дозво-

ляючи режисерові досягнути максимального впливу на глядача.

Таким чином, працю Л. Скрипника можна вважати показовою для визначення багатьох аспектів мистецького та кінематографічного життя епохи. Сама ж теорія ритмічної побудови кінематографічного твору Л. Скрипника була надзвичайно новаторська для свого часу, і нині залишається цікавою й актуальною.

Примітка

¹ Про вплив особливостей людського сприйняття, зокрема, руху ока в процесі сприйняття, на формування кінематографічного образу в площині монтажних побудов писали О. Соколов, В. Горпенко.

Джерела та література

1. Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре. Москва : Среди коллекционеров, 1923. 120 с.
2. Зинченко В. П., Вергелес Н. Ю. Формирование зрительного образа. Москва : Издательство Московского университета, 1969. 108 с.
3. Наумова Л. М. Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ, 2012. Вип. 10. С. 79–96.
4. Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград : Наука, 1974. С. 262–274.
5. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
6. Юдкін-Ріпун І. Семантичний ритм лібрето музичної драми. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ, 2010. Вип. 7. С. 136–154.

References

1. Hynzburch M. (1923). The rhythm in architecture. Moscow: Sredy kollektsyonerov, 120 p. [In Russian].
2. Zynchenko V. P., Verheles N. Iu. (1969). Formation of the visual image. Moscow: Izdatelstvo Moskovskoho unyversyteta, 108 p. [In Russian].
3. Naumova L. M. (2012). Russian Soviet Constructivism as a creative method of the Soviet culture 1920–1930 years. *Scientific herald of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named af ter I. K. Karpenko-Karyi*, 10. Kyiv, pp. 79–96. [In Ukrainian].
4. Rud Y. D., Tsukkerman Y. Y. (1974). About space-time transformations in art. *Rhythm, space and time in literature and art*. Lenynhrad: Nauka, pp. 262–274. [In Russian].
5. Skrypnyk L. (1928). Essays on the theory of cinema art. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 93 p. [In Ukrainian].
6. Yudkin-Ripun I. (2010). The semantic rhythm of the libretto of musical drama. *Scientific herald of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named af ter I.K.Karpenko-Karyi*, 7. Kyiv, pp. 136–154. [In Ukrainian].

SUMMARY

The article is dedicated to the theory by L. Skrypnyk stated in his book *Essays on Cinema Art Theory* (1928).

Leonid Skrypnyk (1893–1929) is known as Ukrainian novelist, theoretician of art and cinema, critic and publicist. He is a member of *New Generation*, famous organization of Ukrainian futurists. He has worked at Odessa Film Studio of VUFKU also.

Leonid Skrypnyk has written in *New Generation* magazine as cinema theoretician for the first time. He has shown problems of cinema and situation in Ukrainian cinema in his articles. He has written about new Ukrainian directors and their films too.

In 1928 Leonid Skrypnyk has published his book *Essays on Cinema Art Theory*. It is a serious scientific research about cinema as a new art with new own cinema language. In this book he has described all art expression tools of cinema. In *Essays on Cinema Art Theory* Leonid Skrypnyk has developed the theory of specific cinema language. Rhythm is a one of important elements in this theory.

Leonid Skrypnyk describes rhythm existence as an element of a scene composition. Rhythm also is an important component in reception of shooting methods and editing.

The rhythm function only as an element of a scene composition is very diverse. At first the rhythm function determines the view of a shot. In the second situation it defines the view of episode.

So, in one part of this theory Leonid Skrypnyk studies rhythm as a component of formal frame composition. He distinguishes some types of this rhythm and analyzes the situation in a scene composition with them.

The first type of formal still composition is the dynamic rhythm. There are two different versions of dynamic rhythm. In first of them the motion is used along the frame. In the second one the motion uses the depth of frame. In both versions another components of motion (object is moving into the frame profundity or from the scene depths, the speed of the object, its size and other characteristics) are very important.

In the second type of formal scene composition the static rhythm or imaginary-dynamic rhythm is used. There are two different versions of static rhythm too: conceptive imaginary-dynamic rhythm and perceptual imaginary-dynamic rhythm. All these rhythms appear in the process of perception.

The rhythm function acquired in the situation when director or operator selects a shooting mode is equally important. It is also of a particular significance during editing.

Leonid Skrypnyk has formulated his own editing theory of film construction in *Essays on Cinema Art Theory*. Rhythm is the basis of this theory. Other elements are dependent on it. There are many very important elements in this structure: narrative, play of actors, motions of actors and objects, tempo, composition of frame, titles and other components. They all create the rhythm and depend on the other elements in this construction. So there are many significant connections between all elements in this theory.

Leonid Skrypnyk writes about the line of edition in *Essays on Cinema Art Theory* for the first time. The line of edition is the characteristic of each edition element in connection with other elements of film edition.

So, *Essays on Cinema Art Theory* by Leonid Skrypnyk is a book about specific problems of cinema language as a language of a new form of art where the rhythm takes a decisive place. This theory is significant and actual theoretical work of the 1920s. Today it is important to understand the film process of the 1920s and its development.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, cinema, a scene composition, shooting, editing.

УДК 783.6"15/17"

АТРИБУЦІЯ ГРЕЦЬКИХ СПІВІВ З УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ ІРМОЛОЇВ КІНЦЯ XVI – XVIII СТОЛІТТЯ

Євгенія Ігнатенко

У результаті порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів уперше в музикознавстві авторизовано значну кількість грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних Ірмоліїв кінця XVI – XVIII століття. В Ірмоліях записані творіння як видатних візантійських композиторів, таких як Іоанн Глікис, Іоанн Кладас, Мануїл Хрісафис, так і менш знаних, таких як монах Лонгін, Іоаким Харсіаніт, Мануїл Газіс, Анфім Лавріот. Систематизовано відомості про джерела, за якими атрибутовано авторські твори візантійських майстрів. Зібрано та проаналізовано інформацію про композиторів, чий творіння потрапили до українських і білоруських рукописів. Окреслено коло теоретичних питань, які постають у зв'язку зі встановленням авторства грецьких співів.

Ключові слова: грецькі співи, українські та білоруські Ірмолії, греко-візантійські композитори.

As a result of comparative study of Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine musical manuscripts a significant number of Greek chants from Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the late XVIth – XVIII centuries are authorized in musicology for the first time. The Heirmologia include the works of the prominent Byzantine composers, such as Ioannes Glykys, Ioannes Kladas, Manuel Chrysaphes, and less known, such as Monk Longin, Joakeim Harsianites, Manuel Gazis, Anthimos Lavriotes. Information about the sources necessary for the attribution of the Byzantine masters' works is systematized. Facts on the composers whose works have been written down in the Ukrainian and Belarusian Heirmologia is collected and analyzed. The theoretical questions, arisen with the ascertainment of the Greek chants authors, are presented.

Keywords: Greek chants, Ukrainian and Belarusian Heirmologia, Greek-Byzantine composers.

Піснеспіви, що їх супроводжують ремарки *«грецький»*, *«по грецку»*, з'являються в українських і білоруських церковних музичних рукописах (Ірмоліях) у другій половині XVI – XVII ст. і тримаються в богослужбовому репертуарі до кінця XVIII – початку XIX ст. Усі вони анонімні, хоча ремарка *«грецький»* у певному сенсі є еквівалентом прізвища автора, оскільки використання позначення національності як власного імені було й залишається поширеною практикою. Усім нам відомі Феофан Грек, Максим Грек, Ель Греко та ін. В україно-білоруській співацькій традиції XVII–XVIII ст. піснеспіви досить часто називали за походженням: в Ірмоліях грецькі співи сусідять з болгарськими, сербськими, білоруськими, литовськими, російськими тощо. Справжнє ім'я автора, часто добре відоме в греко-візантійській традиції церковного співу, жодного разу не потрапило до українських і білоруських співацьких рукописів. Це закономірно для середньовічного мистецтва¹, проте в дослідників виникають сумніви щодо достовірності грецького походження піснеспівів, що ускладнює пошук їх першоджерел. На сьогоднішній день проблема походження

цих співів є невирішеною: досі не встановлено, чи дійсно вони грецькі.

Автор дисертації, присвяченої українському грецькому розспіву, Г. Васильченко-Міхно висунула гіпотезу щодо українського походження так званих грецьких співів: *«Український грецький розспів є <...> прикладом відтворення давніх греко-візантійських гімнографічних традицій тогочасними музичними засобами, стилізації елементів калофонічного стилю співу на рівні окремих, зовнішніх запозичень»* [1, с. 148]. Грецьку назву дослідниця пояснює так: *«Актуалізація греко-візантійської традиції, з одного боку, сприяла стилістичному оновленню та формуванню самобутніх українських співацьких традицій, з другого – символізує спадкоємний зв'язок вітчизняної монодії з греко-візантійською гімнографічною традицією, тим самим розкриває сенс грецької назви, застосованої до українського розспіву»* [1, с. 149]. Наше дослідження ці гіпотези спростовує.

Для з'ясування суті матеріалу необхідним є порівняльне дослідження україно-білоруських та греко-візантійських музичних рукописів, що й стало основним напрямом

ТЕОРІЯ

нашої праці та зумовило її методологію. Авторизація грецьких співів – непросте завдання, оскільки в українських і білоруських Ірмолях, як уже зазначалося, не вказано імен композиторів. Ще один атрибутивний елемент піснеспіву – його глас – позначено не завжди, окрім того, порівняння списків одного й того самого грецького співу виявляє розбіжності в позначенні його гласу. Записано грецькі співи в українських і білоруських Ірмолях не автентично: використовується п'ятилінійна нотація замість візантійської невменної, отже, учений має знати обидві системи запису і вміти їх порівнювати. Перелік труднощів, з якими стикається дослідник на шляху авторизації грецьких співів, можна продовжити. В україно-білоруській церковній традиції співацькі збірники називають «Ірмолями». Чи знайдемо ми грецькі співи з українських і білоруських Ірмолюв у греко-візантійських Ірмологіонах? Ні, адже принцип укладання співацьких церковних збірників різний в україно-білоруській і греко-візантійській традиціях. Більшість грецьких співів, записаних в українських і білоруських Ірмолях, представляють пападичний репертуар, отже, шукати слід в антологіях Пападікі. Наступне питання, яке постає перед дослідником: у рукописах якого часу знайдуться прототипи? В українські і білоруські збірники XVII ст. потрапили твори греко-візантійських авторів XVII ст.? Це логічне припущення, але треба враховувати, що у XVII ст. значну частину репертуару православних церков колишньої Візантійської імперії складала твори старих, ще візантійських майстрів. Старим чи новим композиціям надали перевагу українські співаки, невідомо. Варто також зазначити, що греко-візантійських музичних рукописів збереглося тисячі, і дослідник опиняється у справжньому океані джерел ².

Наше зауваження, що справжнє ім'я автора жодного разу не потрапило до українських і білоруських співацьких рукописів, проте часто воно добре відоме у греко-візантійській традиції церковного співу, потребує пояснення. Ставлення до феномену авторства в греко-візантійській традиції інше, порівняно з україно-білоруською, основою якої є давньоруська традиція.

Найбільш очевидно різниця проявляється у відсутності чи наявності імені автора піснеспіву, а також у співвідношенні кількості авторів та анонімів. Україно-білоруська традиція майже на сто відсотків анонімна. У всьому корпусі нотолінійних музичних рукописів кінця XVI – XVIII ст., який налічує понад 1100 одиниць, трапляється лише п'ять імен, які гіпотетично є авторами піснеспівів: уніатський архієпископ Полоцький Іоасаф Кунцевич, царевич московський Ярослав, архієпископ Полоцький Мелетій Смотрицький, архієпископ Чернігівський і Новгород-Сіверський Лазар Баранович, Манявський ігумен Феодосій ³.

На противагу україно-білоруській, греко-візантійська співацька традиція має значний масив авторської творчості, щоправда, не всі співацькі жанри в ній однаково авторизовані. Наприклад, Ірмологіон чи Стихирар містять традиційні анонімні піснеспіви. Проте, тримаючись у богослужбовому репертуарі понад тисячоліття, вони «обрастають» цілим рядом імен тих, хто їх прикрашав. Прикрашання, оздоблення – це буквальный переклад візантійського терміна «калопізм» (*καλλωπισμός*). Тож, хоча історики пишуть, наприклад, що Ірмологіон Феофаніса Карикіса кінця XVI ст. – перший авторський в історії візантійської музики, насправді Карикіс «прикрасив» традиційні ірмоси канонів. До нього це також робили, але він перший зазначив своє ім'я в рукопису.

Самостійніша в сучасному розумінні авторська музика у греко-візантійській традиції пов'язана з пападичним репертуаром, зібраним у книгах Аколудія, Пападікі. Антологія – це херувимські пісні і причасники, алуарії, калофонічні вірші, матими, кратими тощо. Уже перша датована Аколудія, створена преподобним Іоанном Кукузелем у 1336 році, містить чимало імен композиторів ⁴. А, наприклад, Антологія середини XV ст. (1453) ⁵ привела у захват відомого дослідника візантійської музики Мілоша Веліміровича, оскільки він нарахував у ній понад сто імен композиторів [13].

Поряд з калопізмом існує ще одна творча практика, яка об'єднує різні етапи розвитку візантійської традиції співу, – екзегеза, тобто тлумачення творів старих майстрів.

За визначенням Марії Александру, «екзегеза – це процес традиційної усної і письмової інтерпретації старої візантійської музичної нотації. Її мета – створення і запис мелосу (звукового результату)» [15, с. 11]. Завдяки екзегезі новими іменами «оброstaють» не лише анонімні піснеспіви, а й авторські.

Мета статті – систематизувати відомості про джерела, за якими атрибутовано авторські твори візантійських майстрів, записані в українських і білоруських нотолінійних рукописах кінця XVI – XVIII ст.; зібрати і проаналізувати інформацію про композиторів, чиї твори потрапили до українських і білоруських Ірмоліоїв; окреслити коло теоретичних питань, які постають у зв'язку зі встановленням авторства грецьких співів. У статті ми не будемо торкатися тих піснеспівів, що їх пов'язували з різними іменами протягом їх тривалого життя у візантійській співацькій традиції.

Запозичені грецькі співи, які збагатили україно-білоруську традицію церковного співу, не збирали в окремі книги, вони вписані як додаткові до збірників із традиційним україно-білоруським репертуаром. Більшість рукописів містить лише один або два грецькі співи. Як правило, це *Трисвяте* чи *Херувимська пісня* або разом *Трисвяте* і *Херувимська пісня*. Рідше до них додають *Достойно єсть* і причасний вірш неділі. Ірмоліоїв, які містять до десятка й більше грекомовних співів, збереглося небагато. Це збірники монастирів.

З білоруських земель походять:

– Кутейнський Ірмоліої 20–30-х років XVII ст.⁶;

– Супрасльський Ірмоліої Богдана Онисимовича 1596–1601 років⁷ – один з найдавніших нотолінійних рукописів. Кодикологічне дослідження, здійснене Л. Дубровіною, показало, що за організацією та оформленням цей Ірмоліої відноситься до спільної україно-білоруської книгописної школи; грецькі співи потрапили до збірника пізніше, на її думку, – у першій половині XVII ст.; записані вони різними почерками [3, с. 15, 19].

З українських земель походять:

– Унівський Ірмоліої ієромонаха Феофілакта, створений близько 1650 року⁸;

– Києво-Межигірський Ірмоліої середини XVII ст.⁹;

– Лаврівський Ірмоліої Йосипа Крейницького 1677 року¹⁰;

– три Манявські Ірмоліої: 1675–1676¹¹, 1684¹² і 1731–1733 років¹³.

В українських і білоруських рукописах записані твори як видатних візантійських композиторів, скажімо, Іоанна Глікіса, Іоанна Кладаса, Мануїла Хрісафиса, так і менш знаних, наприклад, монаха Лонгіна, Іоакима Харсіанита, Мануїла Газіса, Анфіма Лавріота.

Іоанн Глікіс (Гліка, Ἰωάννης Γλυκύς) – візантійський композитор і вчитель співу середини XIII – першої чверті XIV ст., обіймав посаду протопсалта Великої Церкви Христа (собору Святої Софії в Константинополі). Прізвище Глікіс перекладається як «солодкий», тобто насправді це прізвище, що його, на думку дослідників, композитор отримав за музичну майстерність. У літературі неодноразово порушували питання про ідентичність протопсалта Іоанна Глікіса і Константинопольського патріарха Іоанна XIII Глікіса (1315–1319). Сьогодні вважають, що таке ототожнення є результатом помилки переписувачів музичних рукописів, допущеної через однакові імена. Видатними учнями Глікіса були преподобний Іоанн Кукузель і протопсалт Ксеніс Короніс [8].

В українських і білоруських рукописах записано **Херувимську пісню плагального другого гласу Іоанна Глікіса *Ита херовеѣм* / *Oi ta Xerouveim* / *Иже херувими***.

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмоліої, арк. 521–522 зв., з еніхімою «*неанесь*»¹⁴, ремарка: «*Глас Д*» (арк. 521).

2. Кутейнський Ірмоліої, арк. 405 зв. – 408, з еніхімою «*неанесь*», ремарки: «*перенос*», «*ГЛАСЪ И*» (арк. 405 зв.).

3. Лаврівський Ірмоліої, арк. 34–39, з еніхімою «*неанесь*», ремарка: «*Херувикъ гласъ ѡсмый*» (арк. 34).

4. Манявський Ірмоліої 1675–1676 років, арк. 173 зв. – 177 зв., з еніхімою «*неанесь*», ремарки: «*Пѣсн Хероувимская Глас И.*» (арк. 173 зв.), «*Гласъ. И.*» (арк. 174, 177), «*Херовим, пѣс[н], Гласъ, И.*» (арк. 176). Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 393–401].

ТЕОРІЯ

5. Кутейнський Ірмолой, арк. 415 зв. – 417 зв., з еніхімою «неанесь», ремарка: «Херувик на василієвой службе» (арк. 415 зв.), **варіант**.

6. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 162 зв. – 166, з еніхімою «неанесь», ремарки: «Пѣсн Херувим: Гласъ, Є.» (арк. 162 зв.), «Гласъ. Є.» (арк. 163, 164, 165), **варіант**. Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 371–378].

Херувимська пісня Глікіса записана у двох варіантах – більш і менш розлогому. В обох варіантах вона з'являється в Кутейнському Ірмолої 20–30-х років XVII ст.: біля розлогішого є вказівка на 8-й глас, біля менш розлогого гласового визначення немає, але зазначено, що цю Херувимську виконують на службі Василя Великого. Через 50 років, у Манявському Ірмолої 1675–1676 років, Херувимська Глікіса також записана двічі: розлогіший варіант зберігає ремарку «8-й глас», а менш розлогий супроводжує визначення «глас 5-й». У пізніших Манявських рукописах 1684 і 1731–1733 років менш розлогого варіанта немає, немає і грекомовної Херувимської пісні 5-го гласу. Жодне з гласових визначень Херувимської Глікіса (4-й, 5-й, 8-й) не є правильним, адже візантійський плагальний другого гласу мав стати шостим гласом. За східнослов'янською системою гласи позначають послідовно: від першого до восьмого. У греко-візантійській традиції нумерують чотири основних (автентичних) гласи, а плагальні співвіднесені зі своїми основними: плагальний першого, другого, третього і четвертого гласів.

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Пападікі другої половини XIV ст., монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2456, арк. 195 зв. – 196 зв.

2. Пападікі 1453 року, монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, арк. 246 зв. – 247.

3. Антологія XVI ст.; НБГ, ЕВЕ 928, арк. 98 зв. – 100 зв.

Ієромонах Лонгін (Λογγίνος) – візантійський композитор другої половини XIV ст., який жив і творив на Афоні в монастирі Ватопед. В українських і білоруських Ірмолоях представлена його **Херувимська пісня**

літургії Передосвячених Дарів плагального другого гласу Нине динамись / *Nīn ai Δυνάμεις* / *Нині сили*.

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Кутейнський Ірмолой, арк. 419–420, з еніхімою «неане», ремарка: «Перенос постный крещенский» (арк. 419).

2. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 208–210 зв., з еніхімою «неане», ремарка: «Грещкое Н[ы]нѣ Силы:» (арк. 208). Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 464–469].

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Пападікі другої половини XIV ст., монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2456, арк. 215 зв. – 216 зв.

2. Пападікі 1453 року, монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, арк. 279–279 зв.

3. Пападікі кінця XV ст.; НБГ, ЕВЕ 899, арк. 143 зв. – 144.

4. Антологія початку XVII ст. (критська школа); НБГ, ЕВЕ 963, арк. 299–301.

5. Пападікі початку XVIII ст.; НБГ, ЕВЕ 893, арк. 296–296 зв.

6. Літургія пападікі 1829 року; НБГ, Зібрання Подвір'я Гробу Господнього, МПТ ЕВЕ 705, арк. 211 зв. – 212 зв., автограф Хурмузія хартофілакса, **екзегеза**.

Іоанн Кладас (Κλάδας, Ἰωάννης ὁ Κλαδάς) – визначний візантійський композитор і вчитель другої половини XIV – початку XV ст., лампадарій Великої церкви Христа (собору Святої Софії) в Константинополі. Біографічних відомостей про нього майже не збереглося. Відомо, що він писав на замовлення патріарха Константинопольського Матвія (1397–1410). Його твори з'явилися в співацьких кодексах наприкінці XIV ст. і переписувалися до XIX ст. Деякі з них – причасний вірш літургії Передосвячених дарів «Вкусіте і видіте», кондак Акафіста Пресвятої Богородиці «Взбранной Воеводі», вибрані вірші аніксандаріїв – отримали сталі місця і в друкованих виданнях. Більшість творів Кладаса переведено в нотацію Нового методу. Кладасу приписують також створення теоретичної праці – *Методи каллофонічного співу* [7].

В українських і білоруських рукописах записано **Причасник середі першого високого гласу Іоанна Кладаса Потирішн**

сотириуоу / *ГПотѣріуоу σωτηρίου* / Чашу спасенія.

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 224–224 зв., ремарка: «Глас В Кинаник».

2. Кутейнський Ірмолой, арк. 422–423, ремарка: «Чашу сп[а]с[е]ніа прїйму» (арк. 422).

3. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 196–197 зв., ремарка: «Кінон И». Facsimile піснеспіву [6, Ч. II, с. 438–441].

4. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 189–191 зв., ремарки: «Кіноніконъ. Е.» (арк. 189), «Кінонік: Е.» (арк. 190), «Кінон: Е.» (арк. 191), **варіант**. Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 424–429].

5. Лаврівський Ірмолой, арк. 44 зв. – 48, **варіант**.

6. Манявський Ірмолой 1731–1733 років, арк. 122 зв., заголовок: «Киноник Е», **варіант**; над грецьким текстом причасного вірша середі *Потирионъ сотириуонъ* приписано грецький текст недільного причасника. Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 529–531 (не повністю)].

У Супрасльському Ірмолої глас піснеспіву визначено невірно (другий замість першого). У заголовку до циклу причасників з Манявського Ірмолая 1675–1676 років ідеться про те, що записані вони по порядку: «Кіноники вся по ряду» (арк. 181). Болгарська дослідниця Е. Тончева висунула гіпотезу, що порядковий номер може означати також глас. Проведена авторизація джерел цю гіпотезу спростовує. У Манявському Ірмолої 1675–1676 років причасник середі Кладаса записано двічі – у менш і більш розлогому варіантах: менш розлогий позначено як «кінонік 8-й», розлогіший варіант – як «кінонік 5-й». У пізніших Манявських рукописах 1684 і 1731–1733 років менш розлогого варіанта немає. Отже, наявні джерела показують, що розлогіший варіант з'явився пізніше і витіснив менш розлогий.

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Пападікі другої половини XIV ст., монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2456, арк. 201–201 зв.

2. Пападікі 1453 року, монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, двічі (!) Арк. 251–251 зв., 258.

3. Пападікі 1452–1469 років, вірогідно, монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2401, арк. 210 зв.

4. Антологія – Пападікі 1458 року; Афонський Іверський монастир, рук. 1120, арк. 527 зв. – 528, автограф Мануїла Хрісафіса.

5. Пападікі кінця XV ст.; НБГ, ЕВЕ 899, арк. 124–124 зв.

Мануїл Дукас Хрісафіс (Μανουήλ Δούκας Χρυσάφης, розквіт діяльності: 1440–1463) – останній визначний композитор і вчитель музики імператорського двору Візантії. Обіймав посаду лампадарія царського кліру каплиці палацу останніх двох імператорів Палеологів: Іоанна VIII (1428–1448) і Костянтина XI (1449–1453). 1458 роком датується його трактат «*Про те, що розглядається у співацькому мистецтві і про те, що дехто помилково думає про це*» (Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ Ψαλτικῇ Τέχνῃ καὶ ὧν φρουνοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν), унікальний для свого часу через особливу увагу до проблем композиції¹⁵. Біографічних відомостей про композитора збереглося небагато. Вважають, що від 1440-х років до падіння Візантійської імперії в 1453 році Мануїл Хрісафіс був у Константинополі, після чого перебрався до Містри на Пелопоннесі, а згодом на Крит. З рубрики в автографі відомо про його подорож до Сербії до 1458 року¹⁶. У пізніших рукописах називається Хрісафісом Старим – *ὁ παλαιός, τοῦ παλαιοῦ*, – оскільки у XVII ст. з'явився Хрісафіс Молодший. Творчість Хрісафіса Старого мала поширення на всій території колишньої Візантійської імперії: Константинополь, материкова Греція, Крит, Кіпр, Афон, Сербія, Валахія, Молдавія. Музикознавці авторизували причасники Хрісафіса в рукописах молдавського монастиря Путна початку XVI ст. [10; 11]. Наведені факти важливі для нашого дослідження, оскільки вказують на шлях, яким рухалися твори Мануїла Хрісафіса на україно-білоруські території [16].

В українських і білоруських рукописах наразі авторизовано три твори Мануїла Хрісафіса: два причасники – вівторка і неділі, а також херувимську пісню.

ТЕОРІЯ

**Причасний вірш неділі
першого високого гласу**

Еньте тонъ Кириѡн / *Αινεῖτε τὸν Κύριον* /
Хвалить Господа

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 575–575 зв.¹⁷, не повністю;

2. Ірмолой Унівського монастиря, з арк. 106 зв., ремарки: «*Хвалит: Грецькоѣ*» (арк. 106 зв.), «*грецкое хвалить*» (арк. 107).

3. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 182 зв. – 184 зв., ремарки: «*Кінонік В*» (арк. 182 зв.), «*ΚΥΝΟΝΙΚΟΝ В*» (арк. 183), «*Кинон: В*» (арк. 184). Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 411–415].

4. Манявський Ірмолой 1684 року, з арк. 207, ремарка: «*Кінонік В*». Під грецьким, транскрибованим кирилицею, текстом недільного причасника *Еньте тонъ Кириѡн* церковнослов'янською мовою приписано причасний вірш суботи *Блажени яже избра*. Facsimile піснеспіву (не повністю): [6, Ч. II, с. 523–524].

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Антологія – Пападікі 1458 року; Афонський Іверський монастир, рук. 1120, арк. 528–528 зв., автограф Мануїла Хрісафіса.

2. Пападікі 1453 року; монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, арк. 252.

3. Літургія Пападікі 1829 року; НБГ, Зібрання Подвір'я Гробу Господнього, МПТ ЕВЕ 705, арк. 79–79 зв., автограф Хурмузія хартофілакса, **екзегеза**.

**Херувимська пісня
першого високого гласу**

Ита херувим / *Οἱ τὰ Χερουβεὶμ* / *Иже херувими*

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 516–517 зв., ремарки: «*Херувик гласа первого по урецу*», «*глас а*» (арк. 516).

2. Ірмолой Унівського монастиря, арк. 247–247 зв., ремарки: «*Херувим грецькіє Глас а спѣвай по начертанному*» (арк. 247), «*глас а*» (арк. 247 зв.), не повністю.

3. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 148–151 зв., ремарки: «*Глас а*» (арк. 148, 149), «*Херовикъ. Гласъ а.*»

(арк. 150 зв.). Facsimile піснеспіву: [6, Ч. II, с. 342–349].

4. Лаврівський Ірмолой, арк. 15–19 зв., ремарка: «*Херувикъ гласъ первый*» (арк. 15).

Це унікальний запис грецького піснеспіву, адже в усіх рукописах правильно позначено його глас.

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Антологія – Пападікі 1458 року; Афонський Іверський монастир, рук. 1120, арк. 504–505, автограф Мануїла Хрісафіса.

2. Пападікі 1453 року; монастир Іоанна Предтечі в Серресі, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, арк. 462–462 зв.

3. Аколупія Утрени Пападікі першої чверті XIX ст.; НБГ, Зібрання Подвір'я Гробу Господнього, МПТ ЕВЕ 704, арк. 309 зв.–311, автограф Хурмузія хартофілакса, **екзегеза**.

**Причасний вірш вівторка
третього гласу**

Изъ мнимосиѡнъ еѡнѡнъ / *Εἰς Μνημόσυον Αἰώνιον* / *В пам'ять вічну*

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 396–396 зв.; ремарки: «*Въ память въчную будет праведник*», «*Є глас*» (арк. 396). Привертає увагу вербальний текст піснеспіву: його перші два слова – *Из меимос* – переключені грецькі *Εἰς Μνημόσυον*, решта тексту записана церковнослов'янською мовою.

2. Кутейнський Ірмолой, арк. 423 зв. – 426 зв., ремарка: «*Кинаникъ в памет по кгрецку*» (арк. 423 зв.).

3. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 191 зв. – 194, ремарки: «*Кінон З.*» (арк. 191 зв., 193), «*Кіноніконъ. З.*» (арк. 192), **варіант**. Facsimile піснеспіву [6, Ч. II, с. 429–434].

4. Манявський Ірмолой 1684 року, арк. 218 зв. – 221, **варіант**.

5. Лаврівський Ірмолой, арк. 51 зв. – 54 зв.; ремарка: «*киноникъ св[я]тым измнимось*» (арк. 51 зв.), **варіант**.

У Супрасльському Ірмолої глас піснеспіву визначено невірно (п'ятий замість третього). Причасник записано у двох варіантах – менш і більш розлогому. За наявними джерелами можна сказати, що менш розлогий з'явився раніше.

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Антологія – Пападікі 1458 року; Афонський Іверський монастир, рук. 1120, арк. 536 зв. – 537, автограф Мануїла Хрісафіса.

2. Пападікі 1629 року; НБГ, ЕВЕ 3324, арк. 148–149.

3. Літургія пападікі 1829 року; НБГ, Зібрання Подвір'я Гробу Господнього, МПТ ЕВЕ 705, арк. 157–157 зв., автограф Хурмузія хартофілакса, **екзегеза**.

Монах Іоаким Харсіаніт (Ιωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας) – композитор середини XV ст., обіймав посаду доместика Сербії. Прізвище Харсіаніт інтєрпретують двоєко:

1) за назвою монастиря Богородиці Перівлепти в Константинополі, заснованого Іоанном Харсіанітом у середині XIV ст.;

2) як місце народження композитора: фема Харсіан у Каппадокії [4].

Ремарка «доместик Сербії» не завжди з'являється з іменем Іоакима Харсіаніта. М. Велімірович вважав, що Іоаким був греком, який в останні роки існування Візантійської імперії здійснив подорож до Сербії з дипломатичною місією. Під час перебування при сербському дворі він обійняв посаду доместика Сербії. Правителем Сербії в той час був Джурадж Бранкович (1427–1456), жінка якого – Ірина Кантакузіна – була гречанкою. Відомо, що у 1454–1456 роках Бранкович підтримував зв'язки з константинопольським патріархом Геннадієм II Схоларієм, який своєю чергою був монахом монастиря Харсіаніт у 1450–1452 роках. «Іоаким, доместик Сербії» є першою згадкою про середньовічну Сербію в контексті візантійської музики [14].

У білоруських рукописах записаний **Причасний вірш неділі другого гласу Іоакима Харсіаніта** *Еньте тон киришнь* / Αινεῖτε τὸν Κύριον / *Хваліть Господа*:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 217–217 зв., ремарка: «*Кин Грец*» (арк. 217).

2. Кутєїнський Ірмолой, арк. 395 зв. – 397; ремарка: «*А се Кинаникъ Хвалите*» (арк. 395 зв.).

Вибрані греко-візантійські джерела:

Пападікі 1453 року; монастир Іоанна Предтечі в Серрес, Македонія; НБГ, ЕВЕ 2406, арк. 254–254 зв.

Мануїл Газіс (Μανουὴλ Γαζής) – композитор середини XV ст., обіймав посаду протопсалта. У музикознавстві відомий як автор експериментальних поліфонічних творів у монодичній греко-візантійській традиції церковного співу. В українських рукописах записано його **Прокимен Утрені плагального четвертого гласу Пасанюи** / Πᾶσα πνοή / *Всяке дихання*.

Вибрані українські джерела:

1. Ірмолой Києво-Межигірського монастиря, арк. 203, ремарка: «*всяко дыханіє по керецку*» (арк. 203).

2. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, з арк. 121.

3. Ірмолой Лаврівського монастиря, арк. 3–5 зв.; ремарка: «*паса пнои в н[е]д[е]лю пред Ев[ан]г[е]лієм*» (арк. 4 зв. – 5).

4. Манявський Ірмолой 1684 року, арк. 136–138 зв.; ремарки: «*всяко дыханіє на празники Г[оспо]дськіа*» (арк. 136). Facsimile піснеспіву [6, Ч. II, с. 286–291].

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Антологія другої половини XVI ст., Афонський монастир Кутлумуш, рук. 396; арк. 75 зв. – 77.

2. Пападікі початку XVII ст.; НБГ, ЕВЕ 919, арк. 104 зв. – 105 зв.

3. Пападікі середини XVIII ст.; НБГ, ЕВЕ 2175, арк. 231 зв. – 232.

4. Аколусія Утрені Пападікі першої чверті XIX ст.; НБГ, Зібрання Подвір'я Гробу Господнього, МПТ ЕВЕ 704, арк. 186 зв. – 188, автограф Хурмузія хартофілакса, **екзегеза**.

Анфім Лавріот (Ἀνθίμος Λαυριώτης, XV ст.) – візантійський композитор, який жив і творив на Афоні, у Великій лаврі Святого Афанасія. У рукописах його називають монахом, ієромонахом, доместиком, ігуменом, лавріотом, святогорцем [5]. В українських і білоруських збірниках записано його **Херувимську пісню четвертого гласу Итай херувимь** / Οἱ τὰ Χερουβεὶμ / *Іже херувими*.

Вибрані українські та білоруські джерела:

1. Супрасльський Ірмолой, арк. 222–224; ремарка: «*глас Є*» (арк. 222), без початкового звука.

2. Ірмолой Унівського монастиря, арк. 248 зв. – 249 зв.; ремарка: «*Гласа Четвертаго*» (арк. 248 зв.), не повністю.

ТЕОРІЯ

3. Ірмолой Києво-Межигірського монастиря, арк. 204 зв. – 205; ремарка: «*сторый херовикъ керецкий глас г*» (арк. 204 зв.).

4. Манявський Ірмолой 1675–1676 років, арк. 158–162; ремарки: «*Пѣснь: Херовим: Гласъ, Д.*» (арк. 158), «*Гласъ. Д.*» (арк. 158 зв., 159, 160, 161). Facsimile піснеспіву [6, Ч. II, с. 362–370].

5. Ірмолой Лаврівського монастиря, арк. 24–28 зв.; ремарка: «*Херувікъ гласъ Д*» (арк. 24).

Глас Херувимської пісні Анфіма Лавріота вказано вірно в Унівському, Лаврівському і Манявських Ірмолоях, неправильно – у Супрасльському і Межигірському рукописах.

Вибрані греко-візантійські джерела:

1. Антологія 1592 року, Афонський монастир Кутлумуш, рук. 459; арк. 113 зв. – 115.

2. Пападікі 1629 року; НБГ, ЕВЕ 3324, арк. 143 зв. – 144 зв.

3. Антологія 1670 року, Синайський монастир св. Катерини, рук. 1300; арк. 125 зв. – 126 зв.

Висновки. У результаті порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів авторизовано значну кількість грецьких співів з українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв кінця XVI–XVIII ст., завдяки чому історія української музики збагатилася новими іменами й фактами. В Ірмолоях записані творіння як видатних візантійських композиторів, скажімо, Іоанна Глікиса, Іоанна Кладаса, Мануїла Хрісафіса, так і менш знаних, наприклад, монаха Лонгіна, Іоакима Харсіаніта, Мануїла Газіса, Анфіма Лавріота. Українські і білоруські співаки надали перевагу творам старих, а не сучасних їм греко-візантійських майстрів: до українських і білоруських рукописів кінця XVI – XVII ст. потрапили твори візантійських композиторів XIII–XV ст. Це засвідчує їх багатовікову популярність на грецькому Сході і територіях візантійського культурного впливу.

Часто глас грецького піснеспіву, зазначений в українських і білоруських рукописах, відрізняється від оригінального, що є результатом переінтонування наспіву, його пристосування до східнослов'янської гласової системи. Трапляється, що один і той самий грецький піснеспів в україн-

ських і білоруських рукописах записано по-різному – вірогідно, у різний час і різними співаками. Це дає можливість проаналізувати історичний розвиток феномену екзегези, порівняти різні варіанти розспіву одних і тих самих музичних формул.

Цікавим є питання, чому імена греко-візантійських композиторів не потрапили до українських і білоруських Ірмолоїв. На нашу думку, співакам, які їх записали, вони були відомі. Найбільш очевидна причина – анонімність україно-білоруської церковно-співацької традиції. До імен не звикли ні співаки, ні переписувачі рукописів, отже, й інтересу до авторів не було. Як видається, ще одна причина – в особливостях фіксації грецьких співів: як уже зазначалося, вони записані п'ятилінійною київською нотацією, а не візантійськими невмами. Порівняльний аналіз показав, що в українських і білоруських Ірмолоях розшифровано середньовізантійську невменну нотацію. Розшифровані твори греко-візантійських композиторів – це їх виконавська реалізація, яка передбачає множинність, варіантність, залежно від майстерності співака, його школи, місця виконання, літургічного контексту тощо. Отже, в українських і білоруських Ірмолоях записано виконавські версії греко-візантійських творів, що їх у цей час ще не фіксували в грецьких рукописах. Саме автор цих виконавських версій, на нашу думку, захотів лишитися анонімним.

Примітки

¹ «Істинно середньовічне» – це розуміння людини та її діяльності як інструмента в руці божій, як «каналу», через який здійснюється вища воля [2, с. 69].

² Богослужбовий спів східної Православної Церкви називають *візантійською музикою*. Незважаючи на те, що Візантійська імперія зникла з географічних карт ще в середині XV ст., у музикознавстві термін *візантійська музика* утримується до сьогодні, часто з уточненням *греко-візантійська музика*.

³ Згідно з каталогом Ю. П. Ясиновського [9].

⁴ Національна бібліотека Греції в Афінах (далі – НБГ), ЕВЕ 2458.

⁵ НБГ, ЕВЕ 2406.

⁶ Державний історичний музей у Москві, Синодальне співацьке зібрання, № 1381.

⁷ Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в Києві (далі – ІР НБУВ), ф. I, № 5391.

ЄВГЕНІЯ ІГНАТЕНКО. АТРИБУЦІЯ ГРЕЦЬКИХ СПІВІВ З УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ ІРМОЛОЇВ КІНЦЯ XVI – XVIII СТОЛІТТЯ

⁸ Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, Рк–58, Ірмологіон 490503.

⁹ ІР НБУВ, Соф. 112/645.

¹⁰ Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург), зібрання А. Титова (ф. 775), 1902.

¹¹ Музичний відділ Центральної державної бібліотеки Румунії (Бухарест), Ms slav. № 10846.

¹² Музичний відділ Центральної державної бібліотеки Румунії (Бухарест), Ms slav. № 10845.

¹³ Бібліотека Румунської академії наук (Бухарест), Ірмологіон № 525.

¹⁴ Еніхіма (грец. τό ἐνήχημα) – коротка музична фраза, що передує наспіву.

¹⁵ Зберіся в автографі: рук. 1120 Афонського Іверського монастиря 1458 року, арк. 12–29 зв. Видання [12].

¹⁶ Рук. 1120 Афонського Іверського монастиря 1458 року, арк. 167 зв.

¹⁷ Причасник Хрісафіса записано на передостанньому аркуші Супрасльського Ірмолая. На думку Л. Дубровіної, останні два аркуші XVII ст. були вставлені під час третього опрацювання і не мають прямого відношення до рукопису [3, с. 19].

Джерела та література

1. Васильченко-Михно Г. Н. Греческий роспев в украинской певческой практике конца XVI – первой половины XVII ст.: о преемственности с греко-византийской гимнографической традицией : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1993. 203 с.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка, 1994. 128 с.
3. Дубровіна Л. А. Супрасльський Ірмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 13–20.
4. Петрович Д., Халдаекис А. Иоаким (Иоанн) Харсианит. *Православная энциклопедия*. Москва, 2010. Т. 23. С. 154–155.
5. Статис Г. Анфим Лавриот. *Православная энциклопедия*. Москва, 2001. Т. 3. С. 8.
6. Тончева Е. Б. Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский роспев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVIII в. : в 2 ч. София : Музыка, 1981.
7. Халдаекис А. Иоанн Клада. *Православная энциклопедия*. Москва, 2010. Т. 24. С. 344–349.
8. Яннопулос Э., Э.П.М. Иоанн Глика. *Православная энциклопедия*. Москва, 2010. Т. 24. С. 23–27.
9. Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолои 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.
10. Conomos D. The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century. *Dumbarton Oaks Papers*. 1982. Vol. 36. P. 15–28.
11. Pennington A. Seven Akolouthiai from Putna. *Studies in Eastern Chant*. N. Y., 1979. Vol. IV. P. 112–133.
12. The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that some hold about it / Edited by D. Conomos. *Monumenta Musicae Byzantinae: Corpus Scriptorum de re Musica*. Wien, 1985. Vol. II. 120 p.
13. Velimirović M. Byzantine Composers in Ms. Athens 2406. *Essays Presented to Egon Welles*. Oxford : Clarendon Press, 1966. P. 7–18.
14. Velimirović M. Ἰωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας. *Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines*. Beograd, 1964. T. 8. Pt. 2. P. 451–459.
15. Αλεξάνδρου Μ. Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύνομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, 2010. 155 σ.
16. Στάθης Γρ. Θ. Μανουήλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα 15^{ου} αἰῶνος). *Μέγαρο Μουσικῆς Αθηνῶν (περίοδος 1994–1995). Κύκλος Ἑλληνικῆς μουσικῆς, Βυζαντινοὶ Μελουργοί*. Ἀθήνα, 1994. Σ. 33–45.

References

1. Vasilchenko-Mihno G. (1993). Grecheskiy rospev v ukrainskoy pevcheskoy praktike kontsa XVI – pervoy polovinyi XVII st.: o preemstvennosti s greko-vizantiyskoy gimnograficheskoy traditsiey: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Greek chant in Ukrainian chant practice the late 16th – first half of the 17th century: on the continuity with the Greek Byzantine hymnography tradition: dissertation]. Kyiv, 203 p.
2. Gerasimova-Persidskaya N. (1994). Russkaya muzyka XVII veka – vstrecha dvuh epoh. [17th-Century Russian Music: the Conjunction of Two Epochs] Moscow: Muzyka, 128 p.
3. Dubrovina L. (1993). Suprasl's'kyy Irmoloy 1601 roku: deyaki aspekty kodykolohichnoho doslidzhennya. [Suprasl Heirmologion, 1601: Some aspects of codicological research]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrayiny* [Manuscript and book heritage of Ukraine]. Kyiv, issue 1, pp. 13–20.
4. Petrovich D., Haldaekis A. (2010). Ioakim (Ioann) Harsianit. [Ioakeim (Ioannes) Harsianites]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, vol. 23, pp. 154–155.
5. Stathis G. (2001). Anfim Lavriot. [Anthimos Lavriotes]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, vol. 3, p. 8.
6. Toncheva E. (1981). Manastir't Golyam Skit – shkola na «bolgarskiy rospev». Skitski «bolgarski» Irmolozhi ot XVII–XVIII v. [The Velikij Skit (Skit Mare) Monastery – a School of «Bolgarskiy Rospev». «Bolgarski» Heirmologia of the 17th – 18th centuries from the Skit Monastery], in 2 vol., Music, Sofia.

ТЕОПІЯ

7. Haldaekis A. (2010). Ioann Klada [Ioannes Kladas]. *Pravoslavna entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*. Moscow, vol. 24, p. 344–349.
8. Yannopoulos E., E.P.M. (2010). Ioann Glika [Ioannes Glykys]. *Pravoslavna entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*. Moscow, vol. 24, pp. 23–27.
9. Yasynovs'kyi, Yu. P. (1996). Ukrayins'ki ta bilorus'ki notoliniyni Irmoloyi 16–18 stolit'. Kataloh I kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennya [Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the 16th – 18th centuries. Catalogue and paleographical study]. Lviv, 624 p.
10. Conomos D. (1982). The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century. *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 36, pp. 15–28.
11. Pennington A. (1979). Seven Akolouthiai from Putna. *Studies in Eastern Chant*. N. Y., vol. IV, pp. 112–133.
12. The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that some hold about it (1985), edited by D. Conomos. *Monumenta Musicae Byzantinae: Corpus Scriptorum de re Musica*. Wien, vol. II, 120 p.
13. Velimirović M. (1966). Byzantine Composers in Ms. Athens 2406. *Essays Presented to Egon Welles*. Clarendon Press, Oxford, pp. 7–18.
14. Velimirović M. (1964). Ίωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας. *Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines*. Beograd, t. 8, pt. 2, pp. 451–459.
15. Αλεξάνδρου Μ. (2010). Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, 155 σ.
16. Στάθης Γρ. Θ. (1994). Μανουήλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα 15ου αἰῶνος). *Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (περίοδος 1994–1995). Κύκλος Ἑλληνικῆς μουσικῆς, Βυζαντινοὶ Μελουργοί*. Ἀθήνα, σσ. 33–45.

SUMMARY

Chants accompanied with the remark *Greek* have appeared in the Ukrainian and Belarusian church musical manuscripts (Heirmologia) in the second half of the XVI–XVII centuries and are kept in the liturgical repertoire until the late XVIIIth – early XIXth century. All of them are anonymous, although the remark *Greek* is the equivalent of the author's surname in a certain sense since the use of nationality as the surname was and remains a common practice. All we know Theophanes the Greek, Maxim the Greek, El Greco and others.

For today the problem on the origin of the so-called Greek chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia in musicology is unsettled. It is not still ascertained if they are really Greek ones. In order to answer this question a comparative study of the Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine manuscripts is necessary. The authorization of Greek chants is not an easy task, since in the Ukrainian and Belarusian manuscripts there are no composer's names. Another attributive element of the chant – its mode definition – happens rare, besides, comparing the same Greek chant in different manuscripts, differences in the designation of its mode are revealed. Greek chants are written down in the Ukrainian and Belarusian Heirmologia with staff notation instead of the Byzantine neumatic one; therefore, the musicologist has to read both musical notations and has to know how to compare them.

As a result of comparative study of Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine musical manuscripts a significant number of Greek chants from Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the late XVIth – XVIII centuries are authorized in musicology for the first time. The Heirmologia include the works of the prominent Byzantine composers, such as Ioannes Glykys, Ioannes Kladas, Manuel Chrysaphes, and less known, such as Monk Longin, Joakeim Harsianites, Manuel Gazis, Anthimos Lavriotes. Ukrainian and Belarusian chanters prefer the early Byzantine masters' works, but not contemporary ones. Indirectly it indicates their centuries-old popularity at the Greek East and at the territories of the Byzantine cultural influence.

Often the Greek chant mode, noted in Ukrainian and Belarusian manuscripts, differs from the original one. Probably, this is the result of the different intonation of the chant, its adaptation to the foreign Eastern Slavic modal system. It happens that the same Greek chant is written down in Ukrainian and Belarusian manuscripts differently. Such examples give us an opportunity to analyze the historical development of the phenomenon of exegesis, compare different interpretations of the same musical formulas.

Keywords: Greek chants, Ukrainian and Belarusian Heirmologia, Greek-Byzantine composers.

УДК 783.27:781.6

СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

Ірина П'ятницька-Позднякова

У статті виявлено смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової для солістів та мішаного хору *a cappella* «Помилуй мя, Боже». Методологія дослідження полягає в застосуванні семіотичного підходу до аналізу музичного тексту. Наукова новизна – у розкритті смислових рівнів музичного тексту Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже», серед яких виокремлюємо дотекстовий, текстовий та позатекстовий. Аналіз Псалма дозволив розкрити смислові рівні музичного тексту та виявити семантично значущі структурні елементи музичного мовлення композитори.

Ключові слова: семіотичний підхід, смислові рівні аналізу, структурні елементи музичного мовлення.

The purpose of the work is to identify the semantic levels of the musical and textual conceptual sphere of V. Poleva's Psalm «Miserere mei Deus» for soloists and mixed choir *a cappella*. The methodology of the study consists in applying the semiotic approach to the analysis of the musical text. The scientific novelty consists in revealing the semantic levels of the Psalm's musical text by V. Poleva's Psalm «Miserere mei Deus». Among these levels before-textual, textual and beyond-textual levels are distinguished. The analysis of the Psalm allowed to discover the meaning levels of musical text and to discover the semantically significant structural elements of the composer's musical speech.

Keywords: semiotic approach, meaning levels of analysis, structural elements of musical speech.

Постановка проблематики дослідження. У контексті сучасного музичного дискурсу формується особливий музично-текстовий простір, що характеризується смисловою багатовимірністю, у якому віддзеркалено індивідуальне бачення композитором музичних смислів. У такому контексті музичний твір набуває ознак тексту та постає своєрідним репрезентантом особистісного досвіду митця та як ментальна одиниця зберігається у свідомості носіїв музичної культури. Звернення українських композиторів до найархаїчніших шарів музичної культури, зокрема до сакральних текстів, інспірувало появу цілком оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних творів, більшість із яких виникли на межі нового тисячоліття та ввійшли до скарбниці духовної музичної культури. Зокрема, це твори Г. Гаврилець¹, Л. Дичко², Ю. Іщенка³, В. Камінського⁴, О. Козаренка⁵, В. Польової⁶, В. Птушкіна⁷, В. Сильвестрова⁸, М. Скорика⁹, Є. Станковича¹⁰, В. Степурка¹¹, О. Яковчука¹² та багатьох інших.

Серед величезного доробку українських композиторів музика на сакральні тексти домінуюче значення займає у творчості Вікторії Польової. Одним з таких напроцуд яскравим та знаковим для її творчос-

ті є Псалом для солістів та мішаного хору *a cappella* «Помилуй мя, Боже», написаний на текст Псалма Давида 50 (51), що вперше прозвучав під час проведення П'ятого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ». Цікавим є факт: художній керівник фестивалю М. Гобдич запропонував включити до програми конкурс за тематикою «Духовні псалми», завдання якого полягало у відновленні давніх традицій українського духовного хорового мистецтва. Однією з умов конкурсу було звернення до текстів Книги Псалмів у перекладі І. Огієнка, який майже все життя присвятив перекладу Біблії, зокрема Псалтирі, українською мовою. Цей виклик часу на зламі тисячоліть не тільки був рушійним кроком у зверненні до національних духовних витоків української музичної культури, але й сприяв відродженню жанру Псалма. Серед великої кількості творів, представлених на конкурс, семантичний вимір Псалма В. Польової було виокремлено з-поміж усіх, адже він вирізнявся особливою духовною піднесеністю.

Аналіз останніх досліджень, у яких започатковано розв'язання проблеми. Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» неодноразово ставав предметом аналізу різних дослідників. Зокрема, у статті О. Торби зацентовано увагу на понятті

ТЕОРІЯ

«стильність твору» і на його прикладі проаналізовано жанрово-стильову ситуацію сучасної української хорової творчості [11, с. 371]. Проте інтерпретаційна палітра твору В. Польової надає доволі широкий простір для виявлення семантично змістовних елементів музичного мовлення мисткині, що яскраво та переконливо репрезентують її оригінальний композиторський стиль. **Метою статті** є аналіз твору з позицій семіотичного підходу, що дозволило досягнути смислові рівні музично-текстової концептосфери музичного тексту Псалма та виявити семантично значущі елементи музичного мовлення В. Польової на *дотекстовому* (що мають прояв на рівні архетипів та символів, узятих за основу музичного твору), *текстовому* (що мають прояв на рівні музичної граматики й синтаксису та виявляються завдяки маркерам міжтекстових взаємодій) і *позатекстовому* (екстрамузичні засоби виразності) рівнях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр псалма ¹³ (від грец. Ψαλμός – прославна пісня; ст.-сл. – псалъмъ, псаломъ) [13] у християнській богослужбовій практиці виник ще на початку II ст. та в монодичній традиції проіснував до XVI ст. Цьому сприяли переклади текстів Псалтиря різними мовами, що не тільки набули свого розповсюдження у православній церковній практиці, але й вплинули на духовний вимір культурних процесів загалом, увібравши в себе новозавітну Благовість.

Загалом практика звернення до сакральних текстів, зокрема Псалмів, та їх використання в оригінальній творчості митців слова сягає своїм корінням ще часів Київської Русі. Так, найдавнішою пам'яткою давньоруської літератури, у якій використано сакральні тексти, є «Слово про закон і Благодать» Митрополита Іларіона, що поклато початок релігійно-філософським роздумам про Істину і Благодать. Визначними пам'ятками оригінальної літератури XII – початку XIV ст. були Києво-Печерський патерик¹⁴; «Слово» Данила Заточника, у якому цитується Старий Заповіт; «Слово о Лазаревім воскресінні», де розкривається біблійна тематика, тощо. Найбільш яскравою літературною пам'яткою XV ст.

був лист, складений найвищим земським підскарбієм Іоанном, «Посольство до Папи Римського Сикста IV», побудований цілком на біблійній символіці [9]. Загалом уся давня література, що вийшла з колиски Володимирівського хрещення, носила переважно християнський характер і була інтерпретацією біблійних образів, тем та сюжетів, що свідчить про релігійність як фундамент розвитку давнього українського поетичного слова.

З часом Біблія і Псалтир стали джерелом натхнення для багатьох письменників та основою для різних літературних образів. Так, досить широко використовували біблійні образи у своїй поезії Кирило Транквіліон-Ставровецький, Лазар Баранович, Іван Величковський, Іван Максимович, Іван Климковський та ін. Саме в цей час діячі української культури створили найбільшу кількість різних обробок та перекладів Псалтиря, що отримали нове, подекуди алегоричне, переосмислення. У новітній час найбільш відомі літературні переспіви біблійних мотивів і текстів Псалтиря знаходимо у творах Г. Сковороди [8; 10], Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Л. Українки та багатьох інших. У їхніх творах канонічні тексти щоразу звучать в оригінальній жанровій інтерпретації, що підсилена психологізмом особистісного відчуття, пов'язаного з практикою молитовного звернення до Бога: від молитви-покаяння через занурення розуму вглиб власного серця до особистісного Буття-спілкування.

Псалми, з погляду літературного жанру, – це молитви, складені мовою поезії, для яких характерний паралелізм рядків ¹⁵. Зокрема, синонімічний паралелізм розкривається на рівні рядка та є основним поетичним прийомом, що може бути прямим або зворотним. Тобто думка, що висловлена в одній строфі рядка, у другій не повторюється, але уточнюється та розвивається, посилюючи виразність. Проте для текстів Псалмів характерний і антитетичний паралелізм, коли основна думка першої строфи у другій викладена контрастно.

У творчості композиторів різних епох жанр Псалма посідав особливе місце, оскільки дозволяв репрезентувати осо-

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

бистісне бачення сакрального змісту і був представлений різноплановими музичними творами. На схожості музичного жанру Псалма з псалмодією наголошував Є. Герцман [2] у праці «Візантійське музикознавство», де висловив припущення про походження обох термінів від давньогрецького «псаллейн», що позначав спів під акомпанемент струнного інструмента псалтеріону. Згодом було утворено термін «псалмодія», що спочатку позначав вокальний жанр із супроводом струнного інструмента. До речі, саме Є. Герцман звернув увагу на те, що термін «псалом» у патристичних джерелах трактується не як вокальний, а як вокально-інструментальний жанр.

В українській православній музиці жанр псалма набув свого розквіту в духовних концертах композиторів XVIII–XIX ст., зокрема, у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Демуцького, С. Дегтярьова, М. Дилецького, П. Сокальського та інших, більшість із яких написані саме на тексти Псалтиря. У подальшому саме вірші Псалтиря вплинули на формування жанру партесного концерту [1, с. 84] з його особливою образною сферою. У хоровій музичній культурі України XX ст. жанр псалма виявився тим духовним зерном, з якого проросли змістовно глибокі твори, де органічно поєднано традиції сакрального хорового мистецтва із сучасними засобами композиторського письма. Одним з таких творів є Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» як глибоко особистісне розуміння молитовного стану.

Звернення В. Польової до Псалма № 50 (51) є не випадковим, смисловий вимір якого – один з найбільш глибоких з усього Псалтиря та сприймається як своєрідний «камертон покаяння» і водночас пророчий та усехвальний «глас серця». Саме в Псалмі № 50 (51) виражено глибоку суть християнської думки про спасіння душі за допомогою покаяння молитви, що зцілює та заспокоює: «Слуху моему даси радость и веселие, возрадуются кости смиренныя» (Пс. 50:8). Особлива роль цього Псалма підкреслюється і його місцем у книзі, з якого розпочинається друге зібрання Псалмів Давида, чим підкреслюється виключна роль

покаяння молитви як духовного стрижня віруючого серця, першоджерела духовної гармонії.

Псалом Давида № 50 (51) як один з найглибших образів покаяння молитви вирізняє надзвичайна смислова концептуальність, де за допомогою мінімальних вербальних засобів досягається глибока семантична змістовність. Це даний кожному християнину приклад богонатхненної молитви, сила покаяння якої має невимовну глибину та, очищуючи «душі наша», вказує шлях до спасіння. Саме тому він найчастіше вживається в богослужінні та входить до складу малого повечір'я, полунощниці й третього часу служби Божої.

Смисловий простір Псалма розгортається навколо домінуючої ідеї покаяння в напрямі від усвідомлення скоєного гріха (*знаю – согреших – сотворих*) через покаяння (*помилуй – очисти*) до благодення милості Божої (*не уничижит*). При цьому денотативний ряд вербального тексту Псалма є предметним та розкривається через денотати «людина» і «Бог», що в кожному рядку між собою співвіднесені (*аз – знаю; согреших, сотворих – Тебе, пред Тобою; помилуй, очисти мя – Бог не уничижит*). При цьому перша частина вербального тексту має темпоральний вимір, а друга – локальний, конкретний. Це напрочуд яскраво розкривається за допомогою цілої партитури текстоутворювальних засобів, серед яких – дієслова наказового способу (*помилуй – очисти – созижди – обнови – не отвержи – не отыми – воздаждь – утверди – избави*), теперішнього й майбутнього часу зі значенням суб'єктної дії (*знаю – выну – очищуся – убелюся – не уничижит*) та минулого часу зі значенням завершеної дії (*согреших – сотворих*); іменники та займенники як зі значенням трансцендентності (*Боже – Господи – Тебе – пред Тобою – Твоего – Духа Твоего Святого – Твоим – Духом Владычним – к Тебе – Бог*), так і особистісним (*азь – мя – ми*). У текстовому вимірі звернення до Бога як до трансцендентного образу представлено в трьох іпостасях (*Боже – Господи – Тебе – Духа Твоего Святого – Духом Владычним*). У своєму зверненні до Бога Давид усвідом-

ТЕОРІЯ

лює гріх та розуміє, наскільки він тяжкий: *«Яко беззаконіє мое аз знаю і гріх мой предо мною єсть вину»* (П. 50:3). Тому й просить, щоби Господь не відвернувся від нього, не віддаляв його від себе й не позбавив Свого заступництва: *«Не отвержи мене от лица Твоего, и Духа Твоего Святого не отыми от мене»* (П. 50:11). Розуміючи, що він повинен бути достойним цієї милості, Давид просить Господа укріпити його віру та утвердити в добрих справах. Проте, оскільки людям не доступна святість Бога, тому залишається прагнути до святості покаючись. Саме очищення від гріхів дає надію на спасіння: *«Воздаждь ми радость спасения Твоего, и Духом Владычним утверди мя»* (П. 50:12). Радість від спасіння підносить душу в славословії: *«Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою»* (П. 50:15). Саме тоді Господь радіє *«жертві сердешній»*, *«духу покаючому»*: *«Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит»* (П. 50:17). Тобто кожен має долучитися до побудови власного храму душі, цього символічного Ієрусалиму, і відкрити власне серце молитві. Тоді Бог прийме *«жертву правди»* і *«возложат на алтарь»* духа *«тельци»* божественної віти.

Звернення В. Польової до цих дотекстових засобів виразності не тільки дозволило досягнути сакральний простір віршованої форми канонічного тексту Псалма з її семантично змістовною лексикою, але й вплинуло на саму структуру музичного твору, що має прояв на рівні форми, ритму, тембру, фактури, гармонії, які розкриваються за допомогою сонорності у двох вимірах: вертикальному (хоровий виклад) та горизонтальному (соло). Сонор з його тембральною вишуканістю та емоційною насиченістю стає головним смислоутворювальним елементом Псалма та передає глибоко духовний внутрішній світ композитори, емоційний модус якої має діапазон від мовчазного ридання до слізного голосіння. Семантично насичене музичне мовлення В. Польової відсилає до архаїчних шарів музичної свідомості та живить музично-мовну свідомість композитори, актуалізуючи глибинний інтонаційний вимір її

творів. Саме в цих інтонаційних архетипах композиторка виокремлює молитовно-покаянні зерна, де в сконденсованому вигляді зосереджено музично-мовленнєві конструкції її творів.

Однією з особливостей твору В. Польової є застосування експресивно забарвлених елементів синтаксису вербального тексту Псалма, у якому кожне слово живе й сповнене експресії. Композиторка за основу музичного твору взяла старослов'янський текст Псалма, що був перекладений із Септуагінти. Зазначимо, що греко-слов'янський переклад псалмів суттєво відрізняється від єврейського оригіналу, оскільки його експресія дещо пом'якшена, а на *«нестямну сповідь душі»* накинута *«покрів благолепія»*. До речі, на цій особливості стилістики оригінальних (не перекладних) текстів Псалмів наголошували більшість дослідників біблійних текстів, акцентуючи на тому, що вони суттєво відрізняються від традиційних перекладів образною експресією та ритмодинамікою, де молитовний тон межує з криком. Канонічні тексти Псалмів відрізняє емоційна щільність, але завдяки перекладам вона набуває розосередженості, стає більш завуальованою, прихованою. Тобто тексти Псалмів єврейського оригіналу (ніби *«крик оголеної душі»*) мають дуже лаконічні риторичні прийоми, де важливу роль відіграє фонетична щільність (слова в середньому мають два-три склади) та паралелізм сусідніх рядків, які ритмічно узгоджуються. Саме ця синтаксична особливість є передумовою емоційної експресії текстів. Метр, що відповідає за число складів у поетичному рядку давньоєврейської поезії, відсутній, проте цю роль на себе бере ритм, хоча й він має певну відкритість.

У церковнослов'янському перекладі Псалмів хоча й збережено синонімічний та синтаксичний паралелізм даньєврейського оригіналу, але в них наявний інший вид паралелізму – антитетичний, що побудований на контрастному зіставленні, де виразність досягається за допомогою різниці між двома віршами рядка. Загалом порівняння текстів Псалмів (оригіналу та церковнослов'янського перекладу) можливе саме на інтонаційному рівні, де важ-

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

ливу роль відіграє псалмодія. Проте й на вербальному рівні можливі точки перетину, про що свідчить збережена форма вірша – дистіхон, яка складається з двох паралельних рядків, у яких думка, що висловлена в першому рядку, органічно продовжена або підкріплена в іншому.

Усвідомлення композиторкою синтаксичних особливостей віршованого тексту Псалма вплинуло і на формотворчі засоби музичного твору В. Польової, де принцип паралелізму отримав свою реалізацію на рівні різних видів музичного проведення, зокрема: подвійне, парне, приспів–заспів тощо. Це напрочуд яскраво передає інтонація твору, у якому особливості синтаксису сакрального тексту отримали надзвичайно глибоке інтонаційне втілення, а текстові повтори – мелодичну варіативність, підсилену динамікою.

Тричастинна композиція твору В. Польової має яскраві фактурно-темброві характеристики, що розгортаються в умовах різних часо-просторових координат (текстовий рівень смислоутворення). Занурення в інтонаційний світ православного богослужбового співу дозволило В. Польовій відчувати його надзвичайно глибокий змістовний вимір та виразити за допомогою лаконічних засобів музичної виразності. При цьому на принцип формотворення Псалма вплинули не цитування, не інтертекстуальність, у його широкому розумінні, а осмислення та відтворення інтонаційних зворотів, рецитацій богослужбового співу. До того ж домінантні композиційні прийоми (мелодія, гармонія), співвіднесені з тембральним та фактурним розмаїттям, та навіть сонорність сприймаються як особистісне, яскраво виражене індивідуальне звуковідчуття світу мисткині.

Виокремлення цілого спектра характеристик звука, як іманентних, так і вербально-мовленнєвих, є характерною рисою композиторського письма В. Польової, семантично насичене музичне мовлення якої відсилає до найархаїчніших шарів музично-мовної свідомості, актуалізуючи глибинний інтонаційний вимір її творів. При цьому мисткиня свідомо обмежується лаконічними засобами композиторського письма, де пануючими стають такі характеристики, як

лінеарність розвитку мелодичного плану солюючого голосу та хорових партій.

Тричастинна побудова твору зі вступом та розвиненою репризою побудована на звуку *e* та сприймається як свого роду *cantus firmus*, навколо якого розгортається сонорний вимір усього твору. Інтонаційне зерно трьох основних мелодичних мотивів є спільним. На основі першого з них – низхідного пентахорду, з якого і починається твір, будується майже весь перший розділ, що в експозиції набуває варіативності та сприймається як своєрідне мерехтіння, що вібрує від основного тону до низхідної квінти, а в ході розвитку набуває кульмінації. Другий мотив побудовано як гамоподібний хід у висхідному русі з *I* щабля у групах тенорів і сопрано (т. 20), а третій – оспівування основного тону *e*, що органічно переходить у репризний розділ.

Вербальний текст Псалма напрочуд органічно вбудовано в цей тривимірний смисловий простір, де перші вісім віршів складають основу першого розділу музичного твору і тематично об'єднані в модусі сповіді. Другий розділ Псалма об'єднує 6 віршів, тематика яких зосереджена навколо обітниці царя Давида, який хоче навчити всіх «*нечестивих обратитися ко Господу*», а решта вербального ряду складає основу третього розділу.

Драматургія побудови першої та третьої частин твору ідентична, де на хоровому остинато звучить солюючий речитатив баса. Проте *solo* проводиться не тільки в баса, але і в середньому розділі, де його виконує альт (т. 33–58), мелодія якого псалмодіюється на основі звука *e* та разом з тенорами (з т. 60) й сопрано (з т. 65) в експресивному тріо на тлі хорового *tutti* на нюансі *ff* завершується першим кульмінаційним моментом (т. 79–89).

Одним з важливих смислоутворювальних елементів цього розділу, й музичного твору в цілому, є гостродраматичні паузи на ферматі (у *I* розділі це тт. 6, 12, 32, 44, 59, 78 та 90), які не тільки виконують роль дихання в процесі музичного мовлення та з'являються наприкінці музичних фраз витриманих у розмірі $\frac{2}{4}$ (за виключенням тт. 99–100 з ферматою на $\frac{4}{4}$), але оберто-

ТЕОРІЯ

нальною луною ніби продовжують звучати щоразу виразніше, утворюючи напруження емоційного піднесення. Хорову вертикаль підсилюють солюючі голоси, створюючи особливий молитовний простір. Зокрема, таким є бас *solī* (т. 13–31), що виголошує вірш «*Помилуй мя, Боже по велицей милости твоей...*» (П. 50:1) на тлі хорового *tutti*, який дублює тільки першу його фразу. Ідентичний прийом застосовано у виголошенні вірша «*Отврати лице твое от грех моих...*» (П. 50:9), що звучить на тлі хорового *tutti* й на нюансі *p* та двічі повторює першу його фразу. Вірш «*Сердце чисто созижди во мне, Боже*» (П. 50:10) віддано *solo A* (т. 45–58), що також звучить на тлі *divisi* сопранових та альтових голосів і низхідного пентакорду у виконанні партії тенорів.

Наступне *solo* віддано партії тенорів (з т. 60), де на тлі хорового *tutti* з подвоєним в октаву басом звучить вірш «*Не отвержи мене от лица твоего и духа твоего святого не отими от мене*» (П. 50:11). Проте вже у т. 65 включається сопранове соло, що тричі повторює фразу «*Не отвержи мене*» й звучить у високому регістрі дуже напружено, з надривом, емоційно-експресивно та може бути потрактовано як конотативна структура позатекстового рівня. Підсилюючи такий емоційний підйом, до цього дуєту (*T + S*) долучається партія альтів (з т. 72), утворюючи таким чином майже подвійне звучання хору, надаючи йому експресії та динамічного звучання (нюанс *mf*). Це приводить до кульмінаційного епізоду, де в тутійному хоровому виконанні (тт. 79–89) на нюансі *ff* з підсиленими подвійними октавними партіями тенорів і басів (*T+B*) та *divisi*-партіями в терцію сопрано й альтів (*S+A*) звучить вірш «*Воздаждь ми радость спасения твоего...*» (П. 50:12). Цей яскравий кульмінаційний епізод підсилено не тільки лінійно-вертикальним *solī+tutti*, але й глибоким вербально-текстовим виміром, що апелює до смислових констант Псалма, у якому втілено думку про силу Духу, що дозволяє протистояти спокусам.

Другий розділ починається із *solī* альтів (т. 91), який на *tr* виголошує вірш «*Научу беззакония путем твоим, и нечестивии к тебе обратятся*» (П. 50:13), що наприкін-

ці ніби завмирає на нюансі *pp* і сприймається як тихий голос стомленої душі. Проте наступний епізод (з т. 101) починається подвійним складом хору на нюансі *ff*. Кульмінаційний епізод (тт. 101–138) у партитурі твору підсилено подвійними партіями всіх голосів хору на нюансі *ff*, де звучить вірш «*Избави мя от кровей, Боже, Боже спасения моего...*» (П. 50:14). Цей епізод вирішено композиторкою в модусі підсиленої експресії, що має глибокий семантичний аспект, де після кожного словосполучення дуже напружено звучить пауза з ферматою (т. 106, 112, 123, 126). Прихований смисл цих тактів має глибокий підтекст та прочитується не просто як пауза для дихання хору, а як характеристика експресивно-емоційного стану, у якому перебуває особистість, що звертається до Бога.

Друга половина вірша «*...возрадуется язык мой правде Твоей*» (П. 50:15) з т. 127 звучить *attaca* без попередньої паузи, з розширенням складу хорового *tutti* за рахунок *divisi* голосів та цілих тривалостей, що роблять саму музичну тканину більш об'ємною й фактурною разом з поступовим уведенням до баса *solī* нових солюючих голосів тенорів (з т. 133), альтів (з т. 143) та сопранової групи (з т. 146), утворюючи другий гамоподібний висхідний мотив з поступовим динамічним підсиленням (*mp<f*). Це приводить до майстерно побудованої драматичної кульмінації, де голоси звучать у напрямі інтонаційного сходження, що може бути потрактовано як елемент позатекстового рівня, який майже візуалізує стан духовного піднесення, молитовного звернення особистості до Бога, яка прагне бути почутою.

Застосування композиторкою поступового збільшення голосів, що в кульмінаційний момент звучать майже потрійним складом, апелює до давніх традицій партесного виконавства з його внутрішньою експресією. Такий глибоко ментальний зв'язок з давніми традиціями хорового мистецтва свідчить про глибоке осягнення прийомів композиторського письма минулого, що отримало втілення на рівні музичного мовлення В. Польової. Показово, що після цього кульмінаційного епізоду ніби луною

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

звучить та обертонами розходиться, поступово згасаючи, найбільша смислова пауза.

Реприза починається з вірша «Яко аще бы восхотел еси жертвы...» (П. 50:16) і проводиться як експозиційний тип викладу матеріалу, де *solī* баса псалмодіюється та поволі переходить у речитатив. Семантично змістовним елементом музичного мовлення цього епізоду є поєднання висхідного та низхідного мотивів, які виконують роль конотативної структури й можуть бути потрактовані як елементи позатекстового рівня, що апелюють до емоційного стану духовного оновлення. На рівні музичного тексту змінюється тональна опора з *e* на *h* на тлі витриманого тонічного квартсекстакорда, що пульсує в усій хоровій фактурі в тональності *e-moll*. В останньому епізоді у виконанні *solī* баса на тлі хорового *tutti* з *divisi* голосів альтів та сопрано на нюансі від *pp* до *ppp* виголошується решта віршів Псалма (П. 50: 16–19).

Надзвичайно глибоку емоційно-експресивну драматургію має кода твору, де вербальний текст, що виголошувався в хоровому викладі, несподівано завершується в середині рядка вірша (П. 50:17), який підхоплює бас *solī* (т. 163 і до кінця) та завершує його на тлі педалізованого хорового *tutti*. Останній вірш псалма виголошується *solo B* на нюансі *pp > ppp*, у той час як у хоровому *tutti* звучить чи не найголовніша думка покайного Псалма: «Жертва Богу – дух сокрушен». Це напроцуд глибоко продуманий з погляду інтонаційної драматургії прийом, що виявляє класичні принципи формотворення та презентує нову семантику, де конструктивний елемент насичується й набуває символічного значення, збагачується позамузичним змістом (позатекстовий рівень смислоутворення). При цьому семантика вербального ряду Псалма в контексті музичного твору втрачає свій лінійно-континуальний характер та набуває характеристик смислового вектора, суть якого можна висловити словами пророка: «Я милості прагну, а не жертви». Тобто саме праведність, покайняння та любов є тією «жертвою правди», яку кожен має принести Богові. Визнання власної праведності перед Богом («дух сокрушен»)

і є тією богоугодною жертвою, що змінює внутрішню сутність особистості.

Домінуючим елементом у цьому стає звук з його надзвичайно багатими тембральними барвами, який майже візуально розсвічується, набуваючи характеристик індивідуального, неповторного елементу інтонолексики В. Польової, відкриваючи найтонші грані розуміння мисткинею канонічних текстів, які не тільки глибоко усвідомлені, але й пережиті на власному духовному досвіді. Використання тембральних характеристик звука дозволило створити унікальний медитативний образ, який, попри його узагальненість, має цілком індивідуальний інтонаційний абрис, створюючи атмосферу духовного піднесення молитви-покаяння. Іншим смислоутворювальним елементом музичного твору В. Польової є принцип остинато, що створює живу метричну пульсацію, емоційно насичену та динамічно підсилену партією хору.

В інтонаційному плані для Псалма В. Польової характерним є псалмодійний розвиток мелодії, переважання силабічного принципу розспіву з елементами невматичної стилістики у вигляді розспіву окремих складів двома звуками, зокрема «по-ми-луй», «от-вер-жи», «воз-даждь», «Ду-хом» тощо. Особливо виразними є мелодико-ритмічні фразові завершення, що набувають формульності та можуть бути потрактовані як конотативні структури, які апелюють до позатекстового асоціативного ряду, пов'язаного з експресивно-емоційною складовою. Композиторка свідомо вкладає інтонаційне полотно в щільний амбітус довгих тривалостей, які утворюють особливий звуковий простір, де сконцентровано внутрішній динамічний імпульс, що ніби стримується навмисним пощабельним плином мелодії навіть у кульмінаційних моментах. У такому сконденсованому внутрішньому пульсуванні тривалостей відчувається величезна емоційна напруженість усієї архітектоніки твору.

Є сенс наголосити і на подібності окремих мелозворотів з поспівками 6-го гласу з його мінорними інтонаціями та пощабельним рухом голосів, які характерні для давнього монодичного розспіву молитви-

ТЕОРІЯ

роздуму з її напруженими логічними акцентами та звуковими співвідношеннями голосів. Таке глибоке відчуття семантики вербальних текстів псалмів дозволило В. Польовій вибудувати тембрально-фактурні шари архітекτονіки хорової тканини твору в цілому.

Висновки. Звернення В. Польової до канонічних текстів Псалмів свідчить про глибоку укоріненість композиторки в ментальний вимір духовної музичної культури, що була відчута й утілена українськими композиторами ще за часів барокового мистецтва. Смысловий простір Псалма розгортається навколо домінуючої ідеї покаяння в напрямі від усвідомлення скоєного гріха через покаяння до благання милості Божої, що напрочуд яскраво розкривається за допомогою цілої партитури текстоутворювальних засобів (дотекстовий рівень смыслоутворення).

Інтонаційний шар твору В. Польової «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51)) зіткнуто з різних варіантів-моделей композиторського письма (текстовий рівень смыслоутворення), серед яких псалмодійні, респонсорні, антифонні розспівування з їх емоційно-експресивною забарвленістю в поєднанні із сучасними засобами композиторського письма. Загалом для Псалма В. Польової характерна розвинена псалмодійність, де основні мелодичні зерна мають амбітус 3–5 звуків у терцієво-квартовому діапазоні з подекуди унісонним викладенням верхніх голосів. Поєднання лінеарного типу багатоголосся з елементами псалмодійності та антифонного співу свідчить про глибоку укоріненість В. Польової у традиції православного співу, якими просякнута екуменічна лінія її творчості, вектор якої спрямовано на сучасний мистецький контекст, на широке коло слухацької аудиторії.

Звернення мисткині до різних семантичних рівнів сакрального тексту Псалма (позатекстовий рівень смыслоутворення) не тільки дозволило досягнути його смысловий вимір, але й вплинуло на формотворчі засоби музичного твору, допомогло вибудувати тембрально-фактурні шари архітекτονіки хорової тканини твору в цілому.

Примітки

¹ Твори Г. Гаврилець на канонічні тексти: «Боже мій, нащо мене ти покинув» (П. 21: 2–3, у композиторки позначено П. 22) для мішаного хору (2000); «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (П. 24: 1–2, 4, у композиторки позначено П. 25) для чоловічого хору (2000); «Блаженний, хто дбає про вбогого» (П. 40) для жіночого хору (2000); «Тільки в Богові спокій душі моєї» (П. 61); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (П. 67); «Херувимська» (2001); «Тебе поєм» (2001); «Stabat Mater» латинською мовою для хору й оркестру на канонічні тексти (2002); «Богородице, Діво, радуйся» (2004); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (2004); «Kyrie eleison» для мішаного хору (2006); «Miserere» для хору з оркестром (2008) П. 61); «Псалом 67» та ін.

² Твори Л. Дичко на канонічні тексти: Літургія № 1 для одностороннього хору (чол., жін.) (1989, 1990); Літургія № 2 для мішаного хору (1990); «Отче наш» для баса та органа (1995), «Благослови, душе моя, Господа» для мецо-сопрано та органа (1995), «Тобі співаємо, Тебе благословимо» для сопрано та органа (1996), «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органа (1997), «Нехай Бог помилує нас» (П. 67) для жіночого хору (1999), «Урочиста Літургія» для мішаного хору (2000–2002).

³ Твори Ю. Іщенко на канонічні тексти: «Отче наш» для мішаного хору без супроводу (2000); «Блаженна людина, що витерпить пробу» – хоровий концерт на канонічний текст (2000); Псалми, тексти яких узяті в перекладі митропол. Іларіона (І. Огієнка): «Господи, хто може перебувати в наметі Твоєму» (П. 14: 1–54, у автора П. 15); «Псалом 23» (у автора позначено П. 24); «До тебе я кличу, Господи» (П. 27: 1–3, 7, у автора позначено П. 28); «Помилуй мене, Боже» (П. 50: 3–6, 9–13, 3, у автора позначено П. 51) для чоловічого хору без супроводу (2000); «Тільки від Бога чекай» (П. 61: 2–7, у автора позначено П. 62); «Псалом» (П. 103: 1–3, 10–12, 14–15, 31, 33, у автора позначено П. 104) для жіночого хору без супроводу (2000); «Люблю я Господа» (П. 114: 1–9, у автора позначено П. 115); «І хай зійде на мене, о Господи, милість Твоя» (П. 118: 41, 43–47, у автора позначено П. 119); «Дякуйте Господу – добрий бо Він» (П. 136) для мішаного хору без супроводу (2000), «Господи, вислухай молитву мою» (П. 142: 1–6, у автора позначено П. 143) для мішаного хору без супроводу (2000), «Хваліть Господа з небес» (П. 148) у складі «Літургії Миру».

⁴ Твори В. Камінського, у яких за основу взято сакральні тексти: «Україна. Хресна дорога» – симфонія для солістів, мішаного хору і камерного оркестру, «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано, «Іду, накликаю, визнаю» – твір для солістів, мішаного хору і камерного оркестру, «Божественна Літургія св. Йосифа Золотоустого» (у співавторстві з О. Козаренком) для солістів і мішаного хору, «Різдвяний концерт» для скрипки та струнних інструментів, «Акафіст до Пресвятої Богородиці» для мішаного хору і камерного оркестру, «Псалом № 2» для мішаного хору, «Пасхальна Утренья» для мішаного хору та ін.

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

⁵ Твори О. Козаренка, у яких за основу взято сакральні тексти: «Ірмологійон» для струнних; «Острозький триптих» для мішаного хору; «Чотири молебні пісні до Діви Марії» – кантата для солістів, жіночого хору і камерного оркестру; «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» – ораторія для читця, солістів і камерного оркестру; «Псалми Давида» для мішаного хору та оркестру; «Українська кафеолічна літургія» для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру; «Стихира новомученикам» для мішаного хору та симфонічного оркестру; «Псалом Давида» (П. 67) у складі «Пасхальна Утрєня», «Різдвяна Божественна Літургія», між частинами якої читаються Псалми № 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149 та ін.

⁶ Твори В. Польової на канонічні тексти:

для мішаного хору та оркестру на канонічні тексти: «Missa-symphonia» для дитячого хору та камерного оркестру (1986–1993; ред. 2009); «Світе тихий» – камерна кантата для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру (1995); «Тобою радується» для мішаного хору та камерного оркестру (2002); «Слово» на текст Симеона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру (2002);

для мішаного хору a cappella на канонічні тексти: «Молитви за живих» (1997); «Псалом Давида 50» (2000); «Світлі піснеспіви I» для солістів, дитячого та мішаного хорів (2000); «Світлі піснеспіви II» для солістів та мішаного хору (2000); «Ангел звістив» для сопрано та мішаного хору (2001); «До ріки безодню» (2003); Триптих «Матір Світла» (2003); «Заповіді блаженства» (2003); Триптих «Приношення П'яту» (2003); «Кондак Різдва» («Діва днесь») для альта і мішаного хору (2004); «Молитва св. Єфрема Сирина» (2005); Тропар храму на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело» (2006); «Вірую» для двох мішаних хорів (2008); «Кондак Різдва II» («Діва днесь») (2009);

для жіночого хору a cappella на канонічні тексти: «Піснеспіви» – цикл для сопрано та жіночого хору (1998); «Богородичні піснеспіви» триптих для сопрано та жіночого хору (2001); «Псалом Давида» (П. 22) для сопрано та жіночого хору (2001); «Пресвята Тройце» для сопрано та жіночого хору (2005); «Молитва св. Силуана» для сопрано та жіночого хору (2005); «Моління тепле» для сопрано та жіночого хору (2007); Тропар Різдва» (2007); «Величання Різдва» (2007); «Стихира Пасхи» для сопрано та жіночого хору (2007);

для чоловічого хору a cappella на канонічні тексти: «Чоловічі піснеспіви» цикл для тенора (хлопчика) та чоловічого хору (1999); «Слово Симеона» на текст Симеона Нового Богослова та версія для чоловічого хору (2001);

для дитячого хору a cappella на канонічні тексти: триптих «Херувимська» (1999); диптих «Вечірній спів» для хору хлопчиків (2002);

для голосу та фортепіано на канонічні тексти: «Псалом Силуана» на текст св. Силуана Афонського для сопрано та віолончелі (фортепіано) (2003).

⁷ Твори В. Птушкіна, у яких використано канонічний текст: духовна кантата «Salve Regina» для дитя-

чого (жіночого) хору та симфонічного оркестру (або органа) (1996) та ін.

⁸ Твори В. Сильвестрова, у яких використано духовні тексти: Кантата «Диптих» (1995) на канонічний текст та вірші Т. Шевченка для хору a cappella (присвята Мар'янові Коцю); «Реквієм для Лариси» на латинські тексти та вірші Т. Шевченка у 7 частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997–1999); «Давидові псалми» для хору a cappella: «Господь – то мій Пастир» (П. 22: 1–4, 1); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–2, 7, алілуя); «Не карай мене, о Господи» (П. 37, у автора позначено П. 38); «Не отвержи мене во время старости» (П. 70:9); «Псалом 102» як частина «Літургії», Цикл Різдвяних пісень («Спи, Ісусе, спи», «Свята ніч»), «Літургічні піснеспіви» для хору a cappella у 9 частинах (2005) та ін.

⁹ Твори М. Скорика, у яких за основу взято сакральні тексти: «Псалом 50» та «Псалом 90» у складі «Заупокійної» для мішаного хору і двох солістів (сопрано і тенора) у першій редакції (1998) або «Реквієм» у другій редакції (2003); «Чи ти мене, Боже милий, навк забуваєш» для чоловічого хору (П. 12) у віршованому перекладі Т. Шевченка (2003); «Не карай мене, о Господи» (П. 38) – вільна авторська компіляція канонічного тексту для жіночого хору (2003); «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі» (П. 53) для мішаного хору (2003); «Літургія святого Йоанна Золотоустого» (2005) та ін.

¹⁰ Твори Є. Станковича, написані на тексти Псалмів: «Слава Твоя понад небесами» (П. 8:2; 31:11; 24:4, 5; 85:2, 3; 65:8; 66:2, 3; 104:1; 112:1, 2); «Господи, Владико наш» концерт для хору a cappella на тексти Біблії (1998); «Нехай прийде Царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного оркестру на тексти Біблії (2000; 2010 – друга редакція); «Господь – мій Пастир» (П. 22: 1–6, 1, 2, 1) (2000); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–9) для чоловічого хору (2000); «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (П. 83: 2–12, 2) для мішаного хору a cappella (2000); «Нехай буде благословенне ім'я Господнє» (П. 112) у складі Літургії св. Іоанна Златоустого (2004) та ін.

¹¹ Твори В. Степурка, у яких за основу взято канонічні тексти: «Літургія сповідницька», «Богородичні догмати», православна меса «Антифони і Псалми XVII ст.»; «Блажен муж» (П. 1) для скрипки та сопрано solo і хору (2011) та «Не суди мене, Господи» (П. 6) у складі диптиха № 1 циклу «Монологи віків»; «Господи, Боже наш» (П. 8:2, 4–6) та «Хвалитиму Господа» (П. 9:2) у складі диптиха № 2 циклу «Монологи віків»; «Господня земля» (П. 23) та «До тебе підношу, Господи, душу» (П. 24) у складі диптиха № 3 циклу «Монологи віків»; «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (П. 21) та «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (П. 9:22) з диптиха № 4 із циклу «Монологи віків»; «До тебе взиваю, о Господи» (П. 27) та «Господи, силою Твоєю» (П. 20) для труби solo та хору (2010) у складі диптиха № 5 із циклу «Монологи віків»; «Над ріками Вавилонськими» (П. 136, у автора позначено П. 137) для віолончелі solo та хору (2010) та «Визволь мене від людей лукавих» (П. 139) у складі диптиха № 6 із циклу «Монологи віків»; «Буду славити Господа» (П. 110) та «Дякуйте Господу» (П. 135, у автора позна-

ТЕОРІЯ

чено П. 136) у складі *диптиха № 7* із циклу «Монологи віків»; Цикл «П'ять духовних хорів»: № 3 «Співайте Господеві» (П. 9: 2–3, 12–14, 20–21) та № 4 «Нехай воскресне Бог» (П. 67: 2–5, у автора позначено П. 68); «Концерт пам'яті Миколи Леонтовича»: *Ч. I*. П. 68: 2–3, 5, 8, 10–12, 16–18 (у автора позначено П. 69), *Ч. II*. П. 50: 3–4, 9–10, 12–13, 16, 18–19 (у автора позначено П. 51) і *Ч. III*. П. 68:3, 6, 8, 21 та Еклезіаст; «Царює Господь» (П. 92: 1–4, 1, 5, у автора позначено П. 93); «Псалом 102» як частина «Літургії»; «Царює Господь» (П. 93) для жіночого хору (2001); «Господня земля» (П. 23) для хору і флейти (2009); «Дякуйте Господу» (П. 135) для хору та саксофона-сопрано (2010) та ін.

¹² Твори О. Яковчука на тексти Псалмів: «До Тебе, Господи, взиваю я» (П. 27: 1–9, 1) для солістів і мішаного хору (2005); «My soul, give thanks to the Lord» (П. 102) для солістів та мішаного хору (2005); «Господи, Господи наш» (П. 8) для солістів та чоловічого хору (2006); «Господь – то мій пастир» (П. 22) для солістів та жіночого хору (2006); «Блажен муж» (П. 1) для солістів і чоловічого хору (2007); «Мій Боже милий» (Подражаніє Псалму 11 та вірші Т. Шевченка) для мішаного хору; «Боже, спаси, суди мене» (П. 53) для мішаного хору (2011); «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» (П. 83: 2–12, 2); «Чи є що краще, краще в світі» (П. 132) для мішаного хору (2011); «Псалом новий Господеві» (П. 149 та вірші Т. Шевченка) для мішаного хору (2011) та ін.

¹³ Псалом – поетико-музичний твір зі старозавітної поетичної книги Псалтир, або з давньоєврей-

ської – Книга похвали, що нараховує 150 текстів, які за формою та змістом споріднені з молитвами й біблійними піснями Святого Письма [див. 13, с. 488].

¹⁴ Києво-Печерський патерик – збірка агіографічних оповідань, написаних з метою утвердити релігійну традицію як духовне осереддя українства.

¹⁵ Поняття «паралелізм» щодо жанру Псалма пов'язують з лекціями Р. Лоута (R. Lowth) про єврейську поезію 1750 року, де висловлено думку про наявність у текстах паралелізму граматичної конструкції. Тобто у двох строфах одного рядка може йтися про одне й те саме, але висловлене іншими словами за принципом: А=В. Такий прийом використовувався в разі, якщо необхідно було дві поетичні фрази вмістити в одне речення. Саме Р. Лоут виокремив три типи паралелізму: синонімічний (де в першій частині рядка виголошується думка, яка іншими словами повторюється в другому); антитетичний і синтетичний. У подальшому ця думка була уточнена, оскільки друга строфа рядка не повторює висловленої думки, а розвиває її, поглиблює динаміку розвитку, що надає їй більшої гнучкості. З часом, у 1981 році, Джеймс Кугель висловив інший принцип побудови поетичних рядків у Псалмах, відповідно до принципу А<В, де друга строфа розвиває першу, утворюючи водночас єдине комплексне висловлювання. Згодом було виокремлено інші види паралелізму: семантичний, синтаксичний, образний, кульмінаційний, інтровертивний, який може містити хіастичну структуру (АВВА).

Джерела та література

1. Герасимова-Персидська Н. Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 83–89.
2. Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Ленинград, 1988. 255 с.
3. Гобдич М. Духовна музика Сильвестрова – як сповідь земної людини. *Газета*. 2012. № 199: URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/duhovna-muzika-silvestrova-yak-spovid-zemnoyi-lyudini>.
4. Гусарчук Т. Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 108–113.
5. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 15. Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність : зб. статей. С. 71–77.
6. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
7. Польова В. «Помилуй мене, Боже». Пс. 50 (51) : партитура. Київ : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 2001. 15 с.
8. Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. Київ : Обереги, 1994.
9. Сологуб Н. М. Біблійні образи в етнологічному аспекті. *Біблія і культура*. Чернівці, 2000. Вип. I. С. 179–182.
10. Сивокін Г. Григорій Сковорода як читач Біблії. *Слово і час*. 1993. № 9. С. 11–16.
11. Торба О. «Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової. *Науковий Вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. Духовний твір у сучасному просторі: новий погляд. С. 357–377.
12. Шевчук Е. Псалми в українському монодическому пении. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 90–107.
13. Українська музична енциклопедія. Т. 5 : «П» [Павана – «Polikap»] / наук. редактори, співголови В. Кузик, І. Сікорська, відп. секретар І. Шеремета; відп. за літеру «П» В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. 536 с. URL : <http://www.etnology.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>.
14. Ясинівський Ю. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 4. Музика і Біблія : зб. наук. праць. С. 66–72.

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. СМИСЛОВІ РІВНІ МУЗИЧНО-ТЕКСТОВОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ
ПСАЛМА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ «ПОМИЛУЙ МЯ, БОЖЕ»

References

1. Herasymova-Persydska N. (1999) Psalter v muzychniy kulturi Ukrayiny XVI–XVII st. [Psalter in the XVIth–XVIIth-Century Ukrainian Musical Culture]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 83–89.
2. Guertzman E. (1998) *Vizantiyskoe muzykoznanie* [Byzantine Musicology]. Leningrad, 255 pp.
3. Hobdych M. (2012) Dukhovna muzyka Sylvestrova – yak spovid zemnoyi liudyny [Sacred Music of Sylvestrov as a Confession of an Earthly Man]. *Hazeta* [The Gazette], No. 199. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/duhovna-muzika-silvestrova-yak-spovid-zemnoyi-lyudini>.
4. Husarchuk T. (1999) Interpretatsiya psalmiv Davyda u khorovykh kontsertakh Artemiya Vedelia [Treatment of the Psalms of David in Choral Concerts of Artemiy Vedel]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 108–113.
5. Medvedyk Yu. (2001) Do pytannia doslidzhennia vplyvu sakralnoyi monodiyi na ukrayinsku barokovu paraliturchichnu tvorchist (dzhereloznavchyy pohliad) [On the Issue of Studying the Influence of Sacral Monody on the Ukrainian Baroque Paraliturgical Creativity (A Source-Study View)]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collected Scientific Papers]. Kyiv, Iss. 15 [Orthodox Monody: Its Theological, Liturgical, and Aesthetic Natures], pp. 71–77.
6. Pankevych H. (2009) Dukhovni kompozytsiyi Myroslava Skoryka [Myroslav Skoryk's Religious Compositions]. *Slovo* [The Word], No. 2 (39), pp. 32–33.
7. Poliova V. (2001) «Pomyлуй mene, Bozhe». Ps. 50 (51): partytura [«Have mercy upon me, O God». Ps. 50 (51): A Score]. Kyiv: Khorova biblioteka kamernoho khoru «Kyiv».
8. Skovoroda H. (1994) *Tvory: u 2 t.* [Works: in Two Volumes]. Kyiv: Oberehy.
9. Solohub N. (2000) Bibliyni obrazy v etnologichnomu aspekti [Biblical Characters in the Ethnological Aspect]. *Bibliya i kultura* [Bible and Culture]. Chernivtsi, Vol. I, pp. 179–182.
10. Syvokin H. (1993) Hryhoriy Skovoroda yak chytach Bibliyi [Hryhoriy Skovoroda as a Reader of the Bible]. *Slovo i chas* [Word and Time], no. 9, pp. 11–16.
11. Torba O. (2010) «Suchasna ukrayinska khorova muzyka: styl i stylnist. «Psalom 50 (51)» Viktoriyi Poliovoyi [Modern Ukrainian Choral Music: Style and Stylistics. «Psalm 50 (51)» by Viktoriya Poliova]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collected Scientific Papers]. Kyiv, Iss. 85 [Sacred Compositions in the Modern Space: A New View], pp. 357–377.
12. Shevchuk Ye. (1999) Psalmy v ukrainskom monodicheskom penii [Psalms within the Ukrainian Monodical Singing]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 90–107.
13. Kuzyk V., Sikorska I. (scientific editors) (2018) *Ukrayinska muzychna entsyklopediya* [The Ukrainian Musical Encyclopedia] (executive secretary – I. Sheremeta; responsible for the letter «П» – V. Kuzyk). Kyiv: M. Rylskyi IASFE of NAS of Ukraine, Vol. 5: Letter «П» [Павана – Polikapn], 536 pp. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>.
14. Yasynovskiy Yu. (1999) Starozavitni teksty v ukrayinskiy sakralniy monodiyi [Old Testament Texts within the Ukrainian Sacral Monody]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers]. Kyiv, pp. 66–72.

SUMMARY

In the context of this article, the analysis of the work of Victoria Poleva Psalm for soloists and mixed choir a cappella «Miserere mei Deus», written on the canonical text of Psalm 50 (51), was carried out from the standpoint of a semiotic approach. This allowed discovering the semantic implications of musical text on various semantic levels such as: *before-textual level*, which manifests itself at the level of archetypes and symbols that are taken as the basis of a musical work; *textual level*, which manifests itself at the level of musical grammar and syntax and which can be detected by markers of intertextual interaction; *beyond-textual*, appealing to the extra-musical means of expressiveness.

ТЕОПІЯ

It is emphasized that the composer's appeal specifically to the canonical text of Psalm 50 (51) is not accidental, since its semantic dimension is one of the deepest of all the Psalter's and is perceived as a kind of «tuning fortune» and, at the same time, a prophetic and universal «voice of the heart». In this sense, the semantic space of the Psalm unfolds around the dominant idea of repentance in the direction of the realization of sin committed through repentance to the supplication of the grace of God. Emphasized that the denotative range of the verbal text of the Psalm is objective and reveals through the denotation «of man» and «God», correlated in each line. In this case, the first part of the verbal text has a temporal dimension, and the second has local, specific. This is surprisingly distinctly revealed with the help of a whole set of text-forming means that can be interpreted as before-textual semantic dimensions that allowed the composer to comprehend the sacred space of the canonical text of the Psalm and influenced the form-making tools of the musical work in general.

Noted that the intonational layer of the composition of Victoria Poleva «Miserere mei Deus» is made of different variants-models, including psalmist, responsive, antiphonal chanting with their emotional and expressive color, in combination with modern means of composer's writing, revealing the text level of sense formation. In particular, the main means of expressiveness and the main sense-forming element of Psalm V. Poleva is the sonor with his timbral subtlety and emotional richness.

Emphasized that the composer's semantically rich musical speech refers to the most archaic layers of musical-linguistic consciousness, actualizing the deep intonational dimension of her works. At the same time, the artist deliberately confines to laconic means of composer's writing, where the combination of the linear type of polyphony with the elements of psalmist and antiphonic singing becomes a dominant factor indicating the deep-rootedness of V. Poleva in the tradition of Orthodox singing. The ecumenical line of her work is inspired by these traditions, the vector of which is aimed at the contemporary art context, which involves the renewal of the liturgical singing tradition, sending it to a wide range of listening audiences.

Noted that the verbal text of Psalm is surprisingly organically embedded in a three-dimensional semantic space, where the first eight verses form the basis of the first section of the musical work and are thematically united in the mode of confession. The second chapter of the Psalm brings together six verses the subject of which is centered around the promise of King David, who promises to teach all «the wicked to turn to the Lord». The rest of the verses form the basis of the third section. The semantics of the verbal range appeals to the beyond-textual semantic level, which manifests itself at the level of the extra-musical means of expressiveness. Such a deep sense of the semantics of the verbal texts of the Psalms allowed V. Poleva to construct the timbre-textural layers of the architectural choral organization of the work as a whole.

Keywords: semiotic approach, meaning levels of analysis, structural elements of musical speech.

УДК 784.1(492.83)+78.071.2

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА: ЗА ЛАШТУНКАМИ ТРІУМФУ

Уляна Граб

У статті розглянуто психологічні аспекти диригентської діяльності Мирослава Антоновича з «Візантійським хором» з Утрехта. За матеріалами з архіву М. Антоновича досліджено взаємовплив діяльності «Візантійського хору» та психологічного стану диригента, зумовленого напруженою науковою і творчою працею, особливостями емігрантського побуту, стосунками з хористами та ін. Стверджується, що специфіка творчого спрямування співочого колективу значною мірою була інспірована психологічними аспектами життєтворчості диригента, що, зрештою, сформувало унікальний звуковий образ хору.

Ключові слова: М. Антонович, «Візантійський хор», музична еміграція, архів М. Антоновича, психологічний стан.

Psychological aspects of the conductor's activity of Myroslaw Antonowycz and the *Byzantine Choir* from Utrecht are considered. Mutual interaction of the *Byzantine Choir* activity and the conductor's psychological state conditioned by intense research and creative work, peculiarities of emigrational life, relations with choir singers, etc. is studied on the basis of M. Antonowycz's archives. It is stated that the choir's creative direction peculiarity was greatly inspired by the conductor's psychological state, which eventually resulted in unique sound image formation.

Keywords: M. Antonowycz, the *Byzantine Choir*, musical emigration, M. Antonowycz's archive, psychological state.

Дослідження різних аспектів психології еміграції на сьогодні є важливою складовою сучасного наукового дискурсу. Цій проблемі присвячена низка праць зарубіжних та українських науковців, зокрема, докторські дослідження Неллі Хрустальнової («Психология эмиграции. Социально-психологические и личностные проблемы», 1996 р.) та Галини Гандзілевської («Психология життєвих сценаріїв у акмеperiodі українських емігрантів», 2018 р.). Частково цієї проблеми торкається Тетяна Цимбал у монографії «Феномен еміграції: досвід філософської рефлексії» (2012). Також зростає інтерес до психологічно-феноменологічного компонента творчої діяльності особистості в сучасних музикознавчих студіях. Тож метою статті є дослідити психологічні аспекти життєтворчості М. Антоновича, пов'язані з діяльністю «Візантійського хору» з Утрехта, і виявити їх взаємозумовлені сенсотворні константи.

Початок 50-х років ХХ ст. у діяльності українського музиколога та диригента М. Антоновича відзначається втіленням у життя надзвичайно важливого творчого задуму: 1951 року в Утрехті він організував знаменитий чоловічий «Візантійський хор», який протягом багатьох років успішно ви-

ступав на світових сценах. Незмінний успіх у слухачів і суперлативи рецензентів, які супроводжували багатолітні виступи хору в різних країнах Європи та в Америці, дають нам можливість стверджувати феномен тієї «шляхетної організації», що складалася виключно з хористів-голландців, а проте виконувала українську музику – церковну, народну та класичну. Про успіхи «Візантійського хору» інформація в різний спосіб усе ж проникала крізь залізну завісу, і коли 1990 року хор під орудою М. Антоновича вперше приїхав до України, преса була сповнена захоплення й подиву. Однак феномен «Візантійського хору» лише віднедавна став предметом наукового інтересу українських дослідників, передовсім слід назвати статті ¹ Г. Карась та окремі сторінки її монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ сторіччя» [5], статті У. Граб ², дисертаційне дослідження Є. Лазаревич «Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття» [8] та публікацію І. Червінського про дискографію «Візантійського хору» [11].

Значна кількість джерел, що різнобічно розкривають для нас історію діяльності хору, перебувають в архіві М. Антоновича,

ТЕОРІЯ

особисто переданому ним в Інститут літургійних наук (нині – Інститут церковної музики) Українського католицького університету (Львів). У архіві зберігаються численні матеріали, пов'язані з організацією хору і його концертною діяльністю – програмки, афіші, рекламні буклети, платівки, аудіокасети, нотний репертуар, щоденники колективу на голландській мові, офіційне листування щодо його справ, альбоми з вирізками із газет та фотографіями, укладені М. Антоновичем, примірники голландської та української преси з рецензіями на виступи хору тощо. Важливим его-джерелом про перші 10 років діяльності хору є щоденник М. Антоновича (від руки написана назва ««Візантійський хор» з Утрехту»), машинописний текст якого він почав упорядковувати 20 січня 1974 року на основі попередніх щоденникових записів від січня 1951 року. Текст щоденника розкриває приховану від сторонніх очей його власну історію виснажливої праці, самотності й ностальгії за Україною, його сумнівів і тріумфів, емоційної напруги і фізичного вичерпання, у результаті яких постав унікальний за своїм призначенням та естетикою співу хор.

Передісторією «Візантійського хору» був хор Духовної семінарії в Кулемборзі, яку в 1951 році розформували, а семінаристи пороз'їжджалися по світу. Згодом у семінаристів виникла думка створити новий хор під патронатом Голландського апостолату з'єднання – товариства, створеного за ініціативою митрополита Андрея Шептицького, зокрема, для допомоги Українській католицькій церкві та налагодження порозуміння між православною та католицькою церквами. Головною місією хору мало стати виконання літургії візантійського обряду.

9 лютого 1951 року було затверджено статут «Утрехтського візантійського хору», а з ним і дату його офіційного постановлення. Подальша праця пішла у двох напрямках: загальні репетиції, чи «проби», хору й індивідуальні заняття з постановки голосу. Нот не було і тексти треба було переписувати в голландській транскрипції, але помалу праця зрушилася з місця. Членство в хорі вимагало великої посвяти – більша частина вільного часу учасників проходила в кон-

цертах і поїздках, тому, як ухвалили співаки, рішення стати членом хору повинна була стовідсотково підтримати дружина. Іноді після поїздки співак, навіть не заходячи додому, одразу йшов на роботу. М. Антонович пригадував, як один зі співаків, який розбив машину в дорожній аварії, залишив її на поліцію, пересів в автобус з хористами і поїхав на гастролі. Іншого, поліціанта за професією, забрали на гастролі просто з робочого місця і після повернення привезли назад у відділок. Співаки мусили змінювати свій робочий графік, часто відробляючи позаурочно. У хорі були представники різних професій і соціальних станів – бухгалтери, поліцейські, банкіри, чиновники, студенти, торгові агенти, робітники, але всі вони вважали себе рівноправними його учасниками.

Окрім загальних репетицій («проб») хору, М. Антонович відразу запровадив індивідуальні безкоштовні уроки співу для хористів у зручний для них час. В індивідуальній методі праці над голосами М. Антоновичу дуже допомогла його вокальна освіта, як практична так і теоретична. У брошурі, випущеній до 25-ліття хору, М. Антонович виділив окремий розділ під назвою «Техніка співу». У ньому як головне своє завдання означив розвиток голосових резонаторів за допомогою спеціальних вправ на найбільш характерні приголосні й голосні різних мов, і власна практика переконала його в ефективності такого методу. Результатом цієї праці стало виховання значної кількості співаків-солістів – так, у 1980 році із 42 учасників хору солістів було аж 15!

Для індивідуальних занять було потрібне приміщення, але винаймати зал із фортепіано було дорого, тому М. Антонович разом зі співаками поблизу міської ратуші облаштував льох-пивницю – невеликий, кілька метрів у довжину і ширину, покритий вологим цементом і плісінню, у якому не було ні вікон, ні світла, ні опалення. Звукоізоляція, освітлення, побілка, ремонт долівки – гроші йшли з кишені М. Антоновича, але з 1954 по 1958 роки індивідуальні уроки і загальні репетиції хору відбувалися у відремонтованому власними руками приміщенні. Для виконання літургії учасники мали сірі костюми, у концертній програмі спочатку висту-

пали в білих сорочках, пізніше, з ініціативи співаків, – у вишиваних сорочках і чорних штанах, а на річних зборах хору у травні 1957 року було ухвалено закупити чоботи й шаровари, щоб колектив мав українські однострої. Варто наголосити, що ця ініціатива належала співакам, оскільки М. Антонович на такій «проукраїнській маніфестації» не наполягав і надалі диригував у чорному костюмі: «У мені покутував тоді ще дух “антишароварщини”» [1, с. 255].

Повний перелік творів репертуару «Візантійського хору» свідчить про два великі тематичні блоки, які традиційно складали два відділи концерту: у першому звучала духовна музика, у другому – обробки українських народних пісень, українські колядки і твори українських композиторів. Також у репертуар хору входили нідерландський та український національні гімни, а також «Боже великий, єдиний» М. Лисенка. Західна музика була представлена месою *Mater Patris* Ж. Дебре, твором «Тріумф Афродіти» К. Орфа, фрагментами з Симфонії № 9 Л. Бетховена та «Фауст симфонії» Ф. Ліста.

Зазначимо, що «Візантійський хор» створили не українці в еміграції, які виконували власні народні пісні та церковну музику, близьку їм на ментальному рівні, а іноземці, для яких слов'янська співоча традиція була чужою, незнайомою і екзотичною. Рутгер Схоуте (*Rutger Schoute*), голландський композитор і музичний критик, у своїй рецензії відзначав, що «мусили скластися особливі обставини, щоб сорок співаків зосередилися виключно на хоровій культурі, яка не є їхньою ані щодо часу, ані щодо місця, ані щодо змісту» [15].

Своєрідність репертуару і, головне, виконавського стилю хору викликала в голландських слухачів неоднозначні емоції. У газеті *Nieuwe Utrechtshe Dagblad* (за 13 жовтня 1954 р.) рецензент відзначив «православний» характер звучання хору. «Ансамбль демонстрував досконалість, що проявлялася в тих тонких нюансах звукових ефектів, які повністю належать до православного жанру: просторовий ехо-ефект, з завмираючими *pianissimi* і тріумфальними трубними ударами *forti*, вибухові сопранові тенори і глибокі бурдонні баси».

Голландський музичний критик Баутер Пап (*Paap*), редактор музичного журналу «Людина і мелодія» (*Mens en melodie*), свою рецензію на виступ хору назвав «Візантійський хор перейшов на слов'янський стиль», у якій, зокрема, відзначав, що М. Антоновичу вдалося розвинути у співаків тембральну барву, яка зовсім відрізняється від нідерландських співочих традицій. «Такий же чистий, металопоподібний звук, таке ж проникливе церковне звучання, що шукає свою силу у дзвінкому форте, раптовому наростанні і поступовому зменшенні потужності, у різноманітних вишуканих динамічних ефектах, **які в церковному співі Нідерландів були б дуже недоречними** [тут і далі виділення наше. – У. Г.] <...> Виконавці впоралися не лише з мовними труднощами, а й з типовою слов'янською чуттєвістю, що виражається у вибухах радості та нахилі до смутку. Співаки з Утрехта щиро переживали ці емоції, без яких їхній спів видавався б штучним і завченим. Керівник хору повинен був інтенсивно працювати з кожним учасником, адже він надав цим голосам якостей, **яких вони не мали від природи**. Басам він надав глибокого фону, баритони набули благородства, що рідко зустрічається у чоловічих хорах, звучання тенорів оздобив проникливо-ліричним звуковим образом. При цьому він виростив кількох солістів, спів яких дуже відрізняється від того, як вони співали раніше <...> Усі пісні виконувалися по пам'яті, а дисципліна хору мала вражаючий ефект» [14, р. 1]. Дивуючись з результатів, досягнутих колективом, В. Пап усе ж уважає слов'янський стиль екзотичним і неприродним для нідерландського співака, «публіка реагувала гучними аплодисментами, кілька разів просила твори на біс, проте поціновувачі нідерландської хорової культури реагували більш стримано» [14, р. 1].

Українська емігрантська преса захоплено вітала успіхи хору, висвітлюючи його концерти і підкреслюючи його культурну пропагандистську місію. У паризькій газеті «Українське слово» рецензент зворушено писав: «Ми не можемо стриматись від висловлення щастя, яке ми відчули, коли після неповторної Марсельєзи, після ма-

ТЕОРІЯ

єстатичного голландського гимну пролунало – «Ще не вмерла Україна» і вся добірна публіка з амбасадорами, баронами професорами, міністрами й іншими достойниками стояли струнко, віддаючи честь гимнові нашої поневоленої Батьківщини, якої духа перемогою можемо назвати і цей концерт, і саме існування цього єдиного в історії хору» [3, с. 6]. Згадаємо, що в цей час – 1955 рік! – у Радянській Україні лише за зберігання нот українського гимну можна було отримати 20 років сибірських таборів.

Значні поступи, які робив хор, викликали і негативну реакцію: хтось звинувачував М. Антоновича в переманюванні кращих голосів з інших церков, хтось закидав йому «русифікацію» голосів, інші висловлювали побоювання, що метод постановки голосу М. Антоновича шкодить голосам і нищить їх. Він надзвичайно емоційно сприймав усі внутрішні проблеми хору: непорозуміння між окремими співаками чи деякими хористами і диригентом, проблеми репетиційної дисципліни, безвідповідальності, коли під час від'їзду на гастролі без попередження не з'являвся хтось (а то й не один) із кращих голосів, суперечки щодо напряму розвитку хору – суто церковного чи концертного, дискусії про потреби колективу в закордонних поїздках тощо. Додамо до цього ще непрості взаємини управи хору з диригентом та представниками Апостолату, і стає зрозумілим запис у щоденнику від початку березня 1956 року: «Втома, безмежна немилосердна втома – оце все, що відчуваю в перших днях на сороковому році свого життя» [1, с. 205]. Апостолат був переконаний, що слід обмежуватися виконанням літургій. М. Антонович на свій розсуд організовував концерти як у Голландії, так і за її межами, вважаючи це внутрішньою справою хору і власною компетенцією диригента. Хор поділився на прихильників однієї та другої сторони, що створювало певне напруження в стосунках з диригентом.

«От проклята вдача... не можу заснути. Не помагають навіть насонні пілюльки, від яких я майже сп'янів, а заснути негоден. Це повторяється в більшій чи меншій мірі після кожної проби, після кожного виступу хору. Видно, що тим співом зрушуються

підвалини душі, внутрішня рівновага хитується. Мов полум'яні язики, спалахують думки. Одна другу доганяє, одна другу розбиває, поглинає» [1, с. 179]. Через нервові перенапруження загострюються хронічні хвороби, «згоряють сили, нема спокою, не можу впорядкувати їх, думки крутяться, перекочуються без упину, без стриму, енергія йде на непотрібні хвилювання, уночі сон не бере», і як крик душі – «буде про хор, а то він задусить мене» [1, с. 182].

У своїх щоденникових записах багато уваги М. Антонович приділив детальному описові, «препаруванню» своїх фізичних недомогань – у них зосереджувалися всі його особисті, суб'єктивні емоції. Окрім за давніх, хронічних болячок, нажитих у роки війни, додалися нові: на початку 1954 року він захворів на менінгіт. «Це, що я пережив, це щось страшне, несамолюбне, переходить всяку уяву... Біль голови, особливо ночами посилювався й допроваджував мене до межі божевілля. Я починав боятися того болю, якось несвідомо, по-звіриному боятися того болю» [1, с. 92]. Ще місяць потому він відчував наслідки хвороби – нервові виснаження, фізичну втому, «гістерию» боязнь холоду. Неабияк докучала погана «голландська» погода – наприкінці липня 1954 року М. Антонович записав: «Ну, це вже таки жах, оця погода! Отак прямо дусить, давить, гнітить, напинає нерви, жили, мізки! Хочеться сонця, синього неба, свіжого повітря! Хоч на хвилину втікти від цієї проклятої, замряченої, хмарної півночі, мокрої, сірої вогкої, безвиразної, монотонної, гнилої, гнітучої» [1, с. 112].

М. Антоновича пригнічувала самотність і ностальгія – свідчать щемливі записи про зустріч Нового року. Так, 1955 року він був удома, біля радіо: «Тільки київська свята Софія мовчить і Львівський Юр мовчить і українського слова не чути з жодної радіостанції. І душу стискає біль, клекотить обурення» [1, с. 141]; як і в 1956 році: «Почався Новий рік. Здалека долітають могутні звуки дзвонів славетного утрехтського "дому" (катедри). На вулицях гамір, діти стріляють, пускають штучні вогні, проїжджають авта. Я сиджу біля радіоприймача, переключаю з хвилі на хвилю, чи не знайду де української радіопередачі. Даремний труд!» [1,

с. 197]; у 1957 році: «Я відмовився зустрічати цей Новий рік з своїми знайомими. Хотів бути сам із своїми думками, із своїми спогадами, із своєю радістю і турботами, сам із своєю самотністю» [1, с. 249]. Святий вечір 1955 року провів на самоті: «Купив 7 свічок (нас було семеро вдома) і при їх світлі слухав українські колядки, що передавало лондонське радіо» [1, с. 142].

Свою «гостру тугу за Україною і українською людиною» М. Антонович тримав у собі, позаяк був переконаний, що його почувань нема з ким розділити, навіть доброзичливе оточення не зрозуміє і потрактує їх як слабкість, його «дивацтво». Увесь час – від ранку до вечора – займає праця: в університеті, з хором, над студіями давньої української музики. Ось запис від 21 березня 1956 року: «Я почуваюся погано <...> Відчуваю несамолюбне нервово напруження. Ціле тіло якимось наелектризоване, аж шкіра тремтить. Останніми часами засипляю пізно й сплю погано. Курю дуже багато» [1, с. 197]. Ззовні це був привабливий, привітний молодий чоловік зі щирою усмішкою, яка захоплює численних шанувальниць хору не менше від його співу, у колективі його вважали за людину з м'яким характером, спокійну і схильну до компромісу. Зрештою, у радіопередачі 11 грудня 1958 року «Візантійський хор» був названий серед чотирьох найвидатніших хорів Голландії.

Про те, наскільки органічно засвоїли голландці слов'янський вокальний стиль, промовисто свідчить написаний у 1989 році лист Р. Савицького-молодшого до М. Антоновича. Ішлося про музичне оформлення нового фільму під назвою «Ікона», над яким Славко Новицький тільки розпочинав роботу. «Тому що сюжет фільму зображує м[іж] ін[шим] почитання ікон в українських церквах східного обряду нам потрібна автентична хорова музика цього обряду, – повідомляв Р. Савицький-мол. – Ваш «Візантійський хор» представляє найвищий щабель українського церковного співу, звертаюсь до Вас із проханням дозволити на репродукцію деяких Ваших звукозаписів у згаданому фільмі» [9, арк. 1]. Відомий літературознавець, шевченкознавець Павло Зайцев у рецензії на концерт хору в Мюнхені 28 ве-

ресня 1957 року писав: «Дальша програма вже цілком переконує нас у тому, що це не звичайний хор, а хор співаків, які пройшли довгу й добру школу, школу нашого співу – таку, яку давали своїм співакам і наш геніальний Кошиць, і його великий учитель М. Лисенко <...> Хор співає наші пісні так, як можуть їх співати самі українці! Співає **притаманним лише нам способом співучо-музичного “вислову”**. Це особливо виявляється в типово українських каденціях і фіоритурах сольових партій» [4, с. 10].

Отже, у повоєнні десятиліття, коли в Україні церковний спів не звучав і багатовікова традиція завмерла, на Заході «Візантійський хор» з Утрехта М. Антоновича тріумфував у кращих концертних залах Європи і Америки. Літургія візантійської традиції в їхньому виконанні збирала численних слухачів, яких зачаровувала зовсім іншим співом, емоційно, динамічно, тембрально наповненим. Журнал *Televisier* за 19 грудня 1970 року помістив розгорнену статтю про хор зі світлинами, у якій, зокрема, рецензент зауважив: «Тоді, коли в римокатолицькій церкві Літургія знаходиться в стані експерименту і виглядає, що це не сприяє відвідинам церкви, «Візантійський хор з Утрехту» переживає небувалий розквіт <...> Можна припустити, що візантійський обряд, маєстатичною прикрасою якого є хор, дає багатьом католикам те, чого їм бракує у їх новій <...> літургії». По всій Європі хор М. Антоновича наповнював католицькі церкви такою глибокою набожністю, що «багато “латинників” на вернулося до візантинізму й приходять шукати у церковно-слов'янській Літургії того, чого не можуть знайти у себе <...> Хто хоче дім Божий ще раз наповнити по вінця, той мусить запросити Візантійський хор разом з священником і дияконом [переклад з голландської М. Антоновича. – У. Г.]» [13, с. 10–11]. Українська музика, особливо церковна традиція, продовжувала зберігатися в європейському звуковому просторі.

Психологічні аспекти диригентської праці М. Антоновича залишалися за лаштунками тріумфу «Візантійського хору». Однак можемо стверджувати, що вони стали сенсотворними константами його диригентської творчості: закладена в них «енергія

ТЕОРІЯ

відштовхування» (за В. Янценом) інспірувала «творчість всупереч» [12, с. 74]. Австрійський психолог В. Франкл вважає, що певний ступінь напруги є необхідною умовою психічного здоров'я, оскільки виникає між тим, що людина вже досягла, і тим, що їй належить здійснити, або ж від розриву між тим, чим людина є, і ким повинна стати. «Людина потребує <...> так званої “ноодинаміки”, тобто духовної рушійної сили в полярному полі напруги, де один полюс – це

сенса, який треба наповнити, а другий – це людина, яка здійснює це» [10, с. 115]. Ця особлива зона була надзвичайно важлива для взаємозумовленої творчості, її пронизував чутливий духовний нерв, яким йшли імпульси від диригента до хору, формуючи його унікальний звуковий образ.

Примітки

¹ Наприклад, див.: [6; 7].

² Наприклад, див.: [2].

Джерела та література

1. Антонович М. Щоденник «Візантійського хору». Архів М. Антоновича. Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. Фонд особового надходження. [Особові матеріали]. Машинописний оригінал. 339 с.
2. Граб У. Українськість як константа виконавського стилю «Візантійського хору» Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2017. Чис. 3 (59). С. 31–39.
3. Жд[анович] О. Утрехтський хор у Парижі. *Українське слово*. 1955. 1 травня.
4. Зайцев П. Капеля Мирослава Антоновича. *Українська літературна газета*. 1957. Чис. 11 (29). Листопад.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX сторіччя. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana : зб. наук. статей кафедри муз. медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Ч. 3. С. 11–22.
7. Карась Г. Церковний спів в інтерпретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства : зб. матеріалів міжнародної наук.-практ. конференції (Кременець, 10 травня 2008 р.)*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28–38.
8. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
9. Савицький-молодший Р. Лист до М. Антоновича від 12 січня 1989 року, Кренфорд. Архів М. Антоновича. Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. Фонд особового надходження. [Листування]. Машинописний оригінал. 1 арк.
10. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Харків, 2018. 159 с.
11. Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Καλοφωνία : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів : Вид-во ЛБА, 2002. Чис. 1. С. 161–174.
12. Янцен В. Про деякі проблеми і парадокси сучасного чижевськознавства. *Філософська думка : український науково-теоретичний часопис*. Київ : Інститут філософії НАНУ, 2010. Вип. 6. С. 68–78.
13. Huyskens P. De Byzantijnse geweldenaar Dr. Miroslaus Antonowycz. *Televisier*. 1970. № 51. Dec.
14. Paap W. Byzantijns Koor omgeschakeld naar Slavische trant. *Utrechts Katholiek Dagblad*. 1954. 15 Oktober.
15. Schoute R. Concert Jacobi-kerk. Utrechts Byzantijns Koor laat rijke klanken horen. *Nieuwe Utrechtshe Dagblad*. 1954. 30 December.

References

1. Antonowycz M. Diary (16 April 1955). Institute of church music Ukrainian Catholic University (UKU), L'viv. Archives of M. Antonowycz. 339 p. (In Ukrainian, unpublished).
2. Hrab U. (2017, 3). Ukrainian Identity as an Absolute Symbol of the Byzantine Choir Performing Style by Myroslaw Antonowycz. *Studii my'stecztoznawchi*, issue 3 (59). Kyiv, pp. 31–39. (In Ukrainian).
3. Zhd[anovych] O. (1 May 1955). Choir of Utrecht in Paris. *Ukrainske slovo*, p. 1, 6. (In Ukrainian).
4. Zaitsev P. Choir of Myroslaw Antonowycz. *Ukrainska literaturna hazeta*. Ch. 11 (29). Lystopad 1957 roku, p. 10. (In Ukrainian).
5. Karas H. (2012). Musical culture of the Ukrainian Diaspora in the world time range of the XXth century. Ivano-Frankivs'k: Tipovit, 1164 p. (In Ukrainian).
6. Karas H. (2010) Phenomenon of Myroslaw Antonowycz and his «Byzantine Choir»: touches to the portrait of the conductor. *Musica Humana*, issue 3. Lviv, pp. 11–22. (In Ukrainian).

УЛЯНА ГРАБ. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. АНТОНОВИЧА...

7. Karas H. (2008) Church singing in the interpretation of the «Byzantine Choir». Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Kremenecz', 10 travnya 2008 r.). Ternopil': Vyd-vo TNPU im. V. Gnatyuka, pp. 28–38. (In Ukrainian).
8. Lazarevych Ye. (2018) M. Antonovych's Byzantine Choir in the context of European choir performance of the second half of the 20th century. Thesis for Candidate degree in Arts. Lviv, 226 p. (In Ukrainian).
9. Savytskyi-molodshyi R. Letter to M. Antonowycz (12 January 1989), Krenford / Institute of church music Ukrainian Catholic University (UKU), L'viv. Archives of M. Antonowycz, p. 1. (In Ukrainian, unpublished).
10. Frankl, V. (2018). Man's Search For Meaning: The classic tribute to hope from the Holocaust. 159 p. (In Ukrainian).
11. Chervins'kyj I. (2002). «Byzantine Choir» of Myroslaw Antonowycz and his discography. *Καλοφωνία*, issue 1. Lviv, pp. 161–174. (In Ukrainian).
12. Yancen V. (2010). About certain issues and paradoxes of international Chyzhevskyi's studies. *Filosofs'ka dumka*, issue 6. Kyiv, pp. 68–78.
13. Huyskens P. De Byzantijnse geweldenaar Dr. Miroslaus Antonowycz. *TeleVizier*. № 51. December 1970, p. 10–11.
14. Paap W. Byzantijns Koor omgeschakeld naar Slavische trant. *Utrechts Katholiek Dagblad*. 15 Oktober 1954, p. 1.
15. Schoute R. Concert Jacobi-kerk. Utrechts Byzantijns Koor laat rijke klanken horen. *Nieuwe Utrechtshe Dagblad*. 30 December 1954.

SUMMARY

The early 1950s are marked with the implementation of an extremely important creative idea of the Ukrainian musicologist and conductor Myroslaw Antonowycz: in 1951 the famous male-voice *Byzantine Choir* that over the years successfully performed on the world stages was organized in Utrecht. A vast majority of sources that extensively show the choir's history can be found in M. Antonowycz's archive. Antonowycz's diary (The Byzantine Choir from Utrecht written by hand) was the choir's activity Ego-source during the first 10 years. He started compiling the hard copy of the diary from January 20, 1974 on the basis of the previous diary entries made from January 1951. The diary text shows Antonowycz's own history of hard work, loneliness and nostalgia for Ukraine, the history of his doubts and triumphs, emotional tension and physical exhaustion, which resulted in formation of the choir unique in its purpose and esthetics of singing.

It should be noted that this was not a Ukrainian choir created by Ukrainians in emigration who sang mentally close own folk songs and liturgical chants. That was the choir of foreign singers for whom the Slavic singing tradition was alien, unknown and exotic. The *Otherness* of repertoire and, particularly, performance style of the choir gave rise to various emotions of the audience. A Dutch musical critic Wauter Paap, the editor of *Mens en melodie* music magazine, noted in his review to the choir's performance of October 15, 1954 that Antonowycz managed to develop singers' sound colour that completely differs from the Dutch singing traditions. Ukrainian emigrational media enthusiastically greeted the choir's success publicizing its concerts and emphasizing its cultural promotion mission.

At the same time, Antonowycz very emotionally perceived all internal problems of the choir; he is depressed with loneliness and nostalgia, physical fatigue and nervous tension. He keeps in his "yearning for Ukraine and a Ukrainian" being convinced that even a welcoming neighborhood will not understand him and will treat them as his weakness and "weirdness". All the time, from morning till evening, he is busy; he works in university, with the choir, on the ancient Ukrainian music studios. All in all, in a radiobroadcast of December 11, 1958 the Byzantine Choir was named amongst four most famous choirs of the Netherlands.

Psychological aspects of the conductor's activity of Myroslaw Antonowycz remained behind the scenes of triumph of the *Byzantine Choir from Utrecht*. However, it is they that created a particular invisible tension zone, which was extremely important for the mutual creative works, the main nerve that transferred impulses from conductor to choir forming its unique sound image.

Keywords: M. Antonowycz, the Byzantine Choir, musical emigration, M. Antonowycz's archive, psychological state.

Історія History

УДК 791.41:[621.397+78]"1939/1985"

МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)

Діана Дзюба

Пропонована стаття є початком дослідження проблематики музичного телевізійного контенту як невід'ємної та важливої частини національного телебачення України. У статті розглядається сукупність музичних телепрограм на державному телебаченні: УТ (1951–1991), УТ-1 (1991–1998), Перший національний (1998–2015) і «UA: ПЕРШИЙ» (2015 – донині). Історичний період охоплює майже 60 років: з 1939 до 2019 року. Упродовж цього часу в телепрограмах була представлена різноманітна музика. Контент-аналіз показав зміну балансу ефірного часу для різних сегментів музичного мистецтва.

Ключові слова: історія телебачення, Перший Національний, УТ, UA: Перший, музика, українське телебачення, музична програма.

Proposed article is an introduction into research on the issues of music television content as an integral and important part of national Ukrainian television. A wide range of musical programs on the state television (UT (1951–1991), UT-1 (1991–1998), Pershyi Natsionalnyi (1998–2015) and UA: *Pershyi* (2015 – up to this time)) is considered in the article. Historical period covers almost 60 years: from 1939 to 2019. Diverse music genres, styles and trends have been presented in television programs during the whole period. Content analysis has shown a shift in airtime balance for different segments of the musical art.

Keywords: history of television, Pershyi Natsionalnyi, UT, UA: Pershyi, musical program.

Музика почала своє існування в телевізійному ефірі практично відразу з появою перших передач телебачення. Вже через тиждень після пробного показу статичного портрета, а саме 8 лютого 1939 року перші українські телевізійники транслиували виступ керівника ансамблю бандуристів О. М. Бобира.

Музичні твори включено у візуальну структуру телевізійного контенту – від новин до реклами.

Актуальність цього дослідження зумовлена недостатнім рівнем вивчення феномену «музика на телебаченні» в українському телевізійному ефірі. Під цим розуміються не тільки спеціалізовані музичні телеканали, що виникли в Україні в XXI ст., а весь комплекс різноманітної музичної продукції з початку функціонування державного телебачення в країні з кінця 1930-х років.

Пропонована стаття лише початок дослідження проблематики музичного телеконтенту як невід'ємної та важливої частини національного телебачення, що

має свої специфічні функції, художньо-естетичну специфіку, жанри програм, способи організації виробництва і глядацьку аудиторію.

У статті розглядається сукупність музичних телепрограм на українському телебаченні, починаючи з 1939 до 1985-х років. Різноманітна музика – фольклорна та естрадна, симфонічна і камерна, оперна і хорова була представлена в телепрограмах упродовж цього часу. В середині 1980-х років відбуваються карколомні зрушення політичного, суспільного і культурного життя тогочасної держави, до складу якої входила Україна. Не оминули ці зміни й сферу телебачення.

Контент-аналіз зроблено на відеоматеріалах, які збереглися в архівах Першого Національного та студії «Укртелефільм». Для вивчення специфіки програмної політики українського ТБ використовувалися архівні матеріали періодичних видань «Радіопрограми», «Вечірній Київ», «Говорить Київ», «Говорить і показує Україна», де в

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

різні періоди друкувалась програма передач телеканалів.

Використання музики на телебаченні визначається специфікою малого екрана, його камерно-інтимним способом сприйняття, а також оповідальним принципом побудови художнього образу. Музика допомагає виявляти жанрові та стилістичні особливості аудіовізуального твору, сприяє найбільш повному розкриттю ідеї та творчої концепції телепрограми.

Чи змінюється музика, потрапляючи в нове телевізійне середовище? Безперечно. Звертаючись до творів музичного мистецтва, призначених для аудіального сприйняття, телебачення інтерпретує їх і перетворює у твори аудіовізуальні. У результаті поєднання музики зі словом, звуками і шумами створюється особливий аудіовізуальний ряд і якісно новий твір.

Дискурс, що розгорнувся в 50-х роках ХХ ст. піддавав сумніву можливість повноцінного поєднання музики і візуальних образів у межах телевізійного кадру. На той час виокремились дві протилежні думки. Прихильники класичної традиції вважали, що телебачення є лише технічним посередником між виконавцями і слухачами, тому воно має максимально точно і детально передавати твори інших видів мистецтв, приміром, документально транслювати концерт. Носії іншої точки зору визначали художнє телебачення як самостійне мистецтво, в якому музика повинна підкорятися кадру, законам візуалізації. Практика показала, що телебачення завжди видозмінює об'єкт зйомки навіть при прямій трансляції, створюючи свою нову версію, телевізійну. Такою є специфіка цього унікального екранного мистецтва.

В Україні перша офіційна проба телепередачі в ефір відбулася 1 лютого 1939 року о 12 годині дня в Київському радіобудинку, як повідомив орган Київського МК КП(б)У та міськради вечірньої газети «Більшовик» (№ 25) у статті «Перша телепередача». За 40 хвилин було передано портрет Серго Орджонікідзе та різні написи (титри).

Вже через тиждень першим телевізійникам вдалося перейти від передачі беззвучного статичного зображення до рухомого і

зі звуком. 8 лютого 1939 року про створення телевізійного центру при Київському радіобудинку повідомила фотохроніка урядового агентства РАТАУ, продемонструвавши фото виступу керівника ансамблю **бандуристів А. М. Бобира**.

Тодішня нечисленна аудиторія перших пробних трансляцій, яка складалася з кількох десятків власників телеприймачів у Києві, змогла побачити й почути уривки з драматичних і оперних вистав, виступи відомих діячів мистецтва, переважно оперних співаків.

12 лютого 1939 року в газеті «Правда» (№ 42) опубліковано інформацію про 15-хвилинну телепередачу з Київського телецентру, де 10 лютого в студії виконав українські народні пісні соліст Київського українського академічного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка – тенор **Арнольд Григорович Азрикан** у супроводі скрипаля київського радіокомітету Басова.

Із квітня 1939 року телевізійні передачі транслювалися щовівторка, щочетверга і у вихідні дні о 19.00 на хвилях станції РВ-9, їх вихід анонсували на шпальтах щотижневої газети «Радіопрограми».

20 квітня 1939 р. о 19.00 «Телебачення. Сценки з опер **«Тихий Дон»**, **«Піднята цілина»** (обидві І. Дзержинського). Передача тривала 30 хв.

18 січня 1940 р. з 20.15 до 21.00 звучали **арії з опери «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова** у виконанні артистів УРЕ Завадського і Іванова.

20 січня 1940 р. о 20.00 ТБ передавало уривки з **опери «Борис Годунов» М. Мусоргського** (сцена коло фонтана та сцена Марини з Рангоні).

24 січня 1940 р. о 20.15 Монтаж **опери «Демон» А. Рубінштейна** у виконанні артистів Київського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка.

4 лютого 1940 р. о 20.00. Уривки з **опери «В бурю» Т. Хреннікова** у виконанні артистів Київ. ордену Леніна академ. театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

Тогочасна телестудія була звичайною кімнатою, де для звукоізоляції на підлозі лежав товстий килим, а стіни були обладнані оксамитовою тканиною. Механічне

ІСТОРІЯ

телебачення вимагало інтенсивного освітлення, тому величезні лампи були всюди, і ледь не впритул до обличчя виступаючих. Температура під час передачі в студії сягала 35–40 градусів. У таких складних умовах записувались передачі, де виступали артисти: відомі оперні виконавці **М. І. Литвиненко-Вольгемут, І. С. Паторжинський, М. І. Донець, О. А. Петрусенко** та ін.

У 1941 році з початком воєнних дій на території СРСР телевізійне і радіообладнання евакуювали на Урал, але в дорозі телевізійна техніка згоріла під час бомбування. Восени 1941 року авіабомбою зруйновано і будинок телецентру.

У 1941–1945 роки телебачення в СРСР не функціонувало і подальший розвиток телевізійного мистецтва тимчасово зупинився.

На жаль, довоєнний період механічного телебачення виокремили з історії вітчизняного телебачення. Офіційним роком народження телебачення в Україні вважають 1951 рік, коли 5–7 листопада були проведені перші телепередачі Київської студії телебачення (КСТ). Тоді у Києві на 622 телевізорах показували переважно кінохроніку і кінофільми.

Декада українського мистецтва і літератури в Москві. реж. М. Слуцький, «Укркінохроніка», 1951. Урочиста зустріч учасників декади в Москві народних артистів СРСР З. Гайдай, М. Крушельницького та ін. Виступають н.а. СРСР І. Козловський, солісти Київського академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка Є. Чавдар, Б. Гмиря, випускник Київської консерваторії ім. П. Чайковського Ю. Кравченко.

Згодом з'явилися новини, які по пам'яті читали диктори під час трансляції відео на екрані. Музичний супровід йшов окремо. У цей період телевізійникам доводилось працювати в незручних умовах, коли диктор сидів в одному кутку студії, а в іншому знаходився невеликий сценічний майданчик, де могли розміститися дві-три людини.

1 травня 1952 року з першої і на той час єдиної великої студії телецентру в ефір вийшов великий експериментальний концерт солістів Київського оперного театру імені Т. Шевченка, в якому взяли участь **Е. Томм,**

Н. Костенко, Ю. Чурюкіна, М. Євстія. Вела концерт перший диктор українського ТБ Новела Серпіонова.

Отримавши приміщення, українські телевізійники збільшили об'єм виробництва власних програм, особливо концертів. Трансляції відбувались у прямому ефірі без запису, лише окремі архівні матеріали збереглися завдяки кінематографістам, які зафільмували деякі телепередачі:

«Київський телецентр». Київ. Телецентр: студії, апаратура, пульт керування. Виступає (синхр.) народна артистка СРСР Є. І. Чавдар. Телеглядачі. Артисти Ю. Й. Березін і Ю. Т. Тимошенко дивляться телепередачу. Радянська Україна. Кіножурнал, грудень 1952, № 64. Укркінохроніка.

У міжпрограмний ефірний час на екранах розміщали таблиці. У таких перервах звучали різножанрові музичні твори, вже наявні в записах, які надавала Редакція естрадної музики Республіканського радіо.

Звучали пісні у виконанні популярних на той час виконавців і колективів: Д. Гнатюка, А. Солов'яненка, Є. Чавдар, Б. Гмирі, М. Кондратюка, І. Козловського, Є. Мірошніченко, К. Огнєвого, Б. Руденко. Ефірний час заповнювала й інст. симф. музика не лише уславлених зарубіж., а й відомих укр. композиторів (Є. Лятошинського, А. Штогаренко, М. Лисенка, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича).

Переважна більшість творів класичної і вітчизняної академічної музики звучала у виконанні Державного симфонічного оркестру УРСР (головний диригент С. Турчак). З цих записів телевізійники обирали твори для виробництва ефірних концертних програм. Згодом у Республіканському будинку звукозапису музичні твори записувались спеціально для ТБ, після чого в телевізійній студії відбувалася зйомка вже під готовий аудіозапис. Програма телевізійних передач публікувалась у газеті «Вечірній Київ».

1 жовтня 1952. 20.10. Виступ заслуженої хорової капели «**Трембіта**».

4 жовтня 1952. 20.00. Концерт. 20.20. Новий кінофільм «Концерт майстрів мистецтв».

23 жовтня 1952. 20.10. Концерт Державного чоловічого хору Естонської РСР.

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

5 липня 1952. 20.10. Концерт з малої телевізійної студії.

13 липня 1952. 19.00. Концерт майстрів мистецтва. Беруть участь: н.а. РРФСР, лауреат Сталінської премії М. Астангов; з. а. РРФСР, лауреат Сталінської премії В. Борисенко; з. а. РРФСР, лауреат Сталінської премії М. Гриценко; з. а. РРФСР, лауреат Сталінської премії В. Кольцов та ін.

Регулярні програми почали виходити з листопада 1953 року, коли завершили будівництво Київського телецентру на вул. Хрещатик, 26. Усі програми виходили в прямому ефірі, тому в архівних відеотеках більшість телепрограм 1950-х років відсутні.

3 жовтня 1953. 20.50. Кінофільм «Концерт майстрів українського мистецтва».

4 жовтня 1953. 19.20. **«Чіо-Чіо-сан». Вистава оперної студії Київ. держ. консерваторії ім. Чайковського** («Вечірній Київ» № 234 від 3 жовтня 1953 р.).

З 1952 року в програмі телебачення крім концертів і кінострічок почали з'являтися фільми-вистави: театральні вистави, перенесені у павільйон і зафіксовані кінематографістами на кіноплівку, завдяки чому невелика частина з них збереглася дотепер. Їх демонстрували спочатку в кінотеатрах, а потім на ТБ за технологією показу кінофільмів і називали фільм-вистава (фільм-опера, фільм-балет).

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовський. Фільм-опера на основі постановки Національного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Диригент Веніамін Тольба, балетмейстер Сергій Сергєєв, сценарист Максим Рильський. У ролях: Іван Паторжинський, Марія Литвиненко-Вольгемут, Єлизавета Чавдар, Михайло Гришко. Кіноверсія: реж. Василь Лапокниш. Оператор Олексій Мішурін. Київська кіностудія (Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка), 1953 рік.

До вистав, зафіксованих на плівку засобами кінематографу, театрознавці ставилися критично: занадто різке виявлялася інша природа художньої умовності, інші принципи режисури, акторської гри. Неприродно виглядали декорації, гіпертрофованими здавалися жести і грим, розбивка

п'єси на акти і сцени порушувала кінематографічний принцип безперервності дії.

У радянські часи жанри фільму-вистави (фільму-опери, фільму-балету) мали насамперед «просвітницьке» навантаження, несли в широкі маси високе мистецтво. Їхнє фільмування розглядалося як спосіб якнайкраще передати виставу і повністю підпорядковувалося театральним умовам, зрідка дозволяючи собі окремі акценти.

Якщо в художньому аспекті фільмування вистав отримувало негативну оцінку, то з точки зору збереження фонду театральних творів було дуже позитивною практикою. А для телебачення навіть більше: наявність фільмів-спектаклів вирішувала проблему нестачі ефірного контенту.

З 1954 року київські телевізійники отримали ПТС (пересувна телевізійна станція) раніше за всіх у СРСР напередодні відзначення 300-річчя возз'єднання України і Росії. Перша трансляція йшла з театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка, де відбувалося урочисте засідання з приводу події.

У телевізійників з'явилася можливість транслявати вистави прямо з театрів. Трансляції вистав не завжди задовольняли своєю якістю. Деякі сцени виявлялись недостатньо освітленими і зображення на екрані виходило розмитим, мутним. Розгортати кіноосвітлювальні прилади (телевізійний світ ще не був розроблений) означало б зруйнувати все сценічне рішення, усю світлову партитуру спектаклю. Іншим недоліком було те, що телекамери розташовували в глибині по кутках, аби не заважати глядачам у залі, але це обмежувало телеглядачів: відстань телекамер від сцени зменшувала варіативність ракурсів і планів. Згодом, аби удосконалити технологію зйомки вистав, їх інколи транслювали без глядача, тоді камери розташовувалися безпосередньо поруч зі сценою і навіть на сцені. Деякі критики відкидають ретрансляційне телебачення вистави як «сфотогофований» театр, звинувачуючи його в документальності та дорікаючи за художньо-естетичні втрати.

Після появи на КСТ просторового знімального майданчика розпочався період

ІСТОРИЯ

перенесення театральної вистави в телевізійну студію, де відтворювалися декорації спектаклю. Здійснення такого переносу не було суто технічним процесом. Специфіка телебачення вимагала коригування театрального спектаклю, змін у мізансценах, а в деяких випадках суттєвої його перебудови.

Вистава Київського театру музичної комедії «Тиха українська ніч». Ролі виконують: Кирило – артист Г. Гринер, Галина – артистка М. Аннікова, Тарас – артист Д. Шевцов (Газета «Говорить Київ» № 23, 1958 р.)

13 квітня 1963 року Одеська студія ТБ здійснила постановку оперети Ж. Оффенбаха «Весілля при ліхтарях».

Високий ступінь емоційного впливу музики на аудиторію пояснює те, що в Радянському Союзі вона була включена в систему ідеологічної пропаганди. Використання музики передбачало її пряме залучення до музичного та культурного просвітництва, виховання художніх смаків згідно із засадничими доктринами державної політики.

Музика супроводжувала інформаційні сюжети і для кожного епізоду підбирали окремий супровід. Звук існував окремо від зображення і найскладнішим моментом була їх синхронізація, яку робили власноруч. В апаратній знаходилося 4 магнітофони, на кожному був записаний окремий музичний фрагмент відповідно до сценарію, де вказувався хронометраж звучання мелодії для візуальних сюжетів. У 1959 році на українському телебаченні почали збирати власну фонотеку.

Тривалий час телебачення в СРСР не намагалося брати на себе місію розважати населення. Лише в 1960 році після виходу постанови ЦК КПРС «Про подальший розвиток радянського телебачення» ситуація почала змінюватися.

На хвилі постанови народився КВН, вийшла програма «Телевізійне кафе» – образ майбутнього «Блакитного вогника», що вперше випустили в новорічну ніч 31 грудня 1962 року. У 1963 році в зйомках новорічного вогника в Москві взяв участь український співак Борис Гмиря, де виконав пісню «Ніч яка місячна».

Згодом у «Блакитних вогниках» брало участь щоразу більше укр. діячів мистецтва:

ведучою була Ада Роговцева, виступали Юрій Гуляєв, Євгенія Мірошниченко, Бела Руденко, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Костянтин Огнєвой. Редактором «Вогників» на ЦТ була Нонна Данилівна Нестеровська, яка раніше очолювала музичну редакцію УТ. У 1967 році в Києві на великі свята почали знімати свої «Блакитні вогники» за участю відомих на той час укр. культ. діячів, артистів, передовиків виробництва та ін.

20 січня 1965 року в дванадцяти областях України на телеекранах уперше з'явилася заставка «УТ». Остаточне об'єднання відбулося в 1967-му році, коли запрацювала Закарпатська студія телебачення. З 1969 року телебачення переходить у колір, використовуючи версію стандарту SECAM. Першою з кольорової студії в ефір вийшла Тамара Стратієнко. Про те, що програма в кольорі, повідомляв диктор, а також заздалегідь писали в програмі передач.

Того ж 1965 року Постановою Ради Міністрів УРСР була заснована Українська студія телевізійних фільмів – «**Укртелефільм**», яка впродовж 40 років створила сотні телевізійних фільмів різних жанрів, зокрема музичних фільмів, фільмів-концертів для показу на телебаченні.

Фільм-концерт (реж. Ю. Суярко «Укртелефільм», 1967) складено з різножанрових музичних творів: І. Шамо «Не шуми, калинонько» (вик. М. Голенко, Т. Гриценко, Н. Софієнко), Б. Буєвський «Тече ріка дзвінка» (вик. М. Кондратюк), І. Поклад «Київські дівчата» (вик. ансамбль «Мрія»), Н. Паганіні «Кантабіле» (скрипаль Ю. Мазуркевич), К. Дебюссі «Сирікс» (флейтист Д. Біда), А. Штогаренко 2-га частина 2-ої симфонії для камерн. оркестру (Київський камерний оркестр п/к А. Шароєва).

Музичні фільми створювались на основі сценарного плану та режисерської розробки виконання музичних творів оркестрами, хорами, солістами, доповнювались зображальним матеріалом, кіно- і фотофрагментами.

Людина і пісня (реж. Т. Поляков. «Укртелефільм», 1968). Муз. сюжетний фільм про Черкаський український хор. Худ. кер. і го-

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

ловний диригент О. Пашкевич розповідає про діяльність хору та створення пісні «Степом, степом». Звучать українські народні пісні «Там дівчина ходила», «Ой ти, місяцю», «Йшов солдат», пісні на сл. Д. Луценка – «Ой ти, ніченько», «Два кольори», «Ой верба роз кудрява», а також пісня «Степом, степом» О. Пашкевича на сл. М. Негоди (солістка О. Павловська).

Логічним результатом творчого і виробничого розвитку Укртелефільму стало створення повноцінного художнього музичного фільму «**Наталка Полтавка**» за оперою М. Лисенка та однойменним твором І. Котляревського (реж. Р. Єфименко, опер. О. Деряжний, 1978).

У ролях – Наталя Сумська, Наталя Наум, Лев Перфілов, Федір Панасенко, Анатолій Матешко, Лесь Сердюк та ін. Вокальні партії співають: М. Стефук, В. Любимова, В. Скубак, В. Грицюк, А. Солов'яненко, О. Чепурний. Хорові композиції у виконанні Держ. академ. укр. нар. хору ім. Г. Верьовки. Грає Засл. симф. оркестр Держтелерадіо УРСР (диригент В. Гнедаш). Фонограми записані в Республ. Будинку радіо та звукозапису Л. Бильчинським.

Перед постановкою до ефіру (іноді на рівні сценарію, іноді поетапно в процесі виробництва) створена телепрограма мала отримати схвалення відповідальних осіб, починаючи від безпосереднього керівництва, і, закінчуючи призначеними партійними чиновниками. Учасники такої системи контролю об'єднувалися у так звані художні ради. Бували випадки, коли програми не приймалися. Іноді це було з причин суто художніх і технологічних, але частіше преважували ідеологічні міркування.

У залежності від бюджету та ідеологічних вказівок формувались плани виробництва телевізійних програм і фільмів, зокрема музичних. Щороку обов'язковими були концерти, приурочені до різних подій, при чому, концерти до з'їздів КПРС:

«Концерт, присвячений XXII з'їзду КПРС» (реж. Р. Єфименко, Київська студія телебачення, 1961) за участю Є. Чавдар (А. Кос-Анатольський «Соловей і роза»), К. Огнєвого (Ж. Бізе – Серенада Сміта з опери «Пертська красуня»), Гуцульського ан-

самблю пісні і танцю (танцювальна картина «Пастухи»), Держ. засл. капели бандуристів УРСР – солісти Б. Гмиря (пісня «Берізка»), П. Колесник (С. Сабадаш «Вареники»), ансамблю «Запорожець», кер. Большаков (танцювальна сюїта «Свято врожаю»), Ю. Гуляєва (М. Лисенко «Безмежнеє поле») та ін.

«Концерт, присвячений XXV з'їзду КПРС» (реж. Р. Єфименко, «Укртелефільм», 1975) за участю н. а. СРСР Д. Петриненко (В. Тилик – «Мати сіяла сон»), н. а. СРСР А. Солов'яненко (рос. нар. пісня «Росія»), н. а. УРСР М. Кондратюка (І. Шамо – «Ничего нет священнее Родины»), А. Мокренка (О. Білаш, до вірша Олійника «Ми новий мир»), з. а. УРСР С. Ротару (В. Івасюк – «Кленовий вогонь»), Т. Таякіної, В. Ковтуна (П. Чайковський – адажіо з балету «Спляча красуня»), Є. Колесник (С. Рахманінов – «Весняні води»), М. Сук (Ф. Ліст – «Етюд»), тріо бандуристів сестри Л. та Л. Криворотови і Р. Горбатенко (П. Майборода – «Якщо любиш»), Держ. академ. ансамблю танцю УРСР («Сімка») групи Київ. мюзик-холу (В. Івасюк «Карпати», постановка Р. Майорова), Держ. засл. Українського нар. хору ім. Г. Верьовки (В. Верменич – «Радуйся земле», А. Авдієвський – «Величальна Партія») та ін.

Великі концерти традиційно створювалися до загальнодержавних свят, наприклад до дня Перемоги 9 травня:

«Пісня, опалена війною» (реж. Р. Синько, Л. Силаєв, «Укртелефільм», 1975). У концерті беруть участь Засл. ансамбль пісні і танцю Київ. військ. округу, ансамблі пісні і танцю Чорноморського флоту та Західного прикордонного округу, Держ. засл. укр. нар. хор ім. Г. Верьовки, Держ. засл. капела бандуристів УРСР, народний ансамбль «Політ», співаки та артисти театру і кіно: С. Анісімов, В. Биков, В. Гура, В. Лупалов, М. Манойло, А. Маняченко, В. Мельниченко, М. Кондратюк, Л. Кузьменко, Т. Синявська, О. Таранець, В. Захарченко. Виконуються пісні композиторів А. Александрова, М. Блантера, М. Богословського, І. Дунаєвського, Є. Жарковського, В. Захарова, К. Листова, Б. Мокроусова, К. Молчанова, В. Мураделі, А. Новікова, М. Ножкіна, В. Соловйова-Седого, О. Фельцмана, М. Фрадкіна, Я. Френ-

ІСТОРИЯ

келя, І. Шамо на вірші поетів В. Агатова, Р. Гамзатова, П. Градова, Є. Долматовського, М. Ісаковського, Н. Кубіна, Б. Ласкіна, М. Лобковського, М. Львовського, Д. Луценка, Л. Ошаніна, Р. Рождественського, О. Суркова, О. Фатянова.

Концертні програми проводилися на головних концертних майданчиках, найпрестижнішим з яких був Палац мистецтв «Україна». Фільм-концерт, присвячений 50-річчю утворення СРСР:

«Мелодії дружби» (реж. Р. Синько, «Укр-телефільм», 1972), за участю провідних солістів та колективів України. Виконуються твори: «Ода партії» – муз. А. Філіпенко, сл. М. Упеника, «Балада о трубачах» – муз. І. Шамо, сл. І. Кротова (хор та Засл. симф. оркестр Укр. ТБ та радіо), «Стоїть над Волгою курган» – муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка (Держ. засл. укр. народний хор ім. Г. Верьовки, солістка Н. Матвієнко), «Росія» – муз. О. Новікова (Держ. засл. капела бандуристів УРСР), «Синя ніч над Дніпром» – муз. Б. Буєвського, сл. Т. Коломієць (н. а. СРСР Б. Руденко), («Арабеска» – муз. М. Скорика (ансамбль Київської філармонії п/к автора), «Над горою місяць полный» – муз. А. Білаша, сл. О. Пушкіна (з. а. УРСР А. Мокренко), «Червона рута» – муз. В. Івасюк (ВІА «Смерічка»), «Расцветай Беларусь» – муз. Ю. Семеняка (н. а. СРСР Н. Ткаченко), «Широка страна моя родная» – муз. І. Дунаєвського, сл. В. Лебедева-Кумача (сводн. хор). Фрагменти з балетів: «Лісова пісня» М. Скорульського (з. а. УРСР А. Гавриленко, В. Ковтун), «Дон Кихот» Л. Мінкус (н. а. СРСР В. Калиновська, н. а. УРСР В. Круглов), «На поляні» – вок.-хореогр. композиція (Держ. засл. укр. нар. хор ім. Г. Верьовки), «В сім'ї єдиній» – хореогр. композиція (ансамблі «Ятрань» і «Юність»), «Російські самоцвіти» (Засл. самодіяльний ансамбль танцю «Заграва» Донецького металургійного заводу), «Буковинська полька» (Буковинський Заслужений ансамбль пісні і танцю).

В ефірі УТ постійно транслювалися великі збірні концерти з загальною назвою «Концерт майстрів мистецтв». Вони були як регулярними звітними концертами, так і завершенням урочистих зібрань, пов'язаних із подіями загальнокультурного значення.

Зазвичай офіційні концерти будувалися за певною традиційною для того часу схемою: спочатку класика, потім народні пісні й наостанок естрада. Поступово розподіл у концертах зміниться на користь естрадної музики.

«Концерт майстрів українського мистецтва» (реж. Б. Барнет, Київська к/студія

худож. фільмів ім. О. П. Довженка, 1958). Нар. пісні і фрагменти з популярних творів оперної та балетної класики виконують н. а. СРСР Є. Чавдар (Г. Майборода – Арія Йолан з опери «Милана», М. Лисенко – Вальс з опери «Енеїда», А. Лядов «Я о счастье пою», Дж. Верді – Арія Джільди з опери «Ріголетто»), н. а. СРСР М. Гришко (Я. Степовий – «Степ», «Розвійтеся з вітром», Л. Шварц – пісня іспанського безробітного «Я шагаю», М. Лисенко – «Безмежне поле»), н. а. УРСР Л. Руденко (К. Данькевич – «Слово матері» з кантати «Жовтень», укр. нар. пісня «Нащо мені чорні брови», Ж. Бізе – Хабанера з опери «Кармен», «Ой, ходила дівчина бережком»), н. а. СРСР М. Ворвулев (М. Мусоргський – Арія Шакловитого з опери «Хованщина», білор. нар. пісня старого холостяка «Сам не знаю...», М. Лисенко – Арія Остапа з опери «Тарас Бульба», н. а. СРСР Б. Гмиря («Чорнії брови, карії очі», обробка М. Лисенка – «Куди їдеш, Явтуше», М. Мусоргський – «Козел», П. Беранже – «Чотири капуцини» в обробці І. Шишова), укр. нар. пісня в обр. В. Косенка «Удовицю я любив»), н. а. УРСР Л. Лобанова (укр. нар. пісня в обр. М. Лисенка «Дощик», Г. Майборода – арія Милани з опери «Милана», Дж. Верді – Арія Еболі з опери «Дон-Карлос», М. Жербін «Мне вас не жаль»), солісти балету з. а. УРСР Є. Єршова, А. Бєлов (С. Рахманінов – «Весняні води»), лауреат Міжн. конкурсу Б. Руденко (Дж. Россіні – Арія Розіни з опери «Севільський цирульник», М. Кропивницький – «Соловейко»), інструменталісти лауреати Всесвітнього фестивалю молоді у Москві бандурист С. Баштан (укр. нар. танець «На бережку у ставку», М. Глінка – Варіації), тріо баяністів М. Коцюба, В. Воєводін, В. Паньков (М. Лисенко – «Полонез», укр. нар. пісня «На вулиці дощ, дощ»), вокалісти лауреати Всесвітнього фестивалю молоді у Москві К. Огневий (українська народна пісня «Ніч

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

яка місячна», Е. Направник – Арія Дубровського з опери «Дубровський», укр. нар. пісня «Стоїть гора високая»), В. Тимохін (М. Лисенко – Арія Петра з опери «Наталка Полтавка», Д. Пуччіні – Арія Кавародосі з опери «Тоска» Дж. Пуччіні), Є. Мірошніченко (А. Кос-Анатольський «Солов'їний спів», Л. Бенедикт – «Венеціанський карнавал», В. Ліхт – «Веснянні голоси»), октет Держ. нар. хору (укр. нар. пісні «Ой, дівчина по гриби ходила», «За тучами, за хмарами»), солісти балету лауреати Всесвітнього фестивалю молоді у Москві І. Лукашкова і В. Парсегов (композиція на музику романсу М. Лисенка), солісти балету лауреат Всесвітнього фестивалю молоді у Москві В. Калиновська і з. а. УРСР Р. Візиренко-Клявін (В. Войтенко – «Вальс»), лауреати міжнар. конкурсів тріо бандуристок Т. Поліщук, Н. Павленко, В. Третякова (Є. Козак – «Ой, не моргайте дівчата», укр. нар. пісні «А вже третій вечір», «Ой, дівчино, шумить гай», А. Горчинський – «Соловейко», С. Козак – «Берізка»), учні Київ. хореогр. уч-ща (А. Спадавекіа – танець матрьошок з балету «Берег щастя»).

Вітчизняним авторам не завжди вдавалося уникнути тиску ідеологічного навантаження, однак здебільшого вони демонстрували високий рівень художнього естетизму, втілюючи у своїх творах гуманні ідеї та цілі.

«Концерт майстрів мистецтв» (реж. В. Стороженко, «Укркінохроніка», 1970) за участю Держ. засл. академічної капели УРСР «Думка» («Вічний революціонер»), н. а. СРСР Д. Гнатюка (арія з опери Р. Леонковалло «Паяци»), Є. Мірошніченко (арія з опери «Милана» Г. Майбороди), В. Калиновської (фрагмент з балету «Кам'яний господар» В. Губаренка), Держ. засл. капели бандуристів УРСР (укр. нар. пісня «Гей, літа орел»), Держ. засл. укр. нар. хору ім. Г. Верьовки («Йде весна над нивами»), Держ. засл. ансамблю танцю УРСР («Гопак»), Н. Матвієнко (укр. нар. пісня «Ой, пришла весна, ой прийшла красна»), диригента, з. д. м. УРСР С. Турчак.

З 1969 року на українському ТБ почав працювати відділ листів. Форма діалогу «лист-відповідь» була необхідна і для перевірки смаків слухацької аудиторії, і для зростання рейтингу самих передач. Листи

були єдиною взаємодією з глядачами, а їх кількість – головним показником рейтингу.

«Концерт майстрів мистецтв» (реж. Р. Єфіменко, «Укртелефільм», 1970) за участю провідних митців і творчих колективів України. Держ. засл. укр. нар. хор ім. Г. Верьовки, п/к з. д. м. УРСР, Лауреат Держ. премії ім. Т. Шевченка А. Авдієвського (вокально-танцювальна сюїта «Закарпатський гомін», «Гопак»). Держ. засл. капела бандуристів України п/к н. а. СРСР, лауреата Держ. премії ім. Т. Шевченка О. Мінківського. Засл. ансамбль танцю УРСР п/к н. а. СРСР, лауреата Держ. премії ім. Т. Шевченка П. Вірського («Київська кадрили»). Тріо бандуристок у складі: з. а. УРСР Н. Павленко, В. Третякова, Н. Москвіна (Ю. Рожавська «Летять ніби чайки», С. Сабадаш «Ой, думала я»), н. а. УРСР А. Солов'яненко (пісня Петра з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка», неаполітанська пісня «Гамбарделла»), н. а. СРСР Б. Руденко (Р. Глієр «Концерт для голоса з оркестром»), н. а. СРСР Ю. Гуляєв (Б. Буєвський «Карпатська ніч», Я. Френкель «Русское поле»), н. а. СРСР Є. Мірошніченко (арія Манон з однойменної опери Ж. Массне), вокальний квартет «Явір» у складі: з. а. України Є. Ігнатов, М. Гуменюк, М. Дідух, В. Реус (укр. нар. пісня «Гандзя»), н. а. УРСР Д. Петриненко (укр. нар. пісня «Черевички мої» у супроводі капели бандуристів УРСР п/к О. Мінківського), з. а. України П. Колесник (укр. нар. пісня «Нехай буде гречка»), з. а. України Н. Суржина (С. Рахманінов «Весенние воды»), Г. Іщенко, В. Белей (укр. нар. пісня «Ой, там, коло млина»), н. а. України С. Козак, М. Шевченко, з. а. України О. Таранець та О. Михайлов (Є. Колмановський «Я люблю тебе, жизнь»), з. а. УРСР А. Гавриленко і Г. Баукін (фінал балету М. Скорупського за п'єсою Лесі Українки «Лісова пісня»), н. а. СРСР В. Калиновська і н. а. УРСР В. Круглов (фрагмент із балету Л. Мінкуса «Дон Кихот»).

Класична музика на українському телебаченні

Найпочесніше місце в музичній ієрархії на українському ТБ (і загалом у мистецтві) займала класика, яка вважалась недоторканою. Така установка компенсувала іміджеві втрати Радянського Союзу як держа-

ІСТОРІЯ

ви, що виникла на руйнації досягнень попередніх епох із нігілістичним ставленням до «буржуазної культури».

В ефірі УТ панувала класична й академічна музика, створена композиторами, дозволеними і схваленими в усіх владних інстанціях.

«Ювілей композитора С. Людкевича», присв. 80-річчю від дня його народження. («Укркінохроніка», 1960). Урочистий вечір за участю А. Кос-Анатольського, П. Козицького та ін. Вітання від ювіляра – С. Людкевич за роялем. Симф. оркестр виконує концерт композитора для скрипки.

«Симфонія» (реж. Р. Синько, Укртелефільм, 1966) – творчий портрет головного диригента Держ. симф. оркестру УРСР С. Турчака. Особливу увагу приділяв маєстро як симфонічній, так і оперній творчості укр. композиторів, творам заруб. класичної і сучас. музики. Ім'я С. Турчака пов'язане з виконанням таких творів як «Прометей» Є. Станковича, «Камінний господар» В. Губаренка, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Хованщина» М. Мусоргського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

Традиційним телепродуктом були фільми-концерти, присвячені відомим діячам музичної культури й окремим творчим колективам. Вони знайомили глядачів із творчістю кращих митців, зі секретами і таємницями їхньої професії, надавали можливість простежити історію розвитку музичного мистецтва. У телерозповіді про композитора фільм включав історію виникнення пісні, звучали його пісні, творчі діалоги автора з артистами.

«Авторський концерт композитора Л. Ревуцького» («Укркінохроніка», 1966) у зв'язку з присвоєнням йому звання лауреата Держ. премії УРСР ім. Т. Шевченка. Твори композитора виконує Держ. симф. оркестр УРСР, диригент С. Турчак. Присутні композитори Л. Ревуцький, П. Майборода, Г. Таранов, Л. Колодуб.

«Ювілей П. І. Майбороди» («Укркінохроніка», 1968). Урочистий вечір з нагоди 50-річчя українського композитора, н. а. УРСР П. Майбороди. Виступають Г. Жуковський, К. Домінчен, С. Турчак, Д. Гнатюк, А. Малишко, С. Козак, Т. Масенко, комп. Х. Ізамов

(Узбецька РСР), О. Ющенко, директор видавництва «Музична Україна» Г. Кулинич, реж. Вінницького укр. музично-драматичного театру ім. М. Садовського Ф. Верещагін, П. Майборода та ін.

«Автографи композиторів» н. а. УРСР А. Філіпенко. Заслужений діяч мистецтв УРСР Г. Таранов (реж. О. Пугач., «Укртелефільм», 1978). Композитор розповідає про себе, виконує свої твори. У фільмі звучать фрагменти з симфонії для струн. оркестру у виконанні Камерного оркестру Київ. держ. філармонії, пісня «Берізонька» на сл. Т. Волгіної у виконанні дит. хору «Орльонок», фінал пісні «Хвала народу-переможцю» на сл. В. Лагоди у виконанні Симфонічного оркестру укр. телебачення та радіо.

Майже не збереглися телевізійні матеріали, пов'язані з творчістю композиторів, що розширили традиційну для української музики стилістику за рахунок новітніх прийомів європейського модернізму: М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Бібік та ін.

«Євген Станкович» (реж. – не вказаний, Укртелефільм, 1979). У 20-хвилинній програмі виконується твір Євгена Станковича «Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі».

У телепрограмі були представлені концерти багатьох відомих співаків, що мали академічну освіту та досвід оперної практики, а також конкурси молодих оперних артистів:

«Бела Руденко» (реж. С. Шульман, «Київнаукфільм», 1971). Про укр. співачку, н. а. СРСР Б. Руденко. Артистка виконує муз. твори, дає інтерв'ю, репетирує з диригентом С. Турчаком. Професор Одеської консерваторії ім. А. Нежданової н. а. УРСР О. Благородова розповідає про Б. Руденко.

«Душа моя співає» (реж. В. Стороженко, «Укркінохроніка», 1973). **Н. а. СРСР Б. Гмиря** розповідає про себе, свою творчість, розмірковує про пісню. У супроводі симф. оркестрів Держ. академічного Великого театру, Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, органа, ф-но звучать: арія Мефистофеля «На землі весь рід людський» з опери Ш. Гуно «Фауст», «Ах, где весна прежних дней», монолог Бориса Годунова – «Достиг я высшей власти» з

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

опери «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Ненастный день потух», «О, если б ве- нець», арія Лепорелло «Вот извольте! Ка- талог всех красавиц» з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта та ін.

«І-й Всесоюзний фестиваль молодих оперних співаків» (реж. В. Бутков, Київ- ська студія телебачення, 1965). У фестивалі молодих оперних співаків у Харкові беруть участь укр. виконавці: солістки Харківського театру опери і балету з. а. УРСР В. Аркано- ва («Заздравная» І. Дунаєвського, арія Ві- oletти з 1-ї дії опери «Травіата» Дж. Верді), Н. Суржина (укр. народна пісня «Ой, джи- гуне»), а також А. Резилова і А. Гроза (дуєт Катаріни і Петруччо з опери «Приборкання непокірливої» В. Шекспіра).

Дедалі виразніше виявлялася тенденція до змішування в одній телепередачі музики різних жанрів, де крім класичних творів, бу- ли представлені ще й народні та естрадні пісні, романси тощо.

Концерт Юрія Гуляєва (Київ. студія теле- бачення, 1965). Соліст Київ. театру опери та балету імені Т. Шевченка, н. а. УРСР Ю. Гу- ляєв виконує твори: П. Чайковський – арія Мазепи «О, Марія», В. Моцарт – серенада Дон Жуана, Е. Гріг – «Лебідь», Р. Глієр – «О, не вплетай цветов душистых», В. Бака- лейников – «Бубенцы», О. Животов «Я вас люблю», укр. нар. пісня в обр. Ю. Мейту- са «Од села до села», чилійська нар. пісня «Сердце, не плачь, не рыдай над собой».

«Дмитро Гнатюк» (реж. Б. Небієридзе, «Укртелефільм», 1976). Сюжетний фільм- концерт за участю н. а. СРСР Д. Гнатюка. Про артиста розповідають А. Мокренко, Є. Мірошниченко, О. Білаш. У виконанні Д. Гнатюка звучать арії з опер «Ріголетто», «Макбет» Дж. Верді, «Князь Ігор» О. Бородин, романси та пісні «Серенада» Ф. Шубер- та, «Вздохнешь ли ты» О. Варламова, «Про- воджала мати» І. Шамо, «Чардаш» О. Біла- ша, «Летят нибі чайки» Ю. Рожавської, укр. нар. пісні.

Проблема офіційного ставлення до на- родних пісень в СРСР була схвально ви- рішена ще в 30-х роках ХХ ст., що в сфе- рі музики реалізувалося як обов'язкова їх присутність у репертуарі будь-якого співака чи музиканта. Народні пісні культивуються

на сцені, а згодом у радіо- і телеефірі. Вони включені в концертні виступи всіх вокаліс- тів – від визнаних корифеїв оперної сцени до естрадних співаків.

«Іван Семенович Козловський» (реж. А. Борсюк, «Київнаукфільм», 1978) – укр. і рос. співак, н. а. СРСР І. Козловський роз- повідає про себе, свою творчість. У вико- нанні співака звучать укр. нар. пісні «Карії очі», «Глибока кирниця», «Ой, зійди, зійди», романс на сл. С. Єсеніна «Ты меня не лю- бишь», С. Рахманінов «Здесь хорошо», В. Кікта «Сестра милосердия», арія Лен- ського з опери «Євгеній Онегін» П. Чайков- ського. Про І. Козловського розповідають письменники О. Гончар, Б. Філіппов, В. Со- лоухін, поетеса Б. Ахмадуліна, головний зву- кореж. фірми «Мелодія» І. Вепринцев.

«Анатолій Солов'яненко. Романси та народні пісні» (реж. А. Ващенко, «Укрте- лефільм», 1978). Про творчий шлях митця. Звучать фрагменти з опер Г. Доніцетті («Лю- чія ди Ламмермур», арія Едгара), Дж. Вер- ді («Ріголетто», пісня Герцога), С. Гулака- Артемовського («Запорожець за Дунаєм»), М. Лисенка («Наталка Полтавка», пісня Пе- тра), також твори Ф. Тості («Марекьяре»), Е. Куртіса («О, не забудь меня» та «Вер- нись в Сорренто»), Р. Глієра («До Моллі», «В порыве нежности сердечной»), М. Лисен- ка «Нічого-нічого», українські народні пісні в обробці Г. Майбороди («Там, де Ятрань круто в'ється», «Як я поорав»), Н. Грицен- ка – («Задзвонили дзвони»), І. Скорохода («Ніч така місячна»), В. Гуцала («Як би мені не тиночки»), рос. народна пісня «Родина».

У перші роки становлення телебачення почалося з освоєння вже існуючих музич- них жанрів – виступ, концерт, балет, опера, які спочатку фільмувались кінематографом на плівку, потім знімалися телебаченням і транслювалися наживо, а з виникненням відеофіксації показувались у телеефірі в запису, з повторами.

Фільм-опера **«Лісова пісня»** (реж. Р. Кля- він і Л. Лінійчук «Укртелефільм», 1971). Фільм-балет М. Скорульського за однойм. драмою Лесі Українки «Лісова пісня» у по- становці Київ. академічного т-ру опери та балету ім. Т. Шевченка. У ролях: А. Гаври- ленко (Мавка), В. Ковтун (Лукаш), В. Некра-

ІСТОРИЯ

сов (Перелесник), Е. Стебляк (Русалка водяна), Р. Хилько (Русалка польова), Є. Косменко (Куц), Л. Душакова (Килина), В. Шпудейко (хлопчик Килини), Г. Гонтар (мати Лукаша), В. Петрин (дядько Лев), П. Баклан (Водяний), О. Зайцев (Лісовик), В. Логвиненко (Той, хто в скелі сидить), а також учні Київ. хореогр. уч-ща, артисти балету. Текст читають: О. Коваленко, Н. Лотоцька, І. Стариков. Оркестр Держ. акад. т-ру опери і балету ім. Т. Шевченка, диригент Б. Чистяков, балетм.-постановник В. Вронський, балетм.-асистент Н. Скорульська, репетитор балету Т. Ахекян, худож. А. Волненко.

«Богдан Хмельницький» (реж. Б. Небісвідзе, 1978). Фільм-опера за оперою К. Данькевича, лібрето В. Василевської та О. Корнійчука, у виконанні артистів Дніпроп. т-ру опери та балету. Муз. кер. і диригент П. Варивода.

Телебачення було потужним популяризатором театрального мистецтва, брало активну участь у промотуванні театрів під час гастролей. Зазвичай телеглядачам показували дві-три вистави з репертуару гастролуючого театру. У ті часи було правило, за яким театри в останній день київських гастролей виходили з виставою з телестудії.

Липень 1976 р. Гастролі Великого театру (Большого):

11 липня, 18.30. УТ передача «Наші гості» (за участю провідних акторів Великого театру).

16 липня 19.39. УТ вистава **«Хованщина»**

18 липня, 18.20. УТ **«Пікова дама»**

(Говорить і показує Україна) № 28 (1013) від 9 липня 1976).

З 1970-х років потреба в розважальному мистецтві в СРСР стимулювала інтерес до комедійних жанрів і задовольнялася частково театром оперети, в якому об'єднувалися вокальне, хореографічне та драматичне мистецтво.

ЦЕ ОПЕРЕТА! реж. Р. Олексів, комп. М. Скорик, балетм. І. Вітебський, «Укртелефільм», 1979. Сюжетний фільм-концерт за участю провідних артистів т-рів республіки. Виконуються фрагменти з оперет і мюзиклів: «Перикола» Ж. Оффенбаха (сцена Периколі), «Циганський барон» Й. Штрауса (дует

Стефана і Мірабелли), «Маріца» І. Кальмана (арія Маріци), «Баядерка» І. Кальмана (арія Раджами та індійський танець), «Бал в Савой» П. Абрахама (пісня Шанголіти), «На березі Амура» М. Блантера (дует Сімошки та Мальцева), «На світанку» О. Сандлера (куплети Мишка Япончика), «Три мушкетери» М. Дунаєвського (арія д'Артаньяна, «Пісня про дружбу»), а також музика М. Скорика («Заклучна пісня» та обробки). Виконують артисти: Б. Вознюк, М. Водяной, Д. Шевцов, Л. Запорожцева, Т. Тимошко, А. Чепурной, В. Альошина, І. Афанасьєв, Ю. Чубарєв, В. Коваленко, В. Костюков, Т. Криводуб, В. Павленко, Р. Похвала, В. Рожков.

Режисери, диригенти, композитори періоду 1970–1990-х років: В. Бегма, В. Шулаков, С. Сміян, Д. Шевцов, Б. Шарварко, В. Лукашов та ін.

У репертуарі театру з'явилися різножанрові вистави: «Три мушкетери» М. Дунаєвського, «Товариш любов» В. Ільїна, «Фіалка Монмартру», «Принцеса цирку», «Сільва», «Баядера» Імре Кальмана, «Севастопольський вальс» К. Лістова, «Кадриль» В. Гроховського, «Зоряний час», «Сто перша дружина султана» А. Філіпенка. Телебачення активно знімало виконання окремих номерів цих вистав.

Українські глядачі мали змогу насолоджуватись творчістю майстрів вітчизняної оперети, серед яких народні артисти України: Т. Тимошко-Горюшко, Л. Маковецька, С. Павлінов, В. Чемена, В. Альошина-Костюкова, В. Богомаз, О. Трофимчук, О. Кравченко, з. а. К. Мамікіна.

«Наша сестра оперетта» (реж. В. Недолужко, «Укртелефільм», на замовл. Держтелерадіо СРСР, 1985). Уривки з класичних творів у виконанні солістів Київ. Держ. т-тру опери та балету ім. Т. Шевченка н. а. УРСР М. Стефюк (Й. Штраус, «Летюча миша», куплети Адель), н. а. УРСР О. Вострякова (Г. Стротгар, Р. Фримль, «Роз-Марі», арія Джима), І. Захарко (Й. Штраус, «Циганський барон», вальс Арсени), В. Манолова (І. Кальман, «Циган-прем'єр», пісня Палі Рача), Л. Оскрет та В. Гаченка (Ф. Легар, пародійний танець «Апаш»), І. Пономаренка (Р. Планкет, «Корневільські дзвони», рондовальс «Маркіза»), групи артистів балету

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

(Ф. Легар, «Канкан»), а також артистів Київ. рос. драм. театру ім. Лесі Українки: Н. Кондратовської, Є. Паперного (І. Кальман, «Баядерка», дуєт Марієтти й Філіпа). Вступна пісня О. Яворика, сл. Ю. Янкевича (з використанням цитат з класичних муз. творів). Постановка танців В. Гаченка. Оркестр Київ. держ. т-ру опери та балету ім. Т. Шевченка, диригент Ю. Янкевич.

«Артистами естради» в радянські часи називали виконавців традиційної популярної музики. Вони виконували пісні, написані професійними композиторами і поетами. Пісні були розраховані на вокальну майстерність. У музичному ефірі УТ виступають артисти першого покоління української естради – В. Купріна, О. Таранець, Л. Остапенко, Ю. Богатиков.

«Мені довірили пісню». Співає Юрій Богатиков (реж. Б. Небієрідзе, «Укртелефільм», 1977). Сюжетний фільм-концерт включає док. виступи н. а. УРСР Ю. Богатикова перед глядачами на стадіоні, в театрах, перед моряками на крейсері, в колгоспах. «Лишь одна» (комп. Є. Колмановський, сл. Р. Гамзатова), «Не остуди свое сердце, сынок» (комп. В. Мигуля, сл. В. Лазарева), «Верь» (комп. К. Мовсесян, сл. Б. Вахнюка), «Крымские зори» і «Мне доверена песня» (комп. К. Мовсесян, сл. Л. Ошаніна), «Бююсь» (комп. Я. Френкель, сл. Р. Гамзатова), «Як повезли мене сватать» (комп. Є. Ханок, сл. Н. Тулуповой), «Звездная песня неба» (комп. Д. Тухманов, сл. В. Фірсова), «Кохана» (комп. І. Поклад, сл. І. Бараха), «Чарівна скрипка» (комп. І. Поклад, сл. Ю. Рибчинського), «Две зимы» (комп. В. Шайнський, сл. М. Пляцковського), «Золотая Керчь» (комп. А. Екімян, сл. Ф. Лаубе), «И все-таки марши» (комп. В. Пелешак, сл. М. Дакслі), «Река моя» (комп. Ю. Саульський, сл. Н. Поперечного), «Веселый ветер» (комп. І. Дунаєвський, сл. В. Лебедева-Кумача) та інших композиторів. У фільмі також беруть участь ансамбль «Крим» – соліст В. Ковтун, ВІА «Чайки», ВІА «Кримські чайки» – солістка З. Рудник.

Естрадні пісні виконували й оперні співаки – Д. Гнатюк, М. Кондратюк, К. Огнєвий, А. Мокренко, Д. Петриненко, В. Женченко та ін. У їхньому виконанні звучать пісні таких

композиторів, як П. Майборода, О. Білаш, І. Шамо, Б. Буєвський, А. Пашкевич, С. Сабаша, К. Мясков, А. Кос-Анатольський, В. Верменич, А. Штогаренко, А. і В. Філіпенки, Ю. Рожавська, К. Домінчен.

«Так народилася пісня» (реж. В. Сичевський, «Укркінохроніка», 1960). Про творчу співпрацю композитора П. Майбороди та поета А. Малишка. Пісню «Про рушник» виконує О. Таранець.

Пісня (реж. В. Стороженко, «Укркінохроніка», 1968). Про творчу співдружність композитора О. Білаша та поета Д. Павличка. Інтерв'ю дають О. Білаш, Д. Павличко, Д. Ткач. Пісню «Долиною туман тече» виконує соліст Київ. академічного т-ру опери та балету ім. Т. Шевченка А. Мокренко.

Традиційна популярна музика була основним, офіційним напрямом радянської естради, вона піддавалася особливо ретельній цензурі. Велика увага приділялася репертуару концертів, який мав ідейно підтримувати братерську дружбу народів СРСР через сучасні патріотичні пісні та народні пісні різних союзних республік.

«Лийся, пісне» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1973). Сюжетний фільм-концерт Держ. засл. капели бандуристів УРСР. Веде концерт х/кі гол. диригент, н. а. СРСР О. Мінківський. Виконуються пісні композиторів К. Домінчен («Моя Україна», сл. В. Женченка), В. Мураделі («Украина и Россия»), Я. Френкеля («Журавлі», сл. Р. Гамзатова) В. Оловнікова («Лесная песня»), П. Майбороди («Гімн братерству», сл. М. Рильського), а також нар. пісні – латишська («Вей, ветерок»), молдавська («Хай ла віе»/«Збір винограду»), грузинська («Сонячна Грузія» в обр. С. Цинцадзе).

«Лийся, пісне над Батьківщиною» (реж. – не вказаний, «Укртелефільм», 1978). Фільм-концерт за участю А. Мокренка («Для тебе» – муз. О. Білаша, сл. М. Ткача), А. Солов'яненка (рос. нар. пісня «Вот мчится тройка», «Ой ти, дівчина...» – муз. А. Кос-Анатольського, сл. І. Франка), Д. Гнатюка (укр. нар. пісня «Чом, земле моя» сл. І. Франка), Є. Колесник («Прощайте, птици-журавли» – муз. В. Шевченка, сл. О. Вратарьова), А. Бойка («Ничего нет священнее Родины» – муз. І. Шамо, сл. І. Лазаревсько-

ІСТОРИЯ

го), В. Трішина («Здрастуй, Ленін» – муз. К. Данькевич, сл. Б. Олійника), Б. Которовича (Г. Жуковський «Гуцульське капріччю»), М. Сливогоцького («На калине мене бабушка баюкала» – муз. В. Верменича, сл. А. Мясковського), С. Ротару у супроводі ансамблю «Червона рута» («Яблони в цвіту» – муз. Є. Мартинова, сл. І. Різника, «Лиш раз цвіте любов» – муз. В. Івасюка, сл. Б. Стельмаха), зведених хорів і танцювальних колективів України («Красная гвоздика» – муз. А. Островського, сл. Л. Ошаніна, «Пісня про радянську армію» – муз. А. Александрова, сл. І. Количева) та ін.

Музика до пісень зазвичай писалася членами Спілки композиторів, а тексти пісень – професійними і благонадійними поетами. Фільм-концерт «Як цвіт весняний» про пісенну творчість композитора О. Білаша був поставлений в ефір із затримкою, бо тривала чергова перевірка на «благонадійність» співавтора пісень О. Білаша – поета Д. Павличка, який після Другої світової війни був протягом року ув'язнений за звинуваченням у належності до УПА.

«Як цвіт весняний» (реж. Р. Синько, «Укртелефільм», 1971). Фільм за участю н. а. УРСР Д. Петриненко, засл. артистів УРСР В. Чименої, Л. Остапенко, А. Мокренка, артистів В. Женченка, В. Гуреця, Д. Мухарського, тріо бандуристок Л. Криворотової, Р. Горбатенко, М. Путь. Показано поети Д. Павличко, М. Ткач, В. Юхимович. Звучать пісні: «Криниця», «Мавка», «Небо чисте», «Батьку, ми ровесники з тобою», «Річко моя мила, лугова», «Коло рожі осторожі», «Сину качки летять», «Сніг на зеленому листі», «Молдованочко», «Осінь листя», «Два кольори», «Чардаш», «Над горою місяць повен», «Найкраща мить», «Треба йти до осені», «Полтавська полька», «Ясени».

Основна тематика естрадних пісень – любовна лірика. Пісні виконувалися здебільшого під оркестр (естрадний, естрадно-симфонічний, народних інструментів, іноді камерний).

Найвідомішими піснями цього періоду були: «Пісня про рушник» (Д. Гнатюк), «Коханий» (Л. Невзгляд-Махонько), «Ти співала мені про кохання» (К. Огневий), «Очі волошкові» (О. Скачко), «Троянди на пероні»

(Ю. Пашківська), «Може, я тебе вигадав» (О. Скачко), «Білий сніг» (П. Ретвицький, О. Таранець), «Треба йти до осені» (Д. Мухарський), «Підкручу я чорнії вуса» (О. Героєв), «Білий сніг на зеленому листі» (В. Женченко, Д. Гнатюк), «Не топчть конвалій» (жін. вок. квартет), «Тільки в Києві» (О. Таранець), «На долині туман» (М. Кондратюк). Телевізійні концерти представляли собою студійні виступи артистів і колективів. Іноді музичні номери об'єднував ведучий, але найчастіше він був відсутній, натомість лунав закадровий голос, а назви творів та ім'я виконавця титрувалось.

Добридень, Зелені Карпати! (реж. Р. Синько, «Укртелефільм», 1966). У сюжетному фільмі-концерті у виконанні соліста Київ. академ. т-ру опери та балету ім. Т. Шевченка, н. а. СРСР Д. Гнатюка звучать пісні: «Два кольори» (муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка), «Пісня про матір» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка), «Очі волошкові» (муз. С. Сабадаша, сл. А. Драгомирецького), «Черемшина» (муз. В. Михайлюка), «Ой, чорна, я си чорна» (укр. нар. пісня). Показано композитора С. Сабадаша.

Майже всі оперні солісти виконували й естрадні пісні, проте відбувалось формування **естради нового типу**. Серед нових імен, що швидко набували популярності, були Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Матвієнко, І. Попович, В. Шпортько, Л. Прохорова, Т. Русова, Л. Артеменко, Л. Михайленко, Л. Відаш, тріо Мареничі. З'явилася й нова генерація композиторів – В. Івасюк, І. Поклад, М. Скорик, Б. Янівський, В. Ільїн, О. Зуєв, Р. Бабиш та ін. Творчість більшості з них сприяла формуванню нових напрямів і стилів естрадного мистецтва.

Фільм-концерт: «Ти плюся – весна» (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1974). Сюжетний фільм-концерт за участю Л. Гримаської, С. Ротару, Л. Прохорової, В. Мельниченка, С. Левіна, вок.-інстр. ансамблів «Свितязь», «Чайки», «Кобза», «Червона рута», ансамблю естрад. танцю Укрконцерту, конц.-естрад. ансамблю Укр. ТБ і радіо та ін. Виконуються твори композиторів В. Громцева, В. Ільїна («Київські зорі», сл. І. Бараха, «Ти + я = весна», сл. В. Куринського), Б. Монастирського

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

(«Девчонка-Капель и Мальчишка-Апрель», сл. Ю. Рибчинського), В. Ярцева («Кохай мене», сл. В. Кудрявцева), М. Скорика («Три трембіти», сл. О. Вратарьова), Л. Вербицького («Намисто», сл. Л. Ковальчука), О. Зуєва («А ми удвох», сл. В. Кудрявцева), В. Муромцева («Посидим поокаем», сл. І. Рєзника), В. Івасюка («Два перстні»); С. Турляньського («Неудачное свидание», сл. О. Фокіної).

Серед композиторів, які торували нові шляхи, виокремлюється ім'я **Мирослава Скорика**. Ще у 1963 році він написав низку пісень для ансамблю «Веселі скрипки», поєднавши національні українські інтонації та слова з ритмами джазу, танго, блюзу, халігалі, босанови, популярними у світі, але маловідомими в Україні. Його пісня «Не топчїть конвалїй» стала першим вітчизняним твістом. Та найвідомішою стала пісня «Намалюй мені ніч».

«Намалюй мені ніч» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1972). Солостка ВІА «Смєрічка» з. а. УРСР С. Ротару виконує пісню М. Скорика «Намалюй мені ніч».

«Українські арабески» («Укртелефільм», 1971). Програма складена з номерів: «Бахіана» В. Лобоса (вик. ансамбль віолончелістів Київ. т-ру опери і балету ім. Т. Шевченка п/к М. Кравцова), «Аелїта» М. Скорика на сл. М. Стельмаха (вик. А. Мокренко), «Арабески», «В народному стилї», «Не шепчи», «Нав'язливий мотив» (вик. квінтет у складі: М. Скорик, Н. Ізмайлова, О. Кудряшов, В. Колокольников, В. Філіпочкін), «Співаночки» в обр. С. Людкевича та «Любов і вода» А. Кос-Анатольського на сл. В. Шекспіра (вик. Л. Зацерковна), «Де ти?» Р. Щєдрїна (вик. Т. Таякіна, В. Ковтун), «Двоє» В. Шевченка (вик. О. Меркулова, М. Гончаров).

Іншим композитором, який у 1960–1970 роки вирізнявся власною творчою манерою і стилем, був **Ігор Поклад**. Із першого пісенного твору «Пісня не заблудиться» (вірші Б. Олійник, К. Огнєвой) він став одразу відомим, а наступна пісня «Кохана» (вірші І. Барах) принесла композиторові всесоюзний успіх. У 1966 році за пропозицією Міністерства культури УРСР І. Поклад створив ансамбль «Мрія».

Донині зберігся фільм-концерт «Пісні для вас», де у виконанні жіночого вокаль-

ного ансамблю «Мрія» звучать пісні І. Поклада та інших авторів.

«Пісня для вас» (реж. А. Савченко, «Укртелефільм», 1969). Сучас. укр. пісні у виконанні солістів Л. Прохорової, А. Мокренка та ВІА «Мрія» (у складі В. Шевцової, Н. Злобіної, С. Шалїмової, Л. Бугайової, Т. Хонїч, Т. Аветисян, Т. Забишної, Г. Кондратюк, О. Свиридова, В. Дунаєва, Е. Маврамата, О. Шипка, Г. Лімана): «Ми дівчата з Києва» (комп. О. Левицький, сл. А. Пашка), «Дві стежини» (комп. Б. Буєвський, сл. С. Рочиня), «Білі лебеді» (комп. О. Білаш, сл. М. Ткача), «Гуцулочка» (комп. С. Сабадаш, сл. М. Бокая), «Дощик-дощик» комп. Ю. Рожавська, сл. Л. Рєви), «Пісня про невідкриті острови» (комп. І. Шамо, сл. Л. Смірнова), «Коханий» (комп. І. Поклад, сл. І. Бараха), «Сонце» (комп. І. Поклад, сл. В. Безкоровайного), «Веселий вітер» (комп. І. Дунаєвський, сл. В. Лебєдєва-Кумача).

Чимало пісень І. Поклада набули величезної популярності: «Кохана», «Очі на піску», «Дикі гуси», «Зелен-клен», «Тиха вода», «Скрипка грає», «Чарівна скрипка», усього близько 500 пісень. Їх виконували М. Магомаєв, Ю. Гуляєв, Є. Мірошніченко, Й. Кобзон, К. Огнєвой, Н. Матвієнко, Т. Міансарова, Д. Гнатюк, Ю. Богатиков, В. Зінкевич, Н. Яремчук та ін.

«Музична прогулянка» (реж. О. Ліпницький, «Укртелефільм», 1973). Сюжетний фільм-концерт за участю вок. ансамблю «Мрія», Н. Матвієнко («Ой летїли дикі гуси», муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського), оркестру нар. інструментів Укр. радіо і ТБ («П'єса», муз. Миського), вок.-хореогр. самод. ансамблю «Таврія», тріо бандуристок «Дніпрянка» (укр. нар. пісня «Сяду я у оконця»), вок. квартету Київ. філармонії «Явір» («Вот не везет!», муз. В. Темного, сл. В. Бутенка), н. а. УРСР А. Солов'яненка (укр. нар. пісня «Як я поорав», н. а. СРСР Д. Гнатюка («Цветут осенние тихие небеса», муз. О. Білаша, сл. А. Малишка), з. а. УРСР Н. Суржиної («Пісня про Росію», муз. Є. Жарковського, сл. Л. Ошанїна), Ю. Богатикова («Кто виноват, скажи», муз. Ю. Братолубова, сл. Б. Винарського «Тиха вода»), виконавців сучас. клас. танцю з. а. УРСР Р. Хилько і В. Федотова («Стремнина», муз. Б. Буєв-

ІСТОРИЯ

ського), лауреатів міжн. всесоюз. і республ. конкурсів ансамблю скрипалів (Чулакі «Варіації на теми Паганіні»).

Наприкінці 1960-х років зародився рух **ВІА** (вокально-інструментальний ансамбль). Зазвичай ці музичні колективи склалися з 6–10 професійних музикантів на чолі з художнім керівником. До гурту входили по кілька вокалістів і мультінструменталістів. ВІА – офіційні колективи, які виконували пісні, написані композиторами і поетами (не обов'язково членами групи), після отримання схвалення художньої ради. Стиль цих ансамблів помітно відрізнявся від традиційної на той час естради і був орієнтований на молодь.

Учасники ВІА часто змінювалися, а пісні могли виконуватися різними солістами. Репертуар ансамблю міг включати фолк і диско, рок і нову хвилю. Серед характерних інструментів, окрім гітар і ударних, були присутні синтезатори, духові інструменти і навіть народні. З-поміж найвідоміших українських ВІА – «Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари», «Краяни».

«Якщо мине любов» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1972). Естрадні пісні у виконанні ВІА «Смерічка», солісти з. а. УРСР С. Ротару («Намалюй мені ніч», М. Скорик, сл. М. Петренка) та Н. Яремчук («Якщо мине любов», Левка Дутковського).

ВІА **«Смерічка»** у 1966 році в м. Вижниця (Чернівецька обл.) створив Левко Дутківський (Дутковський Лев Тарасович). Ансамбль одним із перших почав використовувати електроінструменти і грати у стилі біг-біт, а згодом поєднав тогочасні ритми з українським мелосом, створивши свій власний стиль. Поступово склався репертуар з оригінальних пісень: блюз «Бажання» (1967), пісня «У карпатах ходить осінь» (1968), рок-композиція «Черемоше сивий» (1969) тощо.

Новий етап у розвитку гурту – прихід у 1968 році нових учасників – автора пісень Володимира Івасюка та співаків Василя Зінкевича і Назарія Яремчука. Саме пісні Івасюка визначили творчий напрям «Смерічки» і вагомо вплинули на розвиток нової хвилі української естрадної пісні.

Серед найвідоміших пісень В. Івасюка: «Я піду в далекі гори», «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Лиш раз цвіте любов», «Балада про мальви», «Два перстені», «У долі своя весна», «Кленовий вогонь», «Балада про дві скрипки» тощо, понад 100 пісень.

У 1971 році за участю ансамблю «Смерічка» в Карпатах (Яремча) зняли музичний фільм «Червона рута» (сценарій М. Скочилься, Р. Олексів, режисер – Р. Олексів, звукорежисер В. Стріхович, оператор А. Дербінян, «Укртелефільм», 1971).

До фільму увійшли композиції В. Івасюка «На швидких поїздах», «Мила моя», «Залишені квіти», «Водограй», «Червона рута». В основі сценарію – романтична історія горянки Оксани (С. Ротару) та донецького шахтаря (В. Зінкевич). У фільмі брали участь Н. Яремчук, Р. Кольца, М. Ісак, ансамблі «Смерічка», «Карпати», «Росинка», танц. колектив «Єврика», у кадрі можна побачити й В. Івасюка. Над піснями до фільму крім В. Івасюка працювали й інші автори, зокрема Л. Дутківський, М. Скорик, В. Громцев, Р. Кудлик, А. Фартушняк, Б. Янівський, Р. Ішук, В. Григорак, М. Петренко.

Фільм мав великий успіх у телеглядачів. У 1971 році після його виходу на екрани головна героїня фільму С. Ротару отримала запрошення до штату Чернівецької філармонії, де стала солісткою новоствореного ансамблю «Червона рута». Результатом співпраці з композитором В. Івасюком став цикл пісень на фольклорному матеріалі в сучасному аранжуванні.

У 1975 році в українському телеефірі відбувся показ **музичного фільму «Пісня завжди з нами»** (режисер і сценарист В. Стороженко, «Укртелефільм»), де прозвучали пісні різних композиторів, серед яких шість були піснями В. Івасюка:

«Пісня буде поміж нас», «Балада про дві скрипки», «Колиска вітру», «Кленовий вогонь», «Балада про мальви», «Тільки раз цвіте любов». Також у фільмі прозвучали пісні композиторів Є. Мартинова, Б. Ричкова, І. та П. Теодоровичів, А. Бабаджаняна, Н. Рота на сл. А. Дем'янова, Є. Євтушенко, І. Кохановського, А. Вознесенського, Є. Рибчинського. Всі авторські пісні викона-

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

ла С. Ротару, якій і був присвяч. цей фільм. Тільки пісню «Марічка» заспівали учасники ансамблю «Червона рута».

Пісняр В. Івасюк трагічно загинув у 1979 році за нез'ясованих досі обставин. Знаковою культурною подією, що демонструвала певні зміни в політиці телеефіру, став музичний фільм-реквієм, присвячений пам'яті обдарованого композитора.

«Відлуння його життя» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1988). Спогадами про композитора діляться письменник М. Івасюк (батько), Г. Івасюк (сестра), поети Р. Братунь і Р. Кудлик, співаки В. Зінкевич і Н. Яремчук. Пісні В. Івасюка на власні сл. («Червона рута», «Два перстені»), а також поетів Р. Братуня («Літо пізніх жоржин», «Юнацька балада»), Б. Гури («Балада про мальви»), М. Петренка («Калина приморожена»), В. Морасюка («Балада про дві скрипки») звучать у виконанні н. а. СРСР С. Ротару, н. а. УРСР В. Зінкевича, з. а. УРСР Н. Яремчука. Звучать фрагменти з творів композитора: «Варіації для камерного оркестру» (Кам. оркестр Львів. консерваторії), Фортепіанний концерт, вистава «Прапороносці» (Київ. Держ. укр. драм. театру ім. І. Франка з. а. УРСР).

Інтерес до постаті В. Івасюка та його творчості не зник і в подальшому:

В. Івасюк «Мелодія» (реж. О. Балагура, «Укркінохроніка», 1991). Присвячено поетові й композиторові Володимирові Івасюкові. Про нього розповідають батько письменник М. Івасюк, викладач Львів. конс. ім. М. Лисенка Л. Мазепа. Інструментальне тріо композитора «Мелодія» виконують Л. Шапко, П. Чоботов, В. Ломанець. Використано фотографії та кінодокументи.

Івасюк В. До 50-річчя композитора. У циклі передач «Не все так погано у нашому домі». Реж. Л. Лисенко, музикозн. В. Кузик. 1999 рік.

Док. фільм **«Володимир Івасюк. Щоб народитися знову»** (сценар. В. Качур, реж. Ю. Кузьменко, оператор А. Ревко, 2014). Фільм розповідає про життя і творчість В. Івасюка, виробництва ТО документальних фільмів і програм НТКУ (керівник М. Гресь).

У 1979 році на УТ зусиллями Молодіжної студії УТ і позаштатних меломанів (Олег Попов) з'явилась музично-розважальна

програма **«П'ять хвилин на роздуми»** (до 1986 р.). Реж. Тетяна Міллер, редактор Леонід Сухоруков, ведуча Зінаїда Журавльова.

Це був експеримент – перша телевізійна дископрограма, в якій історії про музичних артистів чергуються з хітовою музикою: крім вітчизняних артистів, глядач бачив багато досі забороненого – закордонні кліпи, які у ефір потрапляли нелегально. В програмі знімалися відомі співаки та ансамблі СРСР й далекого зарубіжжя: Софія Ротару, Юрій Антонов, Алла Пугачова, італійський співак – Маріно Маріні, югослави – Джордже Мар'янович та Радміла Караклаїч, гурт «Машина часу» та ін.

У 1975 році на УТ почали виробляти ранкову програму **«Музична пошта»**. Програма – довгожитель, класичний жанровий телепродукт, заснований на інтерактиві з глядачами (листи, дзвінки) і музичними номерами на їх замовлення. Вона проіснувала до 2005 року.

Програма щомісяця отримувала тисячі листів, що у часи відсутності піппметрії було головним показником рейтингу, популярності. Надалі програма практично не змінювалась, крім назв і ведучих: **«Зичимо щастя»**, **«Вітаємо вас»**, **«Ви нам писали»**. Ведучі: Віталій та Світлана Білоножки, Назарій Яремчук, Оксана Білозір, майже всі диктори УТ, Орест Хома і Інеса Братушич, дуєт Світязь, Оксана Пекун та ін.

З 1982 року на УТ почали створювати програму **«Призначається побачення»**. Автор і редактор Олена Пригова, співавтор Людмила Лизак, реж. Людмила Курилик, ведучі в різні роки – Ілля Ноябрьов, Борис Вознюк.

З 1978 по 1980 роки частими гостями телеефіру були учасники родинного **тріо Маренич** із Луцька. Їхні пісні стали всенародно улюбленими: «Сиджу я край віконечка», «Посилала мене мати», «Ой, у гаю при Дунаю», «Несе Галя воду», «Ой, під вишнею...», «Тиша навкруги», «Чом ти не прийшов?».

Після низки скандальних відмов виступати на офіційних концертах, співоче тріо зникло з екранів, а фільм про Мареничів, який було знято на плівку в 1979 році, знищено.

ІСТОРИЯ

Співає Тріо Маренич (реж. Ю. Суярко, «Укртелефільм», 1982). Укр. нар. пісні та пісні рад. композиторів виконує Вокальне тріо Луцької філармонії (Волин. обл.) у складі: А. Маренич, С. Маренич, В. Маренич. Концертна програма. I ч.: «Не повернеться перша любов» (комп. П. Майборода, сл. М. Ткача), укр. нар. пісні «Місяць і зіроньки», «Ой, там на горі»; II ч.: «Люби» (комп. В. Кушнірчук, сл. А. Певка); III ч.: конц. програма «Маленький концерт у дорозі», укр. нар. пісня «Бодай ся когут знудив», укр. нар. старовинний романс «Карії очі, чорнії брови». Знімалось тріо Маренич та актори Ф. і Н. Балабухи.

З 1979 до 1988 року в ефірі УТ існувала музична програма **«Автограф»**, за жанром телевізійний портретний нарис. Кожна програма була присвячена окремому виконавцю (артисту, музиканту, композитору).

Серед героїв програми: О. Таранець, К. Огнєвой, Гізела Ципола, Василь Третьяк, А. Солов'яненко, Б. Которович, М. Прядченко, Л. Сморгачова, Ф. Глущенко, В. Гнедаш, М. Кондратюк та ін. Тогочасні редактори виконували продюсерські функції особливо у питанні організації зйомок. Творці програми не обмежувались портретними інтерв'ю, намагались наблизитися до художньої публіцистики, створювали образи, хроніку і атмосферу часу задля розкриття особистості героя програми. Багато сюжетів створювалось на виїзних зйомках, як-то: з Іваном Поповичем на Закарпатті, з Назарієм Яремчуком у Вишніві, з Миколою Гнатюком у Чорнобилі та ін. Для багатьох артистів це був дебют на УТ (Гарік Кричевський, гурт «ВВ»). У 1985 році випуск про останній приїзд в Україну І. Козловського.

За тривалий період створено велику галерею образів майстрів музичного мистецтва.

Розвиток української естради як окремого напрямку в 1970-х роках сприяв появі низки фестивалів естрадної пісні. Практично одночасно в 1973 році виникли одразу два всесоюзні фестивалі, які проводилися в Україні – Всесоюзний фестиваль мистецтв «Київська весна» в українській столиці і Всесоюзний пісенний фестиваль «Кримські зорі» в Ялті (Кримська АР).

«Київська весна» (реж. Г. Шкляревський, «Укркінохроніка», 1973). Про I Всесоюзний фестиваль мистецтв «Київська весна» показано виступи Держ. ансамблю танцю УРСР, Держ. українського народного хору ім. Г. Верьовки, ВІА «Смерічка», Ю. Гуляєва та ін.

«Київська весна» (реж. Р. Єфіменко, «Укртелефільм», 1973). Сюжетний фільм-концерт про I Всесоюз. фестиваль мистецтв «Київська весна». Урочисте відкриття. Показано інтерв'ю та виступи н. а. СРСР Є. Мірошніченко («Над Влтавою» А. Дворжака, обр. А. Кос-Анатольського), К. Шульженко («Київський вальс» П. Майбороди, сл. А. Малишка), Ю. Гуляєва («Пока я помню, я живу» А. Бабаджаняна, сл. Р. Рождественського), н. а. УРСР А. Мокренка («Широка страна моя родная» І. Дунаєвського, сл. В. Лебедева-Кумача), також виступи Ю. Пашковської («Три поради» І. Шамо, сл. Д. Луценка), О. Валюкевичуте і В. Ракаускайте («Зелен клен» І. Поклада), Українського народного хору ім. Г. Верьовки та ін.

Фестивалі надалі стали традиційними і проводилися щорічно.

«Народні мелодії і ритми» (реж. Ю. Суярко, «Укртелефільм», 1975).

Концерт учасників Всесоюз. муз. фестивалю мистецтв «Київська весна». Показано виступи Держ. засл. українського нар. хору ім. Г. Верьовки, Закарпатського народного хору, Держ. засл. Ансамблю нар. танцю УРСР та ін. Виконуються твори: «Гомоніла весна піснями» (муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського), «Закарпатські мелодії» (муз. С. Мартоня), «Ой лопнув обруч» (укр. нар. пісня), «Калинка» (рос. нар. пісня, соліст А. Іщенко), «Український гопак» та ін.

Перший Всесоюзний фестиваль радянської пісні **«Кримські зорі»** стартував 15 серпня 1973 року в Ялті, Сімферополі, Севастополі, Феодосії, Керчі та Євпаторії. Смолоскипний вогонь фестивалю від полум'я Вічного вогню на ялтинському пагорбі Слави запалив н. а. СРСР Ю. Гуляєв.

Ініціаторів фестивалю – гендиректора Укрконцерту Б. Шарварка і директора Крим. філармонії О. Чернишова, підтримали у Мін-ві культури УРСР, і з того часу фестиваль увійшов до реєстру держ. заходів. На перший

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

фестиваль кожна союзна республіка на-
правляла своїх кращих представників, пере-
можців респ. конкурсів. Крім нових творчих
нар. самодіяльних колективів і виконавців
у фестивалі брали участь відомі артисти
естради К. Шульженко, М. Магомаєв, Й. Коб-
зон, Ю. Гуляєв, Ю. Богатиков, П. Бюль-Бюль
Огли, ансамбль «Сябри», В. Зінкевич, С. Ро-
тару, Е. П'єха та ін. Гран-прі фестивалю
отримав В. Леонтьєв.

У відеоархіві Першого національного те-
леканалу наразі збереглося декілька теле-
версій фестивальних концертів:

Фестиваль «Кримські зорі» (реж. А. Слі-
саренко, «Укркінохроніка», 1973). Сюжет про
І Всесоюз. фестиваль рад. пісні «Кримські
зорі» за участі Ю. Гуляєва, Ю. Богатикова
та ін.

Фестиваль «Кримські зорі». 1983, 1 ч.
Шостий Всесоюзний фестиваль рад. піс-
ні «Кримські зорі». **Фестиваль «Кримські
зорі»**. 2 ч. 1983. Шостий Всесоюз. фести-
валь рад. пісні «Кримські зорі». **Фестиваль
«Кримські зорі»**. 1994, 1 ч. Фестиваль
естрад. пісні «Кримські зорі» в м. Ялта.

Фестиваль «Кримські зорі». 1994, 2 ч.
Фестиваль естрад. пісні «Кримські зорі» в
м. Ялта.

Фестиваль поступово набував популяр-
ності. Однак у пострадянські часи він пе-
ретворився на містечкову акцію, на яку не
приїждять артисти першої величини і яка
не зацікавлює глядачів. Спроба реанімува-
ти колись потужний естрадний захід була
зроблена в 1998 році, хоча вона виявилась
останнім сплеском.

**Художня самодіяльність і фольклор-
но-етнографічна музика.** Політика СРСР
щодо національних культур республік про-
вадилася за хрестоматійною сталінською
формулою, яка визначила характер бага-
тонаціональної радянської культури: «на-
ціональна за формою, соціалістична за
змістом». До 1960-х років вже була сфор-
мована система державного керівництва
самодіяльністю, підготовлена велика кіль-
кість кадрів для роботи в сфері народної
творчості. Не лише професійні естрадні та
оперні артисти, ансамблі, а й численні са-
модіяльні колективи виїздили з концертами
безпосередньо на робочі місця – у цехи за-

водів, колгоспні лани тощо. Виїзні концер-
ти були обов'язково присутніми у програмі
передач:

«Вечорниці» (Респ. студія ТБ, 1969). Вел.
Будища Полтав. обл. Виступ самодіял. ан-
самблю пісні й танцю у сільському БК.

«Агітпоїзд доброго настрою» (Респ. сту-
дія ТБ, 1972), Могилів-Поділ. р-н Вінн. обл.
Виступ артистів агіткультбригади районного
БК на вшанування ланки Г. Паращук колгос-
пу ім. М. Щорса.

У ті часи було побудовано безліч будин-
ків і палаців культури, де в художніх колек-
тивах займалися тисячі колгоспників, робо-
чих і службовців. Діючі художні колективи
охоплювали все більше учасників, про-
ходили різні конкурси, фестивалі. Провід-
ними музичними жанрами в самодіяльній
творчості були духові й народні оркестри,
народні та академічні хори.

Виникли нові жанри – естрадні оркестри,
укрупнювались оркестри народних інстру-
ментів, з'являлися ансамблі пісні й танцю.
Фестивалі самодіяльної творчості відкрива-
ли нові таланти з різних областей України.
У столичному палаці мистецтв «Україна»
відбувалися підсумкові концерти, де висту-
пали переможці та лауреати конкурсів са-
модіяльної та народної творчості.

«Наші простори» («Укртелефільм»,
1973). У програмі фільму-концерту – ви-
ступи колективів худож. самодіяльності на
звітному концерті 1973 у палаці «Україна»:
Засл. ансамблю пісні і танцю УРСР Полтав.
міського б/к («Розкинулося колгоспне поле»,
комп. А. Авдієвський, сл. М. Сингаївського),
нар. ансамблю танцю «Барвінок» Кобеляць-
кого районного б/к Полтав. обл. (укр. нар.
пісня «Заплетем рогозу»), зведеного орке-
стру нар. інструментів Ровен. обл. («Танець
скоморохів», муз. П. Чайковського), Засл.
самодіял. капели бандуристів УРСР м. Пол-
тави (укр. нар. пісня «Ой, гоп ти-ни-ни»),
нар. ансамблів пісні і танцю Житомир. обл.
(«Поліські хмеляри»), нар. хору с. Добро-
вляни Заліщицького р-ну Терноп. обл. («Іхав
козак містом»), інстр. ансамблю, солістка –
викладач Підволочинської муз. школи Тер-
ноп. обл. Л. Тимошук («Гей, Іване»), також
нар. хорів сіл Новосілка і Добровляни Залі-
щицького р-ну Терноп. обл.

ІСТОРИЯ

«Концерт художніх колективів» («Укр-телефільм», 1973). За участю колективів худож. самодіяльності України: Нар. капела «Дніпро» Київ. ун-ту ім. Т. Шевченка, Засл. самодіял. хор «Десна» Палацу культури хіміків (м. Чернігів), ВІА «Смерічка», Засл. самодіял. ансамбль танцю УРСР «Юність» (м. Львів), симф. оркестр Черкас. муз. уч-ща та ін. А. Філіпенко – «З іменем Леніна» (сл. В. Бичка), «Комуністичний партії хвала» (сл. В. Лефтія), С. Туліков – «Сын России» (сл. В. Харитонов), «Не стареют душой ветераны» (сл. Белинського), В. Івасюк – «Водограй», К. Домінчен – «Краю мій рідний» (сл. Майового), С. Сабадаша – «Ой думала я» (сл. І. Кутеня), укр. нар. пісні «І шумить, і гуде», «За городом кози пасла», «Ой ти місяцю», «Чорні очка як терен», «Ой на горі білий камінь» (бойків. веснянка), «Побреду», вітальні пісні с. Руська поляна, танц.-хореогр. композиції тощо.

«Народні таланти» (реж. Р. Фуртак, «Укр-телефільм», 1977). Фільм-концерт за участю худож. самодіял. колективів України в палаці культури «Україна»: Нар. хор п/к «Запоріж-трансформатор» – «А у нас в Україні» (муз. і сл. П. Процька), «Ой, сивая зозуленька» (муз. М. Леонтовича); Нар. ансамбль танцю «Смеречина» Чернів. обл. – «Коломийки» (худож. кер. В. Васьков); М. Сливоцький – «Чорнобривці» (муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського) та «Засватана» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського); Засл. капела бандуристів УРСР Струсівського б/к, Терноп. обл. – «Ой, гоп, ти-ни-ни»; Нар. хор с. Руська поляна Черкас. обл. – «В понеділок, на весіллі»; родина Августиновичів, Хмельн. обл. – «Від серця до серця» (муз. В. Філіпенка, сл. М. Сингаївського); В. Дударенко з м. Донецьк – «День перемоги» (муз. Д. Тухманова, сл. В. Харитонов); зведені колективи худож. самодіяльності України – «Засівайся, ниво, людям на добро» (вок.-симф. сюїта), «Пісня про радянську конституцію».

У період 1970–1980 років уряд країни прийняв нормативні документи, які були спрямовані на розвиток самодіяльної творчості трудящих у сфері виробництва: «Про поліпшення роботи червоних куточків підприємств» (1970), «Про роботу

Рад. Профспілок» (1971), «Про заходи щодо подальшого розвитку самодіяльної художньої творчості» (1978). У телевізійному ефірі повсякчас відбувалися творчі звіти всіх областей України – концерти за участю регіональних колективів художньої самодіяльності.

«Концерт черкащан» (Респ. студія ТБ, 1973). Творчий звіт-концерт майстрів мистецтв і колективів худож. самодіяльності Черкас. обл. Київ. ПК «Україна». Композитор О. Білаш вітає учасників концерту. Виступають Черкас. укр. нар. хор та ін.

«Звітує Полтавщина» (Респ. студія ТБ, 1973). Концерт майстрів мистецтв і колективів худож. самодіял. Полтав. обл. ПК «Україна». Учасників концерту вітає н. а. УРСР Д. Петриненко.

Найкращі з виконавців і колективів народної творчості запрошувались до підсумкових фестивалів, столичних концертів.

З 1974 року на УТ почався щотижневий музичний турнір **«Сонячні кларнети»**. Програма була мистецьким змаганням між аматорськими художніми колективами різних областей України, яких відбирали по регіонах країни. Дві області протягом півтори-двох годин демонстрували свої творчі досягнення.

Біля витоків програми стояли телевізійні професіонали: Т. Павленко, Н. Рябчук, Т. Стратієнко, М. Гринишин. Реж. Єліна Волох, Віра Мельник, Тетяна Потурнак. Ред. Тамара Павленко, Наталія Рябчук. Ведучими у різні роки були Христина Стебельська, Тамара Стратієнко, диктори УТ, музикознавці (Софія Грица).

Конкурс мав професійне журі, куди входили фахівці з кожного жанру: А. Авдієвський (голова), М. Гринишин, О. Тимошенко (заст. голови) – хор. жанр, П. Ретвицький – солоспів, М. Баклан – хореографія, В. Гуцал, М. Давидов – оркестри нар. інст-ів, С. Творун – духові оркестри. Важливим номером програми «Сонячних кларнетів» значилися виступи «хорів-ланок»: ланки буряківниць, які працювали в колгоспах. Програма відкрила музиканта В. Нечепу, який потім став н. а. України.

Музичні редактори приймали телефонні дзвінки від телеглядачів. Глядачі вислов-

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

лювали свої враження від виступів колективів, давали оцінку, робили зауваження. Таким чином до програми була залучена вся Україна. Люди ознайомлювалися з новими цікавими творчими колективами, солістами, їх цілеспрямованим репертуаром, що мав суто фольклорно-етнографічну основу. Глядачі могли більше дізнатися про колективи-переможці завдяки ТБ, яке створювало окремі концерти народних улюбленців.

«Карпатські візерунки» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1976). Фільм-концерт Засл. вок.-хореограф. ансамблю УРСР «Галичина» Львів. виробничого об'єднання «Електрон». Худож. кер. і постановник танців Я. Чуперчук, муз. кер. Р. Рачинський, хормейстер Р. Роман, балетмейстер Б. Купиняк. Пісню І. Поповича виконує І. Кушплер.

«Таврія» (реж. О. Васильєв, «Укртелефільм», 1975). Фільм-концерт продерж. жін. вок.-хореограф. ансамблю УРСР «Таврія» виконує хореограф. композиції: «Чумарочка» (солістка Т. Кулик), «Свято в колгоспі» (комп. О. Сандлер, сл. П. Тичини), «Пшениця золота» (комп. І. Шамо, сл. І. Бараха), «Ти до мене не ходи» (обр. А. Кос-Анатольського, вок. квартет у складі Т. Запрягаєвої, С. Митрохиної, З. Параки, Т. Дунь).

Найкращі хор. та хореограф. колективи отримували почесні статуси «народних», «сразкових».

«Нагорода за пісню» (Респ. студія ТБ, 1969). Рівнен. обл. Вручення диплома про присвоєння звання «Самодіяльний народний хор» хор. колективу колгоспу «Зоря комунізму» Рівнен. р-ну, який відзначив своє 15-річчя. Виступ хору.

Найдовше з усіх, а саме – десять років народний телеконкурс вела **Тамара Стратієнко**. Паралельно вона була ведучою численних концертів, заходів, програм: «Сонячні кларнети», «Майстри гумору», «Любов і шана», «І тільки музика», «Музична пошта», «Зичимо щастя», «Вечірня казка».

Вагомими пропагандистами української народної пісні, музики і танцю були і є народні колективи, які згодом з аматорського набували професійного статусу:

Нар. хор ім. Григорія Верьовки (тепер Національний академічний народний хор

імені Г. Верьовки), Закарпатський і Черкаський народні хори (тепер Заслужений академічний Закарпатський народний хор і Черкаський державний заслужений український народний хор), Поліський хор «Льонок»; Гуцульський і Буковинський ансамблі пісні і танцю (тепер Національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» і Засл. академ. буковинський ансамбль пісні і танцю), ансамбль «Верховина» (Засл. Прикарпатський ансамбль пісні і танцю «Верховина»).

Репертуар хорів і ансамблів складався з народних українських пісень і творів тогочасних композиторів.

«Народний хор» (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1976). Фільм-концерт за участю Держ. засл. Українського народного хору ім. Г. Верьовки. Худож. кер. Лауреат Держ. премії УРСР, н. а. УРСР А. Авдієвський, диригент Б. Лаба, хормейстер Є. Савчук, диригент оркестру В. Самойленко. Укр. нар. пісні та мелодії: веснянки – «Ой пришла весна» (солістка Н. Матвієнко), «Вербова дощечка» (гармонізація А. Авдієвського), «По садочку ходжу», «Троїсті музики», «Половина саду цвіте», «Не лай мене, моя ненько», «Весільна» (сл. Д. Луценка). Твори укр. авторів: «Гімн новородженому» (В. Філіпенко, сл. Д. Луценка), «Місяць ясненький» (А. Авдієвський, сл. Лесі Українки, солістка Н. Матвієнко), «Рушники» (М. Петренко, сл. О. Верби, співають П. Павлюченко, Н. Цюпа, В. Мартиненко. Танц. композиції: «Голубка» (постановка Я. Чуперчука), «Марина» (купальський хоровод обр. І. Сулими), «Російський танець» (постановка В. Чугунова), «Гопак» (постановка В. Вронського).

«Карпатські мелодії» Концерт Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» п/к О. Волинця. (сцен. Е. Яворський, Ю. Янкевич, реж. Я. Лінійчук, «Укркінохроніка», на замовл. ЦТ СРСР, 1977). Виконуються нар. пісні і танц. композиції: «З верха на верх», «Верховино, світку ти наш», «Про радянську сторононьку Прикарпатський рідний край», «Як ішов я з Дебречина додому», «Порізала пальчик, так болить», «Ой, на горі вітер дув», «Два дуби, два дуби», «Вівці мої, вівці», «Била мене мати в понеділок зрання», «Гей, широкі полонини».

ІСТОРИЯ

«Черкаський народний хор» (реж. Р. Олексів, «Укртелефільм», 1979). Програму виступу Черкаського Українського народного хору (худож. кер. і гол. диригент Є. Кухарець) складають вок.-танц. композиції («З ланів Шевченкового краю», «Гопак», «Славні козаки чигиринці») та вок. номери у виконанні хору та солістів К. Семененко (укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка «Зоре моя вечірняя»), О. Павловської і Т. Горбатенко (укр. нар. пісня «У мого Гриця очі чорні»), Р. Кириченко («Земле моя, земле» – муз. Є. Кухарця, сл. М. Негоди), О. Павловської («Тополі» – муз. І. Сльоти, сл. М. Бакая).

Музичні програми для дітей. У 1970-х роках була поширена палітра передач, присвячених музичному вихованню дітей.

Цикл «Щедрі мелодії», де юні глядачі могли зустрітися з представниками світу музики або побачити нарис, присв. творчості музиканта або композитора: «Бажані гості» («Укркінохроніка», 1961), де гостями школярів міста стали композитори К. Данькевич, П. Майборода, М. Завалішина. Зустрічі з іншим композитором присвячена програма «Дитячі пісні Аркадія Філіпенка», (реж. Г. Гончаров, «Укркінохроніка», 1971), у якій митець розучує пісню з вихованцями одного з київ. дит. садків. Діти виконують та слухають пісні А. Філіпенка з дитячої опери «У зеленому саду», написану ним у 1967 році.

Передачі мали на меті залучити дітей до світової музичної спадщини, навчити відчувати й розуміти мову звуків. Автори програм зверталися до творів, написаних саме для дітей, до музичних творів, доступних для дитячого сприйняття. Серед сюжетів – звітні концерти вихованців музичних шкіл, розповіді про обдарованих дітей з різних регіонів України, концерти і великі музичні заходи.

Фільм-концерт **«Київ – Таллін»** («Укркінохроніка», 1974), де показано підготовку Київ. хору хлопчиків «Дзвіночок» до виступу на V традиційний зліт хорів хлопчиків союзних республік у Талліні Естонської РСР, присв. 50-річчю присвоєння піонерській організації ім. В. Леніна. Мат-ли включають виступ київ. хору «Дзвіночок» та естонського хору хлопчиків ПК ім. Я. Томпа.

Музичні передачі для найменших глядачів мали інший вигляд, адже спілкування з дошкolarями та молодшими школярами диктує свої правила подання телевізійного матеріалу, які залежать від рівня психологічного розвитку цієї групи глядачів. Трансляція творів і розповіді ведучого не в змозі утримати дитину п'яти-дев'яти років перед екраном, тож найліпше діти сприймають концерт малят-однолітків:

«Маленький концерт» (реж. С. Лисецький, «Укртелефільм», 1974). За участю дитячих хорів м. Києва: «Надо только захотеть» муз. П. Айдоницького, сл. П. Петрова, «Пісня марш» муз. і сл. Б. Алексєєнка (хор «Дюймовочка» клубу «Юний горьковець»), «Так тримати» муз. Є. Зубцова, сл. В. Суслова (хор «Дзвіночок» Київського Палацу піонерів), «Горнист» муз. О. Пахмутової, сл. М. Добронравого (хор хлопчиків музичної школи ім. М. Лисенка).

Звернути увагу на музику і дати зрозуміти, що вона є частиною великого багатогранного світу, – таке завдання стояло перед творцями передачі про дитячу творчість:

«Уроки прекрасного» («Укркінохроніка», 1967). Учні СШ № 28 м. Львова на уроках музики, малювання, танцю. Виступ шкільного симф. оркестру.

Передача **«Сонячне коло»** (реж. С. Лисецький, «Укртелефільм», 1974). Показує заняття в ізостудіях республіки, малюнки дітей, виступи дитячих хорових колективів м. Києва: «Дзвіночок» («Так тримати», комп. Є. Зубцов, сл. Л. Смирнова, «Молоді космонавти», комп. О. Пахмутова, сл. О. Добронравова), «Дюймовочка» («Точка, точка» комп. В. Шаповаленко, сл. С. Лисецького, «Пісня-марш» комп. Б. Алексєєнка), «Колокольчик» («Не спи, горнист» комп. О. Пахмутова, сл. С. Гребенникова), а також інструм. ансамблю («Лісний олень», комп. Є. Крилатов).

У 1980-х роках у СРСР творчість розвивалася двома паралельними потоками: дозволене і заборонене, офіційне й «підпільне».

Своєрідним «самвидавом» стали магнітофонні записи. Широке розповсюдження магнітофонів зумовило поширення бардів-

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

ської пісні, в якій бачили альтернативу офіційній культурі. Розквітає авторська пісня, проте її немає в телевізійному ефірі. Вона там з'явиться лише у 1990-х роках.

Музика на ТБ представлена широкою жанровою палітрою. Збільшилась кількість концертів з естрадним репертуаром. Проте класичній музиці надавали велику частину ефірного контенту.

Концерти оперних співаків:

«Солов'їний романс» (реж. О. Бійма, Укртелефільм, 1981). У виконанні співачки Марії Стеф'юк звучать укр. нар. пісні та арії з опер. У фільмі брали участь артисти державної капели бандуристів, хор ім. Г. Верьовки, державний ансамбль ім. П. Вірського.

«Романси П. Чайковського співає Анастолій Кочерга» (Укртелефільм, 1981). У програмі звучать романси П. Чайковського на слова О. Толстого «Серенада Дон Жуана», «Страшная минута» – вірші NN. Вірші Д. Ратгауза – «Меркнет слабый свет свечи», О. Толстой – «Средь шумного бала».

«Співає Ольга Басистюк» («Укртелефільм», 1982). Укр. нар. пісню «Тихо Дунай воду несе» (обр. М. Лисенка), «Ти сповнена любові» (Р. Дуранте), виконують солісти Республ. Дому органної та кам. музики з. а. УРСР О. Басистюк, В. Кошуба (орган).

Актуальними для ефіру УТ залишалися камерні концерти класичної музики, що знімалися в студійних локаціях у приміщенні телебачення:

«Грас Микола Сук» (реж. А. Савченко, «Укртелефільм», 1981). Концерт за участю піаніста, лауреата міжн. конкурсів М. Сука: Л. Бетховен «Фантазія»; Й. Брамс «Інтермеццо» № 1, ор. 119, «Інтермеццо» № 2, ор. № 117; М. Скорик «Партита» № 5 (у стилі «Ретро»).

«Грас лауреат республіканського конкурсу музикантів-виконавців ім. М. Лисенка Лариса Деордієва» (Укртелефільм, 1982). У програмі звучить музика В. Довженка, М. Лисенка, М. Скорика, Ф. Ліста.

«Старовинні мініатюри» (реж. А. Савченко, «Укртелефільм», 1984).

Інстр. музика у виконанні В. Ферченка (флейта), А. Шпакова (гітара, лютня): М. Нойзідлер (Алегро), К. Куммер (Сюїта для флейти і гітари); 2 ч.: Дж. Доуленд (Танець),

Дж. М. (Балет), Г. Перселл (три мініатюри), Луї де Моа (Балет).

«Київські фрески» (реж. І. Кобрін, Укртелефільм, 1989). Хор. концерти А. Веделя прозвучали у виконанні Київ. кам. хору ім. Б. Лятошинського. Худож. кер. та диригент В. Іконник.

Із 1970-х років у музичних академічних колах і серед телевізійників існував дискурс «Опера і ТБ». Трансляція оперних вистав, створених для театру, на той час уже була майже традиційним телепродуктом. Мова йшла про постановку опер спеціально для телебачення, тобто про спробу поєднати театральну умовність і телевізійну специфіку.

«Лючія ді Ламермур» Екранна інтерпретація опери Г. Доніцетті за романом В. Скотта «Ламмермурська наречена» (сцен. і реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1980). У ролях: Є. Мірошниченко (Лючія), А. Мокренко (Генріх), В. Євграфов (Едгар, співає В. Федотов), А. Твеленева (Аліса, співає Г. Туфтіна), Г. Яковлев (Норман, співає В. Кулага), Ю. Волков (Раймонд, співає Г. Красуля), С. Пазенко (Артур, співає В. Гуров), В. Конкін, Т. Тимофєєва, А. Пазенко, В. Ланберг. Оркестр і хор Київ. академічного т-ру опери і балету ім. Т. Шевченка п/к О. Рябова, хорм. А. Бенедиктов, Ленінгр. балетна трупа хореогр. мініатюр, кер. А. Макаров. Худож.-постановник А. Бурлін, костюми Л. Жуковської.

«Фауст» Екранізація опери Ш. Гуно «Фауст» за мотивами однойменної драми Й. В. Гете: парафраз на теми опери «Фауст» в обр. Л. Грабовського («Укртелефільм», на замовл. Держтелерадіо УРСР, сцен. С. Крутиков, Б. Небієрідзе, реж. Б. Небієрідзе, опер. К. Роміцин, худож. О. Костюченко, балетм. В. Федотов, 1982). У ролях: А. Кочерга (Мефистофель), М. Тонтегоде (Маргарита, співає Г. Ципола), А. Смайліс (Фауст, співає А. Солов'яненко), А. Лаанемете (Валентин, співає А. Мокренко), В. Ставицький (Зибель, співає К. Огнєвий), Т. Митрушина (Марта, співає В. Мартиросова), В. Дворжецький (Старий Фауст, співає В. Гриненко), Г. Дворніков (Брандер, співає Б. Гнидь), Г. Сааде (Вagner), Ю. Аарма (Молодий чоловік), Ю. Плявініш (Могильник). Хор і оркестр Київ. театру опери та балету. Диригент С. Турчак.

ІСТОРИЯ

При створенні екранізованого спектаклю (опери, балету) враховувалося не лише музичне виконання, але і всі постановочні моменти: гра акторів-співаків, сценічний малюнок їхніх стосунків, взаємодія ансамблевих і хорових сцен; пластика, можливі елементи пантоміми і танцю; декорація, атрибутика. Музична телевізійна вистава вимагала режисерської постановки номерів з урахуванням специфіки ТБ, творчої співпраці з балетмейстером, солістами і виконавцями.

«Спокута» Екранізація опери М. Вериківського за мотивами поеми і повісті Т. Шевченка «Наймичка» (сцен. О. Стельмашенко за участю Р. Олексія, реж. Р. Олексів, оператор В. Гордієнко, худож. О. Костюченко, балетм. І. Вітебський, «Укртелефільм», 1985). Хор і оркестр Держ. академ. т-ру опери і балету УРСР ім. Т. Шевченка, диригент І. Гамкало, хорм. Л. Венедиктов, звукореж. Г. Стремовський. У ролях: Л. Забіляста (Наймичка), Я. Сиротенко (Трохим, співає В. Грицюк), О. Реус-Петренко (Настя, співає Г. Туфтіна), К. Ніколаєва (Оксана, співає Т. Кузминова), Н. Кондратовська (Ряба дівчина, співає В. Кочур), О. Свиначов (Марко в дитинстві), І. Капінос, В. Легін, Н. Гебдовська, Б. Молодан, С. Автухова. Текст Т. Шевченка читає С. Олексенко.

«Борис Годунов» Екранізація опери М. Мусоргського «Борис Годунов» за А. Пушкіним та Н. Карамзіним (сцен. С. Крутиков, Б. Небієрідзе, реж. Б. Небієрідзе, Укртелефільм, на замовл. Держтелерадіо СРСР, 1986). У ролях: А. Кочерга (Борис Годунов), О. Ісаєв (Самозванець під іменем Григорій, співає С. Дубровін), В. Шептекіта (Князь Василій Шуйський, співає В. Гуров, А. Щелкунов), І. Гаврилюк (думний дяк, співає І. Пономаренко), М. Гринько (Пімен, співає В. Пивоваров), Ю. Дубровін (Юродивий, співає О. Дяченко), І. Малишева (Марина Мнішек, співає Л. Юрченко), І. Стариков (Рангоні, співає А. Мокренко), Р. Філіппов (Варлаам, співає В. Грицюк), В. Макаров (Місїл, співає М. Хорунжий), Л. Шевель (Шинкарка, співає Г. Туфтіна), А. Суханов (Царевич Федор, співає Ю. Біденко), О. Суржа (Царівна Ксенія, співає Г. Ципола), А. Лефтії (мамка Ксенії, співає Г. Павлова), Г. Дворніков (Матюха,

співає С. Матвєєв), Г. Кононенко (ближній боярін, співає А. Іщенко), а також О. Мовчан, В. Розстальний, А. Соколовський, Н. Терентьєва, С. Свєтчиков, Ю. Муравицький, М. Капніст, В. Панченко, Ю. Руденко, А. Тимошенко. Оркестр і хор Київ. т-тру опери та балету, дир. С. Турчак, хормейстер – Л. Венедиктов, балетм. К. Рябінкіна, звукореж. – Г. Стремовський, худож.-дек. В. Рудько, худож. по костюмах – Н. Зачепиленко.

Тривале обговорення діяльності телевізійного музичного театру дало результат: на ЦТ було створено декілька **телеопер**. На УТ творча спроба режисера зробити оперні телепостановки була втілена лише в другій половині 1980-х років, коли головним редактором Редакції музичних програм УТ стала Наталя Околот. Творчу команду виробників очолила режисер Тамара Білоусова. Основою для телеверсії стали оперні твори (не сценічні постановки) камерного формату – «Ноктюрн» Миколи Лисенка і «Віронька» Юрія Іщенка. Телевізійники пройшли весь технологічний процес виробництва – від кастингу акторів і запису фонограм до натурних і студійних зйомок із тривалим періодом підготовки та репетицій. «Телеопера» – оригінальний телепродукт, органічна форма взаємодії опери та екранного т/мистецтва. Проте надалі телеопер на УТ більше не створювали, але ключовий виразний засіб телеопери – спілкування через спів і сьогодні активно використовується в телевізійних програмах для дітей, мультфільмах.

Через 2 десятиліття глядачам УТ-1 (Першого Нац.) в новорічну ніч 2002/2003 показали видовищну телеоперу – проект відомого реж. і продюс. Андреа Андермана «Травіата в Парижі», а напередодні, 30 грудня, докум. фільм «Травіата в Парижі: як ми це робили». Телеверсія шедевра Верді готувалася 8 років, на зйомках і трансляції було використано 35 телекамер, 4 супутники, 400 прожекторів, 10 динамічних платформ, 100 рупорів. Оперу побачили в 125 країнах.

Крім унесвітньовідомих зарубіжних композиторів класичної музики, в українському телеефірі на рубежі 1980-х років звучали академічні твори вітчизняних композиторів.

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

«Струни серця» (реж. М. Джинджиристий, «Укртелефільм», 1981). Фільм-концерт про композитора, н. а. СРСР Л. М. Ревуцького. Знятий за роботою, під час виконання своїх творів, заняття зі студентами. Про композитора розповідають Г. Майборода, М. Дремлюга, В. Кирейко. Твори композитора звучать у виконанні Д. Петриненко, Д. Гнатюка, Б. Которовича, Є. Ржанова, В. Сечкіна, Л. Цвірко, Засл. симф. оркестру Держтелерадіо УРСР, диригент В. Гнедаш, Держ. засл. академічної капели УРСР «Думка», хормейстер М. Кречко, дит. хору Держтелерадіо УРСР, хормейстер Т. Копилова. У фільмі знявся син композитора – Є. Ревуцький.

«Композитор Андрій Штогаренко» (реж. А. Савченко, Укртелефільм, 1982). Фільм-концерт: Про композитора розповідають П. Майборода, Є. Станкович. До фільму увійшли фрагменти творів А. Штогаренка – кантати-симфонії «Моя Україна», сюїти «Пам'яті Лесі Українки», «Симфонічні танці» для ф-но і симфонічного оркестру, «Вірменські ескізи», хори, у виконанні Симф. оркестру Дніпроп. філармонії, Оркестру нар. інструментів Укр. радіо і ТБ п/к В. Гуцала, Хору Укр. радіо і ТБ, Квартету ім. М. Лисенка та Р. Лисенко (ф-но).

«Вечірня пісня» (реж. Ю. Некрасов, «Укртелефільм», 1983). Твори К. Стеценка у виконанні солістки Київ. філармонії, н. а. СРСР Д. Петриненко. Концертна програма: «Коліскова», сл. О. Коваленка, «Вечірня пісня», сл. В. Самійленка (в супроводі хору студентів диригентсько-хорового факультету Київ. держ. консерваторії ім. П. Чайковського), «Ой не дивуйсь», «Літньої ночі», сл. О. Олеся [в супроводі К. Стеценка (скрипка), Г. Стеценко (ф-но)], «Тече річка невеличка», «Зоре моя вечірняя», сл. Т. Шевченка, укр. нар. пісні «О милий мій», «Човен хитається» (в супроводі Оркестру нар. інструментів Держтелерадіо УРСР).

«Георгій Майборода» (реж. Б. Небієридзе, «Укртелефільм», Держтелерадіо УРСР, 1983). Сюжетний фільм-концерт присв. н. а. СРСР Г. Майбороді. Композитор розповідає про свою творчість. Про Г. Майбороду розповідають: н. а. СРСР композитор О. Такашвілі, н. а. СРСР, диригент С. Турчак. Виконуються фрагменти з творів: сюїта

«Король Лір», Концертний триптих для голосу з оркестром, Концерт для скрипки з оркестром, Симфонія № 3, опер «Милана», «Ярослав Мудрий», «Арсенал», «Тарас Шевченко», «Елегія пам'яті М. Лисенка» на сл. М. Рильського, романси і пісні на вірші О. Блока, О. Богачука, М. Рильського. Виконавці: Д. Гнатюк, Л. Забіляста, Н. Куделя, Р. Майборода, А. Мельников, Л. Марцевич, Г. Туфтіна, А. Мокренко, І. Захарко, В. Манолов, Л. Кравченко, А. Іщенко, хор та оркестр академ. т-тру опери і балету УРСР ім. Т. Шевченка п/к С. Турчака, Засл. академ. симф. оркестр УРСР п/к Ф. Глуценка, Засл. капела бандуристів УРСР п/к М. Гвоздя, Засл. академічна капела УРСР «Думка», ансамбль Київ. філармонії.

«Ділюся заповітним» (реж. М. Джинджиристий, «Укртелефільм», Держтелерадіо СРСР, 1983). Сюжетний фільм-концерт за участю н. а. УРСР Б. Которовича, а також артистів П. Полухіна, О. Которович, Х. Колесси, С. Кулакова, З. Самосвата, Н. Селезньової, Держ. засл. академ. симф. оркестру УРСР п/к М. Скорика, Литовського кам. оркестру п/к С. Сондецкіса. Виконуються твори: «Трьохголоса канцонетта для двох скрипок і альту» К. Монтеверді, Концерт Ля мажор для скрипки і струнних А. Кореллі, Соната Соль мінор для скрипки і органа А. Вівальді, «Чакона» Й. С. Баха, «Флорентійські дуети для скрипки і гітари», Концерт № 8 для скрипки з оркестром («У формі вокальної сцени») Л. Шпора, Концерт для скрипки з оркестром та «Іспанський танець» з музики до драми Лесі Українки «Кам'яний господар» М. Скорика.

Музичні програми різнилися хронометражем: від великих фільмів-концертів (60 хв.) до невеликих за обсягом коротких музичних блоків із 3–4 творів, подеколи – з одного твору. Це давало можливість заповнювати ефір між програмами, або використовувати їх як завершальну заставку наприкінці денної програми.

«Відображення» (Укртелефільм, реж. В. Скворцов, 1983). Концертна програма, у якій звучать фрагменти творів Є. Станковича: з балету «Ольга», п'єса для скрипки та віолончелі «Весільна народна мелодія», «П'єса для скрипки і фортепіано», «Купальські пісні»,

ІСТОРИЯ

«Алегро Бориса Лятошинського» (1983, вик. Є. Ржанов, В. Червов, Квартет ім. Лисенка).

Є. Станкович «Соната Пікколо» (реж. Г. Рузова. Держтелерадіо СРСР, «Укртелефільм», 1986). Твір Є. Станковича виконують: лауреат міжн. конкурсів А. Винокуров (скрипка), В. Матюхін (ф-но).

З 1984 по 1996 роки в ефірі УТ транслювалася щомісячна програма, яка спочатку була присвячена мистецтву балету – **«Музичні зустрічі»**, автором і ведучою якої була театрознавець Галина Цимбал. Надалі жанрова тематика передачі розширилась і рубрика «У світі балету» стала сегментом програми. У 1985–1986 роках ведучим вже щотижневої програми – альманаху був Левко Колодуб, а згодом музикознавець Наталя Околот. Рубрики: портрети майстрів мистецтв, події, новини, огляди. Хронометраж 45 хвилин. Режисери Нінель Дерюгіна, Тамара Білоусова, Генадій Бульдо, Маргарита Нарбут, Лариса Шульженко, Василь Усенко, редактор Наталя Удовченко.

«Зустрічі без фонограм» 1989–1995 роки. Циклова, щомісячна муз. програма. У студії – розмова з гостями-музикантами. Її виконання муз. творів різних жанрів не під фонограму, а «живцем». Програма позиціонувалась як мистецький супротив фонограмним виступам артистів, що дедалі частіше використовувалось у концертній і телевізійній практиці.

У цей же період вийшла в ефірі УТ програма **«Партитура»**, присвячена академ. музиці. Це були трансляції з Республіканського Будинку звукозапису, де симфонічний оркестр наживо виконував класичні і сучасні академічні твори. На початку музиканти, знавці, диригенти, автори мали вступне слово. Звучала інструментальна, симфонічна, камерна музика.

На державному телебаченні велика увага приділялась **музично-освітнім програмам**. Усередині ефірної сітки існував Освітній канал (з 1983 р. на УТ-1, а з 1992 по 2004 р. на УТ-2). Тривалий час створювався цикл телепередач «Музика. Шкільний екран». Низка передач про композиторів-класиків вироблялась з освітньою метою для глядачів шкільного віку. Вони багаторазово повторювались в ефірі УТ-1 та УТ-2

протягом наступного десятиліття. Існувало декілька рубрик, які розділяли жанри музичного мистецтва. Режисерсько-редакторська група залучала експертів-музикознавців, які ставали авторами, сценаристами і ведучими цих передач.

«З 1983 по 1987 рік створено цикл з телепередач **«Музика. Шкільний екран»**. Автор і ведуча – музикознавець Ірина Ходоровська, режисер Микола Молодит, редактор Альона Щербатюк.

У циклі **«Казка в музиці»** звучала опера Кирила Стеценка «Лисичка, Котик і Півник», показувались уривки з балету «Лускунчик» П. Чайковського у виконанні дитячого ансамблю танцю Солом'янського Палацу для дітей та юнацтва (хореограф О. Майорова), симфонічна казка С. Прокоф'єва «Петрик і вовк» у виконанні оркестру.

Цикл **«Класична музика»** представлений твором М. Мусоргського «Картинки з виставки» у виконанні піаністки Лариси Георгієвої, «Ленінградською симфонією» Д. Шостаковича, уривками з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», з опери Г. Майбороди «Арсена» (обидві у виконанні артистів Національного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка), уривки з опери О. Бородіна «Князь Ігор» (виконання артистів Большого театру). Школярів також знайомили з камерно-інструментальними та камерно-вокальними музичними творами.

У межах музично-освітніх програм створено цикл передач про російських композиторів, чиї твори були пов'язані з українською культурою. Режисер Т. Міллер, музичний редактор-музикознавець, кандидат мистецтвознавства А. Калениченко.

«Микола Римський-Корсаков і Україна» (звучали уривки з опер «Ніч перед Різдом», «Майська ніч» і твір «Малоросійська фантазія»), **«Михайло Глінка і Україна»** (пісні і романси на вірші В. Забіли «Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи соловейку», фрагменти з опери «Руслан і Людмила»), **«Петро Чайковський і Україна»** (уривки з опери «Черевички», фрагмент з «Української симфонії» № 2, фрагмент балету «Лебедине озеро»).

1985–1990 роки. Блок музично-освітніх **програм про українських композиторів**. Автор і ведуча Галина Степанченко.

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

«Яків Степовий»: романс «Степ», нар. пісні в обр., Прелюдія пам'яті Шевченка.

«Левко Ревуцький»: Пісня для ф-но, уривки з Концерту для ф-но с оркестром (Ржанов), з Симфонії, з Кантати «Хустина», «Микола Леонтович». Прелюдія без слів для хору (вик. Хор Консерваторії (дир. П. Муравський), оброб. пісень «Дударик», «Щедрик».

«Микола Лисенко»: обробки для голосу і ф-но, романси, уривки з кантати «Б'ють пороги (вірші Т. Г. Шевченка), част. увертюри з опери «Тарас Бульба», «Молитва за Україну», сл. О. Кониського. «Про українську народну пісню». Над передачею працювали: М. Гримич, М. Гагаріна та ін. – К.: НТУ, ТО «Наука», 1996. «Творчість Станіслава Людкевича». – К.: НТУ, 1997. **«Творчість Віктора Косенка»:** Вед. та авт. сц. Л. Олійник; Над пер. прац.: М. Кусмідар, В. Соболев та ін. – К.: НТУ, ТО «Наука і культура», 1999.

ФОЛЬКЛОР. Могутній імпульс «фольклорної хвилі», що розпочався ще з 1960-х років, сприяв зростанню популярності народної пісенності. Невичерпним джерелом творчості для українських композиторів завжди були народні пісні, адже в них зберігався характер народу, події історії, звичаї.

Є. Станкович «На верховині» (реж. В. Скворцов, «Укртелефільм», 1985). У концерті звучать твори композитора: «Триптих» – «Колисанка», «Весілля», «Імпровізація». Виконують А. Баженов (скрипка), Н. Магомедбекова (ф-но).

Існує велика спадщина, що складається з народних пісень в обробці знаних вітчизняних майстрів музики від класиків до сучасних.

«Дума» фільм-концерт (реж. О. Бійма, Держтелерадіо СРСР, «Укртелефільм», 1986). Сюжетний фільм-концерт за участю нар. артистів СРСР А. Солов'яненка та М. Стефюк, з. а. УРСР О. Юхименка, Я. Щербатєєва, Є. Берези, Держ. засл. капели бандуристів УРСР п/к н. а. УРСР М. Гвоздя, артистів Держ. засл. академ. укр. нар. хору ім. Г. Верьовки. Звучать укр. нар. пісні: «Гей, я козак з України», «Зеленеє жито», «Ти казала прийди, прийди», «Чом дуб не зелений», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Ой, чом не прийшов», «Вечір на дворі», «Ой, не пугай, пугаченьку», «Козак від'їжджає»,

«Їхав козак на війноньку», «Ой, на горі та жемці жнуть», «Ти до мене не ходи», «То в колисці, то в коробці», «Як ішов я з Дебrecина» в обр. М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Демуцького, О. Мінківського, В. Кирейка, М. Гвоздя, Г. Верети, М. Різоля, А. Бобиря, К. Котенка, В. Лобка.

Композитори акцентували в народній музиці й піснях національну своєрідність, типову характерність, етнічний колорит і мелодійний рельєф. В ефірі УТ виконавці з академічною вокальною манерою дедалі більше співають українські народні пісні в обробці вітчизняних композиторів.

«Краю мій рідний» (реж. О. Бійма, Укртелефільм, 1984). У концертній програмі звучать укр. нар. пісні в обр. М. Леонтовича, П. Демуцького, О. Мінківського, М. Буравського, пісні композиторів: С. Людкевича, А. Пашкевича на вірші Д. Луценка у виконанні засл. капели бандуристів УРСР, н. а. СРСР Дмитра Гнатюка, н. а. УРСР Марії Стеф'юк.

«Взяв би я бандуру» (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1985). Укр. нар. пісні виконує н. а. СРСР А. Солов'яненко в супроводі Держ. засл. капели бандуристів УРСР: «Стоїть гора висока», «Їхав козак за Дунай», «Чорнії брови, карії очі» (обр. М. Гвоздя), «Місяць на небі» (обр. О. Мінківського), «Як ішов я з Дебrecина додому» (обр. Г. Верети).

Наприкінці 1970-х – середині 1980-х років якісно підвищився виконавський рівень аматорських колективів, звання «народний» у всесоюзному масштабі отримало понад 10 тис. творчих об'єднань, окремі колективи стали «державними». Кількість радянських людей, що займалися аматорською творчістю, порівняно з попереднім десятиріччям – зросла від 9 до 30 млн. Самодіяльна творчість визначалася як соціальне явище. Вважалося, що окрім активного творчого залучення широких мас до культури, самодіяльну творчість необхідно розглядати як сферу соціальної активності робітників і службовців, що збільшує творчий потенціал і безпосередньо у виробничому процесі.

«Пісні волинських озер» (реж. Ю. Суярко «Укртелефільм», Держтелерадіо СРСР, 1982). Волинський держ. укр. нар. хор виконує укр. нар. пісні «Ой як була я у матін-

ІСТОРИЯ

ки своєї», «Ой у полі нивка», «Виступали козаченьки», авторські пісні О. Пашкевича «Пісня про Волинь» та «Отцовское сердце» (сл. Д. Луценка), «Земля наша милая» (сл. І. Гурковського), М. Стефанишина «Заграй, сопілочко» (сл. А. Богачука), вок.-хореогр. композицію «Волинські притупи», «Волинська полька», К. Домінчена «Святову увертюру». Солісти Г. Мельник, М. Лазука. Худож. кер. хору О. Пашкевич, кер. оркестру Я. Пятачук, балетмейстер І. Богданець.

«Уторопські співаночки» (реж. А. Савченко, «Укртелефільм», Держтелерадіо СРСР, 1983). Концерт ансамблю пісні й танцю «Смерічка» школи-восьмирічки с. Уторопи Косівськ. р-ну Івано-Фр. обл. Звучать сучасні укр. нар. пісні та авторські пісні худож. кер. ансамблю, директора школи, засл. учителя УРСР, з. д. м. УРСР Я. Грабовецького.

«Карпатські джерела» (сцен. О. Стельмашенко, реж. О. Бійма, Укртелефільм, Держтелерадіо СРСР, 1986). Сюжетний фільм-концерт за участю жителів сіл Суходіл, Лука, Пуків, Вербівці, Прокурава, Космач, Вібче, Верхній Ясенів, Кривопілля, Фетків, м. Коломия, смт. Верховина Івано-Фр. обл. Виконуються укр. нар. пісні: «Попід садочок», «Ой, що то за селом», «Ой, по горі, по долині», «Ой, світив місяць», «Коровай», «Ой, ми хлопці», «А я дримбу купувала», «Там у лісі», «Я писала писаночку», «Ой, казала мені мати», «Ой, летіла зозуленька».

Художня самодіяльність була невід'ємною частиною всієї музичної культури. Широкого розвитку набув хоровий спів, який поділявся на два види – академічний і народний. Основними жанрами народного хорового співу стали пісні, обряди, твори професійних і самодіяльних композиторів. Крім того, в народному хоровому колективі широко застосовуються хореографія, режисура (постановка обряду) твору, інструментальний супровід, різновиди ансамблів, виконання сольних номерів.

У напрямі інтересу до народної музики в ефірі з'явилися концерти інструментальної музики, що виконувалась на народних інструментах.

«Віночок» (реж. Б. Неберідзе, Укртелефільм, 1984). Концертний ролик. Нар. музика в обр. Д. Попичука і М. Різоля звучить у

виконанні ансамблю сопілкарів та ансамблю «Троїсті музики» оркестру нар. інструментів.

«Українські наспіви» (реж. Г. Рузова, «Укртелефільм», 1987). Укр. вок. та інстр. музика у виконанні з. а. України О. Марцинківського та ансамблю «Джерело». Виконавці: Ю. Яценко – кобза, О. Яценко – кобза, Є. Собченко – бандура, В. Камінський – ліра, В. Мищенко – рожок. Звучать твори композиторів: В. Цейтц – «Візерунки», В. Кирейка – «Рондо», «Дума», М. Дремлюги – «Баркарола», А. Коломійця – «Гра веснянка», а також укр. нар. пісні «Ой у полі криниченька», «Їхав козак за Дунай», «Гречаники», «Одна гора висока», «Гаю, гаю, зелен розмаю» (обр. Б. Марцинківського).

«Циганські пісні» (реж. Б. Неберідзе, «Укртелефільм», 1984). У фільмі-концерті артист Ю. Коржов виконує циганські пісні: «Дві гітари» (стар. романс), «Дві дівчини» (муз. і сл. М. Бузилева), «Кінь буланний» та «Циганська пісня» (муз. і сл. нар.), «З бубном і гітарою» (муз. і сл. Б. Курчишвілі).

«Дороги кобзарські» (сцен. С. Грица, реж. О. Бійма, «Укртелефільм», на замовл. Держтелерадіо СРСР, 1988). Про історію кобзарства в Україні. У фільмі знялися: родина капітана Чорномор. пасажирського флоту О. Кіндрачука (м. Ялта), інженер-технолог, дослідник, автор біографічного довідника про кобзарів-бандуристів Б. Жеплинський (м. Львів), художник Г. Ткаченко (м. Київ), бандурист І. Рачек (с. Ловирково Чернігівської обл.), композитор, н. а. УРСР М. Колеса (м. Львів), викладач педучилища О. Нирко (м. Ялта) та ін. У фільмі звучать укр. пісні й думи: «Дума про Марусю Богуславку», «Про трьох братів Азовських», «Дума про старого козака», «Дума про Байду» та ін.

Художня самодіяльність була чимось на зразок «творчих лабораторій», прообразам сучасних продюсерських центрів: завдяки народній художній творчості українська музична культура поповнилася багатьма новими іменами виконавців. Народні хори й ансамблі акумулювали кращих виконавців з художньої самодіяльності, які отримували професійні навички і ставали відомими солістами, найяскравіші з яких – Раїса Кириченко та Ніна Матвієнко. Їхній творчий шлях – від солісток народних хорів до народних артисток України.

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)*

Раїсу Кириченко назвали «берегинєю української пісні». Починала як солістка Черкаського народного хору. Пісні з її репертуару – «Чураївна», «Я козачка твоя», «Жіноча доля», «Мамина вишня» – вважаються класикою української пісні.

«Тополина земле» (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», Держтелерадіо СРСР, 1982). Сюжетний фільм-концерт за участю укр. співачки, н. а. УРСР Р. Кириченко. Розповідає про свою творчість, виконує укр. нар. пісні («Коло мої хати зацвіли бавати», «Тиха вода», «Ой не плавай, лебедоньку»), а також пісні композиторів В. Філіпенка («Тополина земле», сл. М. Сингаївського), О. Пашкевича («Хата моя, біла хата», сл. Д. Луценка, «Синові», сл. В. Симоненка), Є. Кухарця («Земле, моя земле», сл. М. Негоди).

«Чарівниця – вечорниця» Співає Раїса Кириченко (реж. Ю. Некрасов, «Укртелефільм», 1987). Концерт солістки Черкас. обл. філармонії, н. а. УРСР Р. Кириченко. Звучать укр. нар. пісні «Ой, стоїть хата», «Кину кужіль на полицю», «Вітер, вітер», «Наша Аничка», «Ой, на горі два дубки», а також авторські пісні «Була собі Марієчка» (комп. І. Сльота, сл. О. Матійко), «Мамина вишня» (комп. О. Пашкевич., сл. Д. Луценка). У фільмі знялися артисти Держ. засл. акад. укр. народного хору ім. Г. Верьовки.

Велике значення в розвитку української музики має культурна і творча діяльність **Ніни Матвієнко**, яка починала з солістки народного хору ім. Г. Верьовки.

«Співає Ніна Матвієнко» (реж. О. Якимчук, «Укркінохроніка», 1971). Творчий портрет солістки Держ. засл. Укр. нар. хору ім. Г. Верьовки Н. М. Матвієнко. Співачка розповідає про себе, виконує укр. нар. пісні («Ой, пришла весна», «Ой, глибокий колодязю», «Висока верба», «Павочка ходить»). Інтерв'ю А. Авдієвського.

У репертуарі співачки переважають українські народні пісні: календарно-обрядові, побутові, мелодраматичні, пісні-балади, українські пісні XVII–XVIII ст. Є також і твори сучасних українських композиторів – Є. Станковича, Л. Дичко, О. Киви, І. Поклада, І. Кириліної, В. Шумейка, М. Скорика, О. Білаша, Г. Гаврилець та ін.

«Дівочі мрії» (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1983). Укр. нар. пісні виконує вокальне тріо у складі з. а. УРСР Н. Матвієнко, артистів М. Миколайчук, В. Ковальської. «Хтось у борі гукає», «Нема мого Петруся», «Зелене вино», «Вийди Іваночку» (веснянка), «Роман-зілля», «Ой до бору стежечка», «Дудочка», «Ой попід гай зелененький».

«Ти моя пісне» Співає народна артистка України Ніна Матвієнко (реж. О. Бійма, «Укртелефільм», 1985). У виконанні співачки укр. нар. пісні: «У полі калина», «А в городі», «Летіла зозуля», «Чорноморець, матінко», «Ой у лузі», «Ой через гори».

«Весняні варіації» Співає народна артистка України Ніна Матвієнко (реж. О. Бійма, Держтелерадіо СРСР, «Укртелефільм», 1985). У сюжетному фільмі-концерті звучать укр. нар. пісні в обробці А. Авдієвського – «Веснянка», «Нема мого Петруся», «Туман яром», «Ой, весною зеленою», «Сірії гуси», «Ой, піду я собі», Є. Станковича – «Глибокий колодязю», Н. Матвієнко – «Ой, мала я чоловічка», «Ой, милий мій», «Ой, ти, дубе», «Ой, до бору стежечка», В. Ковальського – «Вийди, вийди, Іваночку». У фільмі знялися В. Горпенюк, М. Миколайчук, артисти Держ. засл. акад. укр. нар. хору ім. Г. Верьовки.

З 1987 по 1992 роки щомісяця виходила програма **«Перлини душі народної»**. Автор, ведучий і редактор – Григорій Гдаль, реж. Світлана Блаків, гол. ред. Редакції муз. програм Н. Околот. Програма розповідала про автентичні фольклорні колективи різних етносів України.

З початку 1980-х років відбулося посилення цензурних вимог: у підборі авторів і пісень утілювалося правило – тільки апробовані та офіційно визнані партійними органами артисти. В ефірі звучали пісні у виконанні С. Ротару, Н. Яремчука, А. Кудлай, В. Зінкевича, В. Білоножка, І. Бобула, Л. Сандулеси, М. Гнатюка, В. Удовиченка, П. Зіброва.

«Десять років потому» (реж. Б. Неберідзе, Укртелефільм, 1981). Сюжетний фільм-концерт за участю відомих укр. співаків С. Ротару, Н. Яремчука, В. Зінкевича. У фільмі використані фрагменти з фільму «Червона Рута».

ІСТОРИЯ

«Крилата пісня» (реж. Р. Єфіменко, «Укр-телефільм», Гостелерадио СССР, 1982). Сюжетний фільм-концерт за участю лауреата міжн. і всесоюз. конкурсів естрадної пісні, з. а. УРСР М. Гнатюка. Прозвучали пісні О. Пахмutowої («Пісня щастя»), Р. Паулса («Танець на барабані»), Д. Тухманова («Мы с тобой танцуем»), О. Фельцмана («Звездный дождь»), В. Мигулі («Медовый месяц»), К. Мяскова («Старое танго»), М. Гнатюка («Пісня про Київ») на слова М. Добронравова, А. Вознесенського, Є. Євтушенка, В. Харитоновна, М. Рябініна. У фільмі також брав участь ансамбль бального танцю Жовтневого палацу культури м. Києва.

«Співає Назарій Яремчук» (реж. Б. Небієрідзе «Укртелефільм», Держтелерадио СРСР, 1985). Фільм за участю соліста вок.-інстр. ансамблю «Смерічка» Чернів. обл. філармонії, з. а. УРСР Н. Яремчука. У сюжетному фільмі-концерті прозвучали пісні О. Злотника «Зелений гай» (сл. Ю. Рибчинського), «Знову осінь» (сл. С. Литвина), «Святкує день» (сл. М. Куруца), О. Пушкарєнка «З новим роком!» (сл. М. Ткача), М. Мозгового «Знову я в гори іду» (сл. Ю. Рибчинського), укр. нар. пісня «Ой, радуйся, земле» (обр. Є. Коваленка).

«Чуєш, мамо» (муз. О. Злотника, сл. М. Ткача), «Як я тебе кохав» (муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського), «Квітка розмарія» (муз. О. Пушкарєнка, сл. М. Ткача), «Полісяночка» (муз. Г. Татарченка, сл. В. Крищенка), «Знову осінь» (муз. О. Білаша, сл. Є. Гуцала).

До авторів пісень, які вже тривалий час звучали в ефірі радіо й ТБ, також додалися нові імена – композитори О. Злотник, М. Мозговий, П. Дворський, О. Гавриш і Г. Татарченко. Поетами-піснярами у цей час були Ю. Рибчинський, В. Кудрявцев, В. Крищенко, А. Демиденко, Р. Братунь, А. Драгомирецький, Б. Стельмах, О. Вратарьов, І. Лазаревський, В. Герасимов, Т. Петриненко, І. Білозір.

«Пісні над Дніпром» (реж. Б. Небієрідзе, «Укртелефільм», 1980). Сюжетний фільм-концерт за участю з. а. України А. Мокренка, ВІА «Кобза», тріо бандуристок Київ. філармонії у складі М. Галенко, Н. Писаренко, Т. Гриценко, тріо Мареничів, А. Незовибатька, Н. Цюпа, П. Павлюченко, ансамбля нар. танцю «Горлиця». Виконуються пісні про Дніпро композиторів К. Мяскова «Я люблю

твої тихі затоки» (сл. В. Герасимова), В. Верменича «Пісня про Дніпро» (сл. Г. Бойка), І. Карабиця «Дніпровська вода» (сл. Ю. Рибчинського), О. Злотника «Маки червоні» (сл. В. Герасимова), П. Майбороди «Київський вальс» (сл. А. Малишка), народні пісні в обробці А. Авдієвського «Один місяць сходить» та Є. Коваленка «Ой ти, річенько».

«Пісню вам дарую я» (реж. А. Савченко, «Укртелефільм», 1985). Фільм-концерт за участю естрадних співаків: В. Шпортька («Ти для мене» – муз. О. Спаринського, сл. К. Кулішова, «В твоїх очах» – муз. О. Зуєва, сл. Г. Коршака, «Звездный час» – муз. В. Ільїна, сл. Ю. Рибчинського, «Мій Київ» – муз. І. Карабиця, сл. В. Герасимова), В. Білоножка («Твой старый дом» – муз. Г. Татарченка, сл. О. Вратарьова, «Калиновий міст» – муз. І. Поклада, сл. О. Вратарьова, «Есть много девушек хороших» – муз. І. Дунаєвського, сл. В. Лебедева-Кумача, «Возвращайся всегда» – муз. О. Злотника, сл. Б. Ценова), Л. Сандулеси («Небо родины» – муз. А. Святогорова, «Сонячні птахи» – муз. Ю. Ісарова, сл. В. Герасимова), з. а. УРСР А. Кудлай («Чуєш, мамо» – муз. О. Злотника, сл. М. Ткача), «Квіти дитинства» (муз. В. Ярцева, сл. Б. Касієва).

За часів існування радянської імперії СРСР – телебачення перебувало під пильним контролем Комуністичної партії і виконувало її ідеологічне замовлення. Більшості радянських глядачів було доступно всього два-три телеканали. Усі передачі повинні були пройти контроль цензури, яка в той час була вкрай жорсткою. Програми показувалися в запису, в прямому ефірі глядач міг побачити хіба що трансляції з'їздів КПРС, паради і деякі спортивні змагання.

Ситуація змінюється в епоху перебудови і гласності. Головним напрямом розвитку телебачення стала поява нових суспільно-політичних програм, у яких знаходили відображення різноманітні ідейні течії того часу. Телебачення початку і кінця 1980-х років – це не просто два різних списки телепрограм, а два різні світи, які не мають нічого спільного. У середині десятиліття почалася нова епоха в країні й відповідно на телебаченні. Зміни торкнулися і музичного телевізійного контенту на українському телебаченні, про що мова піде у наступній статті.

**ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1939–1985)**

Джерела та література

1. Епоха Першого. URL : http://1tv.com.ua/programs/epoha_pershogo.
2. Мащенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. Київ : Україна, 2005. 381 с.
3. Мащенко І. Г. Українське телебачення: штрихи до портрета. Київ : Ай-Пі-Київ, 1995. 294 с.
4. Пашин М. П. Як створюються телевізійні передачі. Товариство для поширення політичних і наукових знань. Київ : 1956. 36 с.
5. Цвик В. Украинское телевидение: Опыт, практика, проблемы. Київ : Мистецтво, 1985. 183 с.
6. Щербатюк Т. В. Сьогодні, тридцять років тому... *Мистецька трибуна*. № 11. 1981. С. 187–191.

References

1. Epokha Pershogo. [Epoch of the First]. URL: http://1tv.com.ua/programs/epoha_pershogo.
2. Mashhenko I. Gh. (2005) Khronika ukrajinsjogho radio i telebachennja v konteksti svitovogho audiovizual-jnogho procesu [The Chronicle of Ukrainian Radio and Television in the Context of the World Audiovisual Process, Kyiv : Ukraine, 381 p.
3. Mashhenko I. Gh. (1995) Ukrajinsjke telebachennja: shtrykhy do portreta [Ukrainian TV: strokes to the portrait]. Kyiv : IP-Kyiv.
4. Pashhyn M. P. (1956) Jak stvorjutyjsja televizijni peredachi [How TV shows are created]. Kiev : Society for the dissemination of political and scientific knowledge.
5. Tsvik V. V. (1985) Ukrainskoe televidenie: Opyt, praktika, problemy. [Ukrainian television: Experience, practice, problems]. Kiev : Art.
6. Shherbatjuk T. B. (1981) Cjoghodni, trydcjatj rokiv tomu... [Today, thirty years ago...]. *Mystecjka trybuna* [The Artistic Tribune], no. 11, p. 187–191.

SUMMARY

Music existence in television air has been started almost immediately after the first television broadcasts in February, 1939. Musical works are included into the visual structure of the whole television content – from news till advertisement.

The relevance of this study is caused with the inadequate investigation and understanding of the 'music on television' phenomenon in Ukrainian television air. This means not only specialized music channels, which have been created in Ukraine in the XXI century, but the entire complex of various musical production of television content since the beginning of television functioning in the country since the late 1930s.

A wide range of musical programs on Ukrainian television UT from 1951 till 1985 is considered in the article. Diverse music genres, styles and trends, like folk and pop, symphonic and chamber music, opera and choral music have been presented in television programs during the whole period. The terrifying shifts in the political, social and cultural life of that time state, including Ukraine, have happened in the mid-1980s. The TV sphere has not avoided these changes as well.

The research is carried out after the video materials stored in the archives of the First National TV channel and *Ukrtefilm* studio. The article authoress has also used the archival materials of the periodicals *Radio Programs*, *Evening Kyiv*, *Kyiv Says*, *Ukraine Says and Shows*. Television programs have been published in them in various historical periods.

Content analysis has shown the airtime rebalancing for different segments of musical art, depending on the specific historical period. The proposed article is only an introduction into the investigation on the issues of music television content as an integral and important part of national television, which has its own functions, its artistic and aesthetic specifics, genres of programs, forms of production and audience.

The article is intended for scientists, teachers and students of art and media educational institutions.

Keywords: history of television, Pershyi Natsionalnyi, UT, UA: Pershyi, musical program.

УДК 792.241"1880/1887"

П'ЕСА «УКРАЇНЦІ» ЛЮЦІАНА КОСЬЦЕЛЕЦЬКОГО В РЕПЕРТУАРІ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ 1880–1887 РОКІВ (до сценічної історії твору)

Майя Гарбузюк

Уперше в українському театрознавстві здійснено аналіз п'єси малознаного польського драматурга, що була в репертуарі кількох польських труп 1880-х років. На основі рукописного тексту з'ясовано ключові ідейно-тематичні та естетичні особливості твору, його сюжет і структуру, зв'язок із відомими творами українських драматургів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького. Окреслено хронологію та географію поширення твору, подано перелік виконавців і керівників театральних колективів, до репертуару яких входила вистава. З'ясовано питання музичного вирішення вистав та уточнено імена композиторів – С. Кжишковського та М. Вербицького. Акцентовано увагу на феномені актуальності «української теми» серед глядачів – етнічних поляків, та на явищі репрезентації у польськомовному тексті національно гомогенного українського світу.

Ключові слова: польська драматургія XIX ст., польсько-українські театральні взаємини, театральна імагологія.

The analysis of the play of little known Polish playwright, used in the repertoire of several Polish theatre companies of the 1880s is realized for the first time in Ukrainian theatre studies. The basic ideological, thematic, aesthetic peculiarities of the work and its plot, structure, connection with the well-known works of Ukrainian playwrights I. Kotliarevskyi, H. Kvitka-Osnoviyenko, M. Kropyvnytskyi, are ascertained on the basis of the written text. The chronology and geography of the work dissemination are considered. In addition, the lists of actors, leaders of theatre groups, containing the above-mentioned performance in the repertoire, are given. The question of musical theme of the plays is specified. The composers names – S. Kzhyshkovskyi and M. Verbytskyi are specified. Attention is paid to the phenomena of the *Ukrainian theme* relevance among playgoers of ethnic Polish territories and the representation of the nationally homogeneous Ukrainian world in the Polish text.

Keywords: Polish dramatic art of the XIX century, Polish-Ukrainian theatre relations, theatrical imagology.

Польська драматургія, що містила образи українців або українську тематику, залишається до сьогодні майже недослідженим явищем у польському та вітчизняному театрознавстві. Однак такі твори, що генетично закорінені в польсько-українських мистецьких взаєминах ранньомодерної доби, доволі активно й послідовно виникали впродовж усього XIX ст., входячи до чинного репертуару польських професійних театрів. З-поміж таких відомих сценічних довгожителів як «Карпатські верховинці» Ю. Коженювського та «Мазепа» Ю. Словацького, існувала низка маловідомих нині п'єс, які мали популярність у тогочасного глядача. Однією із таких наприкінці XIX – початку XX ст. була п'єса «Українці» («Микита») Л. Косьцелецького, розгляду якої присвячена стаття.

Мета дослідження – розкрити ґенезу, особливості ідейно-естетичного, змістового та жанрового вирішення твору, окреслити ареал і хронологію сценічного поширення п'єси, рецептивні аспекти.

Люціан (спр. ім'я Альфонс) Косьцелецький (Łucjan [Alfons] Kościelecki, 1850–1907 рр.) – знаний польський актор, драматург, режисер, керівник театру [11]. Він народився в селі Яричів неподалік Львова у заможній родині. Закінчив чоловічу гімназію в Перемишлі, відвідував торгові курси у Львові. Його дебют відбувся приблизно в 1859 році. Працював у трупах, що виступали в Коломиї, Чернівцях, Тарнові, у 1873–1875 роках – на львівській сцені, згодом у Варшаві, Познані, Каліші, Любліні, Петербурзі тощо. У 1880-х роках провадив режисерську та антрепренерську діяльність. Як режисер і актор відзначався рідкісною сценічною культурою та інтелігентністю [11]. Його перу належать вісім драматичних творів, серед яких найбільшу сценічну історію мали «Українці» (*Ukraińcy*; інша назва «Микита», «Нікіта», 1880 р.), «Варшав'янки» (*Warszawianki*, 1882 р.), «У підвалах» (*W suterrenach*, 1901 р.) [9, с. 446–447].

П'єса «Українці» була створена в 1880 році, коли митець працював у По-

знанському театрі, а також гастролював із виступами, зокрема у Варшаві. Як зазначено в першому томі найновішого бібліографічного покажчика «Польська драматургія (1765–2005). Вистави. Публікації. Архіви», точну дату прем'єри не встановлено, а першим відомим її показом стала вистава у варшавському театрі «Ельдорадо», що відбулось 12 серпня 1880 року [9, с. 447]. У тому ж році було зіграно прем'єрні вистави в Любліні, Познані, у 1881 році – в Кельцах, Пйотркуві, Плоцьку, згодом у Каліші (1882), Львові (1883), Радомі (1886 р.), Лодзі (1897) [9, с. 447]. У фондах Ягеллонської бібліотеки збереглося кілька афіш з показів вистави у виконанні акторської трупи Мечислава Краузе в інших містах навесні-влітку 1882 року, трупи Кароля Гофмана і Юзефа Ґлодовського (1887) [1; с. 5–8]. Тому можна говорити про популярність твору серед польського глядача. Але саме через переважно провінційну географію показів поки що неможливо повноцінно й широко відтворити ареал її побутування та критичну рецепцію твору, адже це справа тривалих пошуків. Тому сьогодні головним джерелом аналізу є сам рукописний текст, театральні афіші та відгук у львівській пресі, що дозволяє вперше ознайомити українського читача із цим твором і фрагментами його сценічної історії.

Укладачі вищезгаданого покажчика зазначають, що п'єса «Українці» Л. Косьцельського створена за мотивами комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», а її композитором був В. Вержбинський [9, с. 446]. У процесі дослідження ми здійснимо кілька суттєвих уточнень і доповнимо новими фактами й деталями подану польськими дослідниками інформацію.

Текст п'єси ніколи не видавався польською мовою, не мав також перекладів і видань українською. Рукопис, на який спираємося в дослідженні, зберігається в фондах Ягеллонської бібліотеки (Краків) [16], його датовано 25 травня 1887 року. Вочевидь, це – одна із численних робочих театральних копій оригіналу. Зошит у твердій палітурці містить 89 нумерованих аркушів із двобічними записами, а також дві титульні сторінки – на початку та наприкінці рукопи-

су. Текст записано одним, доволі виразним почерком, він не містить ніяких додаткових позначок, які зазвичай трапляються в театральних примірниках, як-от знаки музичного вступу, зміни декорацій, світлових акцентів тощо.

Вказана на титульній сторінці інформація містить дані про автора (Люціан Альфонс Косьцельський), назву твору «Українці», жанр (народна п'єса на 4 дії зі співками і танцями / *sztuka ludowa w 4-ch aktach ze śpiewami i tańcami*¹), композитора та музичний матеріал (музику з українських (руських) тем уклав Стефан Кришковський / *muzykę z tematów ruskich ułożył Stefan Kryszkowski*) [16, с. 1].

Дія п'єси відбувається в українському селі, конкретна локалізація відсутня, тож йшлося про певний типовий образ українського села. Упізнаваний пейзаж на початку першої дії засвідчує ремарка автора: «Село. В глибині сад. Колодязь з журавлем та відром. Перед колодязем – корито» [16, с. 3]. За складом дійових осіб твір був багатолюдним, зокрема, у переліку героїв зазначені: Війт, його дружина Одана, їхній син Стефан, Максим Боровний, Пракседа, Ганка, Василь Загурний; парубки: Тодор, Стець, Ґресь, Іван, Олекса, Міхал, Єндрусь, присяжний Микита, Лірник, Рудий, Ксенька-ворожбитка, Оля, Марихна, Параня, двоє сватів, Войтек, селяни, дівчата, парубки [16, с. 1].

Сюжет твору будувався на історії закоханих Ганки й Василя, що не можуть поборатися через бідність хлопця. Матір Ганки прагне будь-що засватати доньку за багатого та дурнуватого Стефана, який залицяється до неї. Він отримує від дівчини гарбуза, адже Ганка мріє про весілля із коханим Василем. У п'єсі багато стилізованих «народних» авторських пісень, що – як і цілком твір – написані польською мовою. Наприклад, під номером другим у першій дії лунала пісня, яка розпочиналась рядками: «Тиша в полі глуха / Хмари ся громадять / Дівча матір слуха / В хаті куми радять...» [16, с. 8]. Першу дію завершував Хор «Скінчився день і бруд гіркий / До тебе, Боже, руки вносимо / Стань стражем біля наших воріт / Стань стражем, тебе просимо!» [16, с. 31]. Друга дія починалась сум-

ІСТОРИЯ

ною піснею Ганки «Пташко, пташко, чом самотня» [16, арк. 31 зв.], а закінчувалась Хором косарів «Хлопці, гей на лан з косами!» [16, арк. 42 зв. – 43]. Подібна музична структура зберігалась і в двох наступних діях. У кожній з чотирьох музичні номери містились ще й в середині актів.

Можна вважати, що в п'єсі «Українці» Л. Косьцелецький наслідував традиційний музично-драматичний жанр українського театру, хоча й польським народним драмам і комедіям такі жанрові структури були притаманні. Одночасно драматург використав певні образи (багатий і дурникуватий син вїйта Стефан, пара закоханих Ганка та Василь) й окремі сцени (зокрема, невдалих заручин) зі знаної комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці». Вочевидь, Л. Косьцелецький добре знав і твір «Наталка Полтавка» І. Котляревського, свідченням чого є введення в п'єсу комедійного персонажа на прізвисько Рудий та пісні «Пес рудий, корівка руда...» в його виконанні [16, арк. 18 зв.], а також відомих реплік з діалогу Возного й Виборного: «А він же що?», перероблених на комедійний діалог Стефана з Ганкою [16, арк. 50]. Тому слід говорити не про переробку «Сватання на Гончарівці», а про використання мотивів з двох найбільш знаних українських музично-драматичних комедій і створення в підсумку оригінальної за змістом та ідеєю п'єси, яка вийшла за межі переробки-наслідування.

Власне, комедійна сюжетна лінія становила лише частину твору і слугувала радше претекстом до спроби драматурга ширше змалювати картини українського села. Драматичний за характером наратив будувався на конфлікті поміж багатим Вїйтом, у руках якого зосереджена уся влада в селі, та селянами: старим Максимом, Ганкою та Василем, присяжним Микитою, усією сільською громадою, яку відверто зневажав та якою маніпулював Вїйт. Усуваючи Василя як конкурента своєму синові, Вїйт вирішував скористатися подією, що трапилась у селі: невідомий підпалив хату селянина Матвія, що стало приводом для Вїйта заарештувати Василя як підозрюваного та відправити до в'язниці (мотив, подібний до

«Украденого щастя» І. Франка). Тема соціальної нерівності та протистояння Вїйта й громади наскрізно проходила через увесь твір. Тому окрім ліричних пісень лунало багато пісень викривального або тужливого змісту, що підкреслювали конфлікт поміж простолюдом і вїйтівством як владною інституцією. Вже на початку першої дії хор озвучував головну тему:

Лихо тепер з громадами
Долі ані сліду
Дурні вїйти з палицями
Хочуть вчить нас ділу [16, арк. 6].

У другій сцені першої дії розгортається мікросюжет про бідняка Єндруся та його хворого сина, який зламав ногу, втрапивши у викопану Вїйтом яму – пастку на вовків. Вїйт примушує селянина працювати на нього, той відповідає, що не може, бо хворому малому немає кому води подати, і благає: «Я вам відроблю!» [16, арк. 5]. Далі чуємо репліку Василя: «Правду кажете, матінко, важко жити бідному. А вдвічі важче поміж людьми, котрі його бідність мають за гандж, і відмовляють йому у щасті [16, арк. 10 зв.]. Зав'язавши сюжет п'єси на мотиві кохання, драматург використав ліричну тему для показу страждань сільської бідноти, «даючи» персонажам можливість виказати та виспівати свій біль. Кульмінацією дискурсу злиденної бідноти була мелодрама (речитатив під музику) наприкінці третьої дії у виконанні старого Максима:

Поле моє поле, поле укохане!
Життя усього кривавим потом залите.
Ой, хто тебе зараз засіє, заоре,
Хто тобі збіжжя збирати буде!
[16, арк. 68].

Порівнюючи свої статки із багатійськими, його донька Ганка жалілася: «А на наших ґрунтах ворони кричать» [16, арк. 71 зв.]. Лірник, що з'являвся у третій дії, виконував пісню про страждання українського народу («Далі, далі крізь пустелю / Хоч би й в світа край» [16, арк. 53]).

У другій половині третьої дії, з появою сивого присяжного Микити, конфлікт пере-

МАЙЯ ГАРБУЗЮК. П'ЄСА «УКРАЇНЦІ» Л. КОСЬЦЕЛЕЦЬКОГО В РЕПЕРТУАРІ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ...

ходив у пряме протистояння: Війт, намагаючись вплинути на Микиту та Максима, звинувачував їх у розтраті громадської казни та вимагав заарештувати. Урешті-решт, попри всі намагання Війта позбавити Максима землі й хати, а Микиту – посади, у фіналі пермагали справедливість, правда, добродієність: Війт полишав налаштоване проти нього село, Микиту обирали як нового Війта, Василь щасливо повертався та одружувався із Ганкою. Заключний епізод і хор повертали на сцену гармонію й радість, слугували життєстверджуючим фінальним акордом.

В імені Микита, як і певних сюжетних мотивах (оповідь про багатого хлопця Олексу, який колись пішов зі села на службу до війська, віддавши усі свої статки Максимові, аби той міг одружитись з Пракседою – дівчина з-поміж двох закоханих у неї хлопців вибрала саме Максима), вчувається зв'язок із першою п'єсою М. Кропивницького «Микита Старостенко» (в опрацьованому, пізнішому варіанті «Дай серцю волю, заведе в неволю»). Це питання потребує окремого дослідження, адже «Микита Старостенко» залишається до сьогодні в рукописі. Проте в сучасному дослідженні цього твору літературознавця М. Киричка та цитованих рядках вбачаємо надзвичайно тісний зв'язок польської п'єси із українською саме в царині критичного зображення розшарування та внутрішніх конфліктів на селі. П'єса М. Кропивницького також містила десять пісень, в одній з яких звучали рядки:

Ой доле ж моя доле,
Доле проклятая,
Та чому ж ти не такая,
Як доля людська.
Та що люде не роблять,
Та й хороше ходять,
А я заробляю,
Та нічого не маю [2, с. 89].

Тому є всі підстави вважати, що «соціально-критичний» дискурс твору «Українці» генетично походить від п'єси М. Кропивницького, а саме – «Дай серцю волю, заведе в неволю», перша редакція якої датована 1873 роком. Зважаючи на працю

М. Кропивницького в Руському (українському) професіональному театрі товариства «Руська бесіда» в 1875 році, можна припустити, що рукопис цього твору міг потрапити до рук польських діячів сцени саме у цей час. Відомо, що М. Кропивницький планував здійснити в театрі товариства «Руська бесіда» постановку своєї п'єси, але через цензурні заборони цього не сталося. Відтак поява «Українців» Л. Косьцєлецького в 1880 році з виразними генетичними зв'язками ще й із цієї драмою набуває цілком іншого звучання й ваги.

Побудова сценічної дії Л. Косьцєлецького драматургічно дещо слабка. Приміром, новий персонаж Микита, чийм ім'ям (за другою версією) було названо твір, як і нові обставини й додаткова інформація, входили в сценічну дію надто пізно, у другій половині третьої дії. Вербальна та вокально-музична складові домінували над дієвим началом. Попри сварки із Війтом, сільська громада впродовж усієї сценічної дії поводитись пасивно, лише констатуючи своє невтішне життя, обурюючись діями, вдачею Війта, його ставленням до себе, скаржачись і нарікаючи на долю, але при цьому не чинячи прямого спротиву, не виявляючи протесту. Надто повільна дія та зображальність вказували на жанрову природу твору, ближчу до так званих народних картин, образків з життя, що були популярні в останній третині XIX ст. Насправді твір мав гібридну жанрову структуру, оскільки окремі сцени були то комедійного, то драматичного характеру, і становив компромісне поєднання пізньоромантичного й критично-реалістичного дискурсів про Україну та українців у польському театрі кінця XIX ст.

У контексті зазначеного варта уваги оцінка І. Франка, яку він дав драмі М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» у постановці Руського (Українського) театру товариства «Руська бесіда» 1888 року: «Здається, немовби ця п'єса написана в основному для міської і неукраїнської публіки, яка ніколи не бачила ні села, ні українського селянина, і тому автор старається показати його цій публіці *en plein air*. Зате драматична вартість твору дуже невисока. На тлі цих багатих етнографічних прикрас мля-

ІСТОРИЯ

во і нерівномірно розвивається скупа дія...» [4, с. 228]. Драматургічні якості української п'єси вплинули й на її польський «переспів». Але з точки зору імагології важливо зауважити та підкреслити наступне: якщо оцінка І. Франка репрезентації українського світу в творі М. Кропивницького для українського глядача звучить гостро та критично, то стосовно польського автора можемо говорити про певний репрезентаційний «зсув»: гомогенний український світ представлено тут польською мовою для польського глядача, тобто маємо справу із репрезентацією етнічного Іншого, що й підкреслено самою назвою: «Українці». У цьому сенсі п'єса Л. Косьцєлецького вписується в традицію, започатковану «Карпатськими верховинцями» Ю. Коженювського (прем'єра 1844 р.).

Саме тому неабиякий дослідницький інтерес становить не лише твір, а й географія його поширення, яка дозволяє виявити особливості заангажування польського глядача в українській тематіці. Як уже було зазначено, перший відомий показ вистави відбувся у Варшавському театрі «Ельдорадо» 12 серпня 1880 року, але, на жаль, склад виконавців цієї вистави невідомий.

Того ж року вперше спектакль за цим твором був поставлений на сцені Познанського театру (27 жовтня 1880 р.). Про увагу до вистави та автора п'єси свідчив анонс в одному з познанських часописів: «Сьогодні народна картина з життя люду українського Л. Косьцєлецького: Українці. Цей твір кільканадцять разів з успіхом був уже зіграний нашим драматичним товариством у Варшаві. Переконані, що й наша публіка захоче з нею [п'єсою “Українці”. – М. Г.] познайомитися, оскільки в ній представлено люд український з його рисами, і це твір нашого актора, пана Люціана, котрому усім численним зібранням належить виявити доброзичливість, на яку він заслуговує своїм талантом та працею» [19]. На жаль, рецензії на виставу в познанській пресі поки що не знайдені.

Місяцем раніше за познанську постановку (вочевидь, другою після варшавської) відбулась прем'єра вистави в Любліні (16 жовтня 1880 р.), під час виступів Драматичного товариства Болеслава Кремського

та Іполіта Вуйціцького [9, с. 447]. Вже самостійно керуючи товариством, Б. Кремський зберіг спектакль у репертуарі, зокрема його було показано в Кельцах (3 липня 1881 р.), Пйотркуві (2–11 вересня 1881 р.), Плоцьку (5 жовтня 1881 р.) [9, с. 447]. Поки що немає відомостей, чи була вона в репертуарі під час перебування трупи Б. Кремського у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) від 16 березня до 1 травня 1881 року, Радомі (1 травня – 20 червня 1881 р.), Ціхоцінку (липень 1881 р.), Буську (Бусько-Здруй, центр Буського повіту Свєнтокшиського воєводства; 22 липня – серпень 1881 р.) тощо. [13]. Можна припустити, що вистава таки залишалась у репертуарі трупи і в цей період, і надалі, поки артистична праця Б. Кремського тривала, згідно з «Енциклопедією польського театру» щонайменше до 1884 року [13]. Так чи інакше, але постать Б. Кремського (1849–1899) заслуговує в світлі нашої теми на окрему увагу та дослідження вже за межами цієї статті.

У фондах Ягеллонської бібліотеки знаходимо афіші, що дозволяють доповнити наявну в «Польській драматургії» інформацію з приводу сценічного життя «Українців» Л. Косьцєлецького. Друкована афіша від 1 квітня 1882 року оголошувала про показ вистави у виконанні акторів трупи Мечислава Краузе в м. Краснистав [5]. Рукописна афіша, датована 10 (22) травня 1882 року засвідчила перший показ «Українців» цією ж трупою в Сандомирі [6]. Згодом виставу було зіграно тим самим колективом 26 червня у вищезгаданому Буську (повітовий центр Свєнтокшиського воєводства) [7]. Завдяки цим афішам вдалося з'ясувати склад виконавців: Війт – Кароль Гофман, Одана – панна Ванда Рудницька, Стефан – Роман Бартошевський, Микита – Станіслав Адам Осмільський, Максим – Мечислав Краузе, Пракседа – Сабіна Гросс, Ганка – Феліція Краузе, Василь – пан Генрик, Рудий – Станіслав Анджей Сохачевський, Лірник – Мансфельд Гросс та ін. У призначеннях на ролі пізніше були певні зміни. У виставі в Сандомирі роль Ганки виконувала Марія Сохачевська, роль Василя грав актор Казімеж Терлецький, цю ж роль у Буську – Людгар Мечислав Ружанський.

МАЙЯ ГАРБУЗЮК. П'ЄСА «УКРАЇНЦІ» Л. КОСЬЦЕЛЕЦЬКОГО В РЕПЕРТУАРІ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ...

У творчій біографії Мечислава Краузе (1831–1917), що також заслуговує на окреме дослідження, не можемо оминати важливі відомості, що дозволяють зрозуміти логіку появи «Українців» у репертуарі його трупи. Ранній період творчості М. Краузе був пов'язаний з Україною: він був актором трупи Ю. Пекарського в Кам'янець-Подільському (після 1856 р.), Т. Борковського в Києві (1859), вірогідно, виступав у Житомирі (1859). До цього ж міста повернувся як актор трупи Ю. Оконського (1861), далі входив до складу трупи А. Мілашевського, що працювала на теренах Галичини та Малопольщі (1862–1864), а також у трупі К. Лобойки, яка, зокрема, впродовж 1864–1866 років гастролувала у Жовкві [12]. Отже, для М. Краузе «українська тема» була вочевидь добре знайомою, а виконання ним ролі Максима – не випадкове.

П'єсу Л. Косьцелецького було також поставлено 6 серпня 1882 року в Драматичному товаристві Казімежа Сарновського (1854–1916) [15]. А наступного 1883 року прем'єра твору відбулась на польській сцені у Львові. Перший показ – 24 лютого припав на бенефіс Юліана Мишковського з музичним рішенням композитора Михайла Вербицького [1]. На афіші знаходимо імена виконавців: Війт – Станіслав Геровський, Максим Боровий – Северин Замойський, Пракседа – Анна Гостинська, Василь – Северин Адам (?) Новіцький, Лірник – Ришард Рушковський, Рудий – Юзеф Мишковський та ін. Режисером вистави був Тадеуш Скальський, який водночас грав роль Стефана.

Вистава пройшла майже непоміченою для польської преси, що пояснює стисла репліка в одній із львівських газет. Підкресливши, що твір є переробкою комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», невідомий автор зазначав: «Твір цей під жодним оглядом не витримує критики: беззмистовний, розтягнутий, нудний, забарвлений жалісливим сентименталізмом. Жодної справжньої постаті в ньому немає; усе натягнуте, ненатуральне» [18]. Автора обурило спосіб представлення українських селян: «Таких селян, як в «Українцях», лагідних баранців, котрі весь час

тільки моляться і зітхають, не лише в Україні, але в цілому світі немає і бути не могло» [18]. Естетичні засади тогочасного польського театру й критики вже передбачали інший рівень реалізму та сценічної правди: «На сцені хочемо бачити живих людей, а не фігури, скроєні зі старих гравюр» [18]. Єдиною цінністю вистави критик назвав музику авторства «одного з найталановитіших руських композиторів М. Вербицького» [18]. Автор підкреслив важливу деталь: музика М. Вербицького була заснована на «руських» мотивах, що означало орієнтацію композитора на місцеві, напевно, гуцульські, або галицькі пісні та мелодії. Власне, саме пісні й музика, як підкреслив дописувач, рятували виставу від повного фіаско [18].

Зіставляючи число показів і виступів польських труп у провінції із негативною оцінкою вистави у Львові, доходимо висновку: якщо популярність серед провінційного глядача і приносила виставі незмінний успіх, то у Львові, що був одним із центрів розвитку польського театру, драматургічні якості твору, естетичні засади сприймалися як украй низькі та застарілі. Стереотипні образи бездієвих, картинних, співаючих, зітхаючих, страждаючих селян для львівської сцени зразка 1883 року виявились архаїчними та нецікавими.

А проте твір продовжував своє життя на сценах інших провінційних польських міст. Його було показано 3 жовтня 1886 року в Радомі трупою Юзефа Пухневського [9, с. 447]. У Лодзі на сцені місцевого театру показ відбувся 18 березня 1887 року. У Сосновці трупа вже згаданого Ю. Пухневського зіграла виставу в 1905 році. Постаць Ю. Пухневського (1848–1926) також заслуговує на окрему увагу, оскільки його діяльність була пов'язана з автором п'єси Л. Косьцелецьким, а також із виступами на широких теренах тогочасної Російської імперії [14]. Ю. Пухневський входив до складу трупи Л. Косьцелецького, з яким виступав у Петербурзі (1890/1891; 1898). Також він входив до трупи К. Камінського під час її гастролей у Петербурзі та Москві (1892/1893). Зі своєю власною трупою він виступав у Петербурзі 8–24 лютого 1895 року. Запланова-

ІСТОРИЯ

ні заздалегідь гастролі містами Російської імперії відбулись на початку XX ст.: Харків і Запоріжжя в лютому-березні 1903 року, Мінськ – у 1906 році, кількаразово у Києві – 1906, 1908, 1912/1913) [14]. Чи відбувалися покази «Українців» під час цих гастролей Ю. Пухнівського? Якщо зважати, що п'єса вочевидь була дозволена цензурою до показу на підросійських польських землях, то вірогідним є припущення, що її могли грати й на одній зі сцен вищезазначених міст Російської імперії, зокрема і на етнічних українських територіях. Стилистично вона цілком вписувалась у народно-побутовий і музично-драматичний репертуар, притаманний тогочасній українській професійній сцені, ідеологічно була поміркованою, тож не мусила підлягати заборонам цензури. Адже це вже були часи активного сценічного життя драматургії М. Кропивницького, І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, на підвалинах яких і виник польський твір «Українці». Це питання потребує окремої ґрунтовної розвідки, частково сьогодні не здійсненої з причин недоступності центральних російських архівів.

Сценічна історія п'єси «Українці» спрямовує нас до ще одного театального товариства. Зіставивши інформацію з рукописом тексту, на який ми покликалися, та на афіші з фондів Ягеллонської бібліотеки, можемо з'ясувати його походження. Друкована двомовна (російсько-польська) афіша «Українців» (датована 29 листопада 1887 року) оголошувала, що виставу вперше представлятиме театр м. Коло (нині – місто у Великопольському воєводстві, Польща) у виконанні акторів трупи під орудою Кароля Гофмана та Юзефа Ґлодовського [8]. Є всі підстави припускати, що датований 25 травня 1887 року відпис твору міг належати комусь із керівників цієї трупи. На цю думку наводить й інформація з «Енциклопедії польського театру», де в статті про актора і співака Юзефа Францішка Адама Ґлодовського (1860–1910) знаходимо відомості щодо його співорганізації разом із журналістом, публіцистом, краєзнавцем Каролем Гофманом (1855–1937) 28 квітня 1887 року окремої трупи [10]. Ймовірно, для збагачення репертуару новоствореної

трупи і було переписано із невідомих нам джерел текст п'єси Л. Косьцєлецького. Сам колектив було створено в Ченстохові, упродовж травня 1887 року він виступав у Кутно, Коло, Каліші, далі – у Радомі і Конському, в липні у Сандомирі, згодом у Пулавах і Наленчові, від кінця жовтня – у містах Коло, Ломжа і Турек. Відтак прем'єра «Українців» у м. Коло, засвідчена згаданою афішею, мала б бути показаною до кінця календарного року у трьох останніх названих містах. Як довго вона зберігалась у репертуарі цього колективу – наразі невідомо.

Невипадковість звернення до цього твору керівників трупи увиразнюється, як тільки розглянемо імена виконавців означеної прем'єри в Коло. Передусім, йдеться про очільника трупи й актора К. Гофмана: його ім'я як виконавця ролі Війта знаходимо ще на афіші «Українців» 1882 року в складі акторів трупи М. Краузе, про яку вже було згадано. Через п'ять років, вже як співкерівник власної трупи, у цій виставі він виконував ту саму роль Війта. У ролі Микити також знаходимо ім'я виконавця з трупи М. Краузе 1882 року: Терлецький тоді грав роль Василя, у виставі ж 1887 року вже був Микитою, присяжним. Інші ролі грали: Одана – Францішка Сваричевська, Стефан – Роман Юзефович, Максим – Собчак (?), Ганка – Марія Богушевська та ін. Роль Рудого виконував другий керівник трупи – Ю. Ґлодовський. Пошук рецензій чи відгуків на цю виставу триває.

Слід окремо звернути увагу на імена композиторів, зазначених на згаданих афішах та у львівській рецензії. У більшості, а можливо й в усіх виставах «Українці» лунала музика авторства Стефана Кжишковського (*Krzyszowskiego*). Виняток, очевидно, становили вистави польського театру у Львові, де композитором був відомий український митець М. Вербицький, що – згадаймо оцінку рецензента – і стало чи не єдиною окрасою спектаклю. Найвірогідніше, М. Вербицького було спеціально запрошено до написання музики до вистави, показаної під час бенефісу Ю. Мишковського – чи не самим бенефіціантом?

Підсумовуючи, уточнюємо й доповнюємо інформацію про цей спектакль у «Польській

МАЙЯ ГАРБУЗЮК. П'ЕСА «УКРАЇНЦІ» Л. КОСЬЦЕЛЕЦЬКОГО В РЕПЕРТУАРІ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ...

драматургії». П'єса «Українці» не була лише переробкою комедії «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, а також містила персонажно-лексичні запозичення з твору І. Котляревського «Наталка Полтавка» та певні сюжетно-тематичні мотиви з п'єси М. Кропивницького «Дай серцю волю». При цьому пропорція авторського, оригінального драматичного та поетичного тексту (пісні) переважала, тому можна говорити про твір «за мотивами» української драматургії в оригінальній авторській версії.

Ідейно-естетичні особливості твору сформовані під впливом двох дискурсів: пізньоромантичного та актуально-критичного, жанрова гібридність визначалась поєднанням комедійного та драматичного начал, а також музично-драматичною структурою твору. З точки зору імагології п'єси та вистави за нею слугували розгортанню образу українця як етнічно Іншого. Водночас порушені проблеми соціального характеру, визиску бідних багатими, майнової нерівності, могли бути близькими широкій аудиторії.

Опрацьовані афіші та рецензія у львівській пресі доводять, що вистава йшла під назвою «Українці», і саме вона, а не «Микита» (як це подано в «Польській драматургії»), була основною назвою твору, що підкреслювало її імагологічну привабливість, засновану на попиту аудиторії.

Авторами музики до постановок п'єси «Українці» були С. Кжишковський (для вистав польських театральних товариств 1880–1905 рр.) і М. Вербицький (створена спеціально для вистави польського театру у Львові, 1883 р.).

Виявлена географія та хронологія поширення твору в діяльності польських театральних товариств і труп доводить, що його сценічна історія обіймала часовий період від 1880 до 1905 року, та розгорталась насамперед на теренах етнічних польських земель, а також Галичини, напевно – Прикарпаття, тобто земель у складі Австро-Угорської монархії. Це відбувалось за умов згорання діяльності польського професійного театру на етнічних українських теренах після поразки Січневого повстання 1863 року та репресій російської влади.

Популярність твору, засвідчена його присутністю в репертуарі труп під орудою кількох польських антрепренерів, свідчила про вагомість українського дискурсу на польській сцені того часу. Прикметною була розбіжність у негативній оцінці естетичної вартості твору львівською критикою та безумовним успіхом вистави «Українці» на провінційних сценах.

Отже, у першій розвідці, присвяченій п'єсі «Українці» Л. Косьцелецького, лише намічено шляхи дослідження цього цікавого твору, важливого для вивчення польсько-українських театральних взаємин. Потребують подальшого ретельного студіювання питання його генези, текстології, як і відкриття нових фактів, пов'язаних із географією та хронологією поширення твору, виконавцями, критичними відгуками й оцінками.

Примітка

¹ Тут і далі переклад з польської авторки статті.

Джерела та література

1. Афіша вистави «Ukraińcy» 24.02.1883. *Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліографічних мистецьких ресурсів*. № АФ 8612.
2. Киричок М. С. Перша п'єса М. Л. Кропивницького «Микита Старостенко, або не счуєся як лихо спобіжить». *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 25. С. 88–91.
3. Кропивницький М. Твори : у 6-ти т. Київ : Держлітвидав УРСР, 1960. Т. 6. 662 с.
4. Франко І. «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького. *Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1980. Т. 27. С. 228–229.
5. Afisz teatralny «Ukraińcy» 1.04.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
6. Afisz teatralny «Ukraińcy» 10.05.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
7. Afisz teatralny «Ukraińcy» 26.06.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.

ICTOPIA

8. Afisz teatralny «Ukraińcy» 29.11.1887. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
9. Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 1. A–Ł. 550 s.
10. Głódowski Józef. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/76939/jozef-glodowski>.
11. Kościelecki Lucjan. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/77769/lucjan-koscielecki>.
12. Krauze Mieczysław. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/77826/mieczyslaw-krauze>.
13. Kremski Bolesław. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/49223/boleslaw-kremski>.
14. Puchniewski Józef. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/46485/jozef-puchniewski>.
15. Sarnowski Kazimierz. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/81069/kazimierz-sarnowski>.
16. Sygn. 4531. Ukraińcy. Sztuka ludowa w 4 aktach ze śpiewami i tańcami przez Kościeleckiego Łuciana Alfonsa, muzyką z tematów ruskich ułożył Stefan Kryczkowski. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Dział rękopisów. 90 s.
17. Teatr. Wiadomości literackie i artystyczne. *Dziennik Polski*. Lwów, 1883. № 46. 25 lut. S. 2.
18. Teatr. Kronika miejscowa i zamiejscowa. *Gazeta Narodowa*. Lwów, 1883. № 46. 27 lut. S. 2.
19. Wiadomości miejscowe i potoczne. Teatr polski. *Dziennik Poznański*. Poznań, 1880. № 248. 28 paźd. S. 3.

References

1. Afisha vystavy *Ukrayintsi* 24.02.1883 [The playbill of the *Ukrainians* performance]. *Lvivska natsionalna naukova biblioteka im. V. Stefanyka. Instytut doslidzhen bibliografichnykh mystetskykh resursiv*. # AF 8612 [V. Stefanyk Lviv National Scientific Library. Institute of Bibliographic Artistic Resources Investigations. # AF 8612].
2. Kyrychok M. (2001). Persha piyesa M. L. Kropyvnytskoho *Mykyta Starostenko, abo ne schuyesia yak lykho spobizhyt* [The first play by M. Kropyvnytskyi *Mykyta Starostenko, or You won't expect as a disaster finishes*]. *Kultura narodov Prichernomorya* [Culture of the Black Sea Region people]. # 25. pp. 88–91.
3. Kropyvnytskyi M. (1960). Tvory : u 6-ty t. [Works : in 6 v.]. Kyiv: Derzhlitvydav of Ukrainian RSR, Vol. 6, 662 pp.
4. Franko I. «Dai sertsiu voliu, zavede v nevoliu» M. Kropyvnytskoho [Let Your Heart to be Free, It will Lead to the Captivity by M. Kropyvnytskyi]. Franko I. Zibrania tvoriv : u 50 t. [Franko I. (1980). Works collection in 50 v.]. Vol. 27, pp. 228–229.
5. Afisz teatralny «Ukraińcy» 1.04.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z. [Theatrical playbill of the *Ukrainians* (1.04.1882)]. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
6. Afisz teatralny «Ukraińcy» 10.05.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z. [Theatrical playbill of the *Ukrainians* (10.05.1882)]. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
7. Afisz teatralny «Ukraińcy» 26.06.1882. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z. [Theatrical playbill of the *Ukrainians* (26.06.1882)]. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
8. Afisz teatralny «Ukraińcy» 29.11.1887. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z. [Theatrical playbill of the *Ukrainians* (29.11.1887)]. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego. XIX w. A–Z.
9. Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia [Polish dramatic art of 1765–2005. Performances, printings, archives] / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej (2014). *Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej* [The results of Barbara Maresz and Alicja Przybyszewska collaboration]. Warszawa, Vol. 1. A–Ł, pp. 550.
10. Głódowski Józef. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/76939/jozef-glodowski>.
11. Kościelecki Lucjan. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/77769/lucjan-koscielecki>.
12. Krauze Mieczysław. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/77826/mieczyslaw-krauze>.
13. Kremski Bolesław. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/49223/boleslaw-kremski>.
14. Puchniewski Józef. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/46485/jozef-puchniewski>.

МАЙЯ ГАРБУЗЮК. П'ЄСА «УКРАЇНЦІ» Л. КОСЬЦЕЛЕЦЬКОГО В РЕПЕРТУАРІ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРІВ...

15. Sarnowski Kazimierz. *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyclopedia of the Polish theatre]. URL : <http://encyklopediateatru.pl/osoby/81069/kazimierz-sarnowski>.

16. Sygn. 4531. Ukraińcy. Sztuka ludowa w 4 aktach ze śpiewami i tańcami przez Kościeleckiego Łuciana Alfonsa, muzyką z tematów ruskich ułożył Stefan Kryczkowski [Ukrainians. Folk play in 4 acts with songs and dances after Kościelecki Łucian Alfons, music by Stefan Kryczkowski]. Biblioteka Jagellońska. Kraków. Dział rękopisów. 90 pp.

17. Teatr. Wiadomości literackie i artystyczne [Theatre. Literary and artistic information] (1883). *Dziennik Polski* [Polish Journal]. Lwów, # 46, February, 25, p. 2.

18. Teatr. Kronika miejscowa i zamiejscowa [Theatre. Local and foreign news items] (1883). *Gazeta Narodowa* [National Paper]. Lwów, # 46, February, 27, p. 2.

19. Wiadomości miejscowe i potoczne. Teatr polski [Local and current records. Polish theatre] (1880). *Dziennik Poznański* [Poznan Dairy]. Poznań, # 248, October, 28, p. 3.

SUMMARY

The analysis of the play by the little-known Polish playwright, actor and entrepreneur L. Koscelecky, included into the repertoire of the Polish theaters of the late XIXth – early XXth century, is proposed for the first time in the Ukrainian theater studies. The basic ideological and thematic, aesthetic peculiarities of the work are considered on the basis of written text, posters, published works in the press. The plot, genre specifics, structure are outlined briefly. The drama strong and weak points are characterized. The play genesis deserves special attention. In particular, its connections with the famous works of Ukrainian playwrights I. Kotliarevskyi, H. Kvitka-Osnoviyanenko, M. Kropyvnytskyi are revealed in the article. The possible influence of M. Kropyvnytskyi stay in Halychyna in 1875 on the very fact of this Polish work appearance is assumed as well as on its content, genre, ideological and thematic special features, close to the dramas *Mykyta Starostenko* and *Let Your Heart be Free* by M. Kropyvnytskyi. Author's original principles of the work are emphasized and they do not allow to define it only as a work-adaptation.

The chronology and geography of the work dissemination, in particular, in the activities of the Polish theatre companies under the leadership of B. Kremskyi and I. Vuitsitskyi, M. Krause, K. Sarnovskyi, Yu. Pukhnievskyi, K. Hoffman and Yu. Glodovskyi, are considered (stages of Warsaw, Poznan, and Lviv theatres). The list of individual performances actors is proposed, the points of entrepreneurs activity on the ethnic Ukrainian territories are emphasized in their biographies.

The issues of the performances musical concept are clarified and the composers names – S. Kzhyshkovskyi (Polish and Ukrainian, whose music has been executed in the mentioned performances on Polish stages) and M. Verbytskyi (he has created music for the performance of the Polish theater in Lviv) – are specified.

Attention is paid to the phenomena of the *Ukrainian theme* relevance among the playgoers of ethnic Polish territories and representation of the nationally homogeneous Ukrainian world in the Polish text, started by the *Carpathian Verkhovyntsi* by Yu. Kozheniovskyi.

The significance of this work as an example of the interaction between Ukrainian and Polish dramaturgy and theater is emphasized in the conclusions. The trends and themes for further research of the play and its stage history are proposed.

Keywords: Polish dramatic art of the XIX century, Polish-Ukrainian theatre relations, theatrical imagology.

Постаті

Figures

УДК 792.071.2.028(477)Зак

ДАР ЛЮБОВІ ВАЛЕРІЇ ЗАКЛУННОЇ

Олена Крутова

У статті простежено творчий шлях народної артистки України Валерії Заклунної. Проаналізовано низку ролей, що склали основний репертуар актриси в Київському національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки, та виявлено чинники, які сприяли формуванню її творчої індивідуальності, зокрема тривалу й плідну співпрацю з художнім керівником театру Михайлом Резніковичем. Розглянуто низку ключових робіт у кіно, що мали неабияке значення для розвитку акторського дарування В. Заклунної та назавжди ввійшли в історію кінематографа.

Ключові слова: Валерія Заклунна, акторська майстерність, територія психологічного театру, співпраця актора з режисером, театр ім. Лесі Українки, кінематограф.

Creative life of the National Artiste of Ukraine Valeriya Zaklunna is considered in the article. A chain of parts, formed the actress main repertoire in Lesya Ukrainka National Academic Theater of Russian Drama is analyzed. The factors which have been favourable for the formation of her creative personality, in particular, her long and fruitful cooperation with the artistic director of the theater Mykhailo Reznikovych, are revealed. A number of key works in the cinema are considered. They are of a great importance for the development of V. Zaklunna actress talents. They are included into the history of cinematograph forever.

Keywords: Valeriya Zaklunna, actress skill, the psychological theater territory, cooperation between the actor and stage-director, Lesya Ukrainka Theater, cinematograph.

Я глибоко переконана, що на землі,
де так багато гарного, цікавого, прекрасного,
немає нічого кращого за театр.
Валерія Заклунна

Воістину, щасливий той артист, мистецтво якого визнано народом. Артист, який є народним завдяки щирій любові глядача, а не формальним регаліям та званням. Валерія Заклунна – актриса з особливим відчуттям професії. У кожній її ролі, крім самовіддачі, відчувається глибина особистості, творчий і життєвий досвід, усе накопичене та пережите.

Кожний образ, створений В. Заклунною на сцені й екрані, – живий і неповторний характер, що актриса збагачувала власним розумінням, доля людини, яку вона проживала, як свою. Разом з колегами свого покоління, провідними акторами Київського національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки (далі – театр ім. Лесі Українки) Юрієм Мажугою, Давидом Бабаєвим, Ларисою Кадочниковою, Олександром Смоляровою, й акторами молодших

поколінь, зокрема Кирилом Кашліковим, Олегом Треповським, Наталією Кудрею, Оленою Сілантьєвою та іншими, актриса сумлінно продовжувала традиції психологічного театру, сповідуючи правду переживань, «життя людського духу» в суголоссі з художнім кредо керманича трупі Михайла Резніковича: «Театр ім. Лесі Українки – за традицією, театр життєвої історії, тобто історії людини, її переживань, страждань, прикростей і втіх, переданих, що особливо важливо у формах і ритмах сучасного життя, з урахуванням прийомів і головних напрямів сучасного європейського театру. Справжній психологічний театр завжди пірнає в долю людини, прагне зазирнути в таємниці його душі» [4, с. 36].

Без перебільшення зауважимо, що актрису Валерію Заклунну глядачі не просто любили, а обожнювали, про що свідчать

тисячі листів, віршів, щирих зізнань на її адресу, а головне – бурхливі оплески або затамований подих із кожною її появою на сцені рідного театру та на численних гастрольних сценах. Театр для В. Заклунної був і рідним домом, де вона не просто працювала, а, за її висловлюванням, «жила», і священним храмом, у якому самовіддано служила. Заради театру актриса відмовлялася від перспективних пропозицій у кіно, серіалах, а багато сценаріїв, якими її «атакували» кінорежисери, навіть не відкривала. Не зраджуючи ні на мить обраному покликанню, актриса чемно й стисло відповідала: «Зайнята в театрі».

Створення сценічного образу – серйозна і глибока праця. Праця щаслива й водночас болісна для кожного талановитого актора. І вочевидь, одне не існує без іншого. «Вона знає таємний двоєдиний секрет таланту: щоб творити, потрібно бути щасливим і... нещасним. Лише той, хто в житті сповна проживає ці два таких різних і по-своєму прекрасних стани, іноді майже одночасно, – здатний на сцені бути магнітом тяжіння для глядачів. Валерія Гаврилівна цілком володіє цією магією справжнього таланту», – напрочуд влучно, з неприхованим теплом писав про актрису Михайло Резнікович [2, с. 25].

Валерія Заклунна народилася 15 серпня пекельного 1942 року під Сталінградом (нині – Волгоград) у родині медсестри і старшого лейтенанта. Майже місяць дитина прожила без імені – у полум'ї Другої світової війни не вірилося, що крихітка виживе. Її мати Віра Назарівна, дізнавшись, що вагітна, мала можливість перебратися в тил, але жінка залишилася допомагати пораненим. Вона сподівалася, що встигне на кілька днів поїхати до шпиталю. Однак згодом евакуація стала неможливою. Жорстокі бої не вщухали ні на хвилину, а медсанбат, де перебувала Віра Назарівна, став жіночим батальйоном, що опинився в самому епіцентрі бойових дій. Жінка з кількома фронтовими подругами сховалася в каналізаційній трубі, яка щомиті здригалася від жаклих снарядів. Саме там і народила доньку. У таких неймовірних умовах і прийшла у світ майбутня актриса, яку на-



Актриса театру і кіно В. Заклунна

звали на честь хороброї льотчиці Валерії Ходукової.

Батьки актриси родом з України, тому 1950 року сім'я переїхала в Київ на батьківщину. Валерія відвідувала драматичну студію при клубі МВС і гурток художнього читання, але підкорювати всерйоз професійну сцену не планувала – після школи закінчила технікум водного транспорту і два роки працювала на заводі на посаді креслярки-конструктора при київському НДІ «Квант».

Утім, згодом дівчина все-таки ризикнула випробувати долю й потайки від батьків вирушила вступати в Школу-студію МХАТ (курс Олександра Карева, акторську майстерність викладала знана актриса Софія Пілявська). Успішно склавши іспити, Валерія вступила до студії, після закінчення якої отримала запрошення Юрія Лаврова, тогочасного художнього керівника Київського національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, і була прийнята в труп. Також Валерії хотілося бути ближче до батьків.

Театру ім. Лесі Українки Валерія Гаврилівна присвятила все життя. До останнього дня вона виходила на сцену. Перші ролі, зіграні нею на одній із провідних українських сцен, завдяки яким вона стала відома київському глядачу: Катя Булавина у виставі «Ходіння по муках» 1966 року (трилогія ро-

ПОСТАТІ

манів Олексія Толстого), Тетяна Берсенєва в спектаклі «Розлом» 1967 року (п'єса Бориса Лавреньова), Елісон у виставі «Озирнись у гніві» 1968 року (п'єса Джона Осборна), Фері в постановці «Дивна місіс Севідж» 1969 року (п'єса Джона Патріка).

Успіх до актриси і в театрі, і в кіно прийшов завдяки одній ролі – Марії Одинцової з п'єси Афанасія Салинського «Марія». У виставі театру ім. Лесі Українки, поставленій 1970 року режисером Едуардом Митницьким, героїня В. Заклунної – натура рішуча і принципова, яка палко вірить у своє праве діло. Словом – сильна особистість. Однак за її мужнім характером вгадувалася уразлива й чутлива жінка. Жінка, яка, безсумнівно, має волю і характер, але водночас не втратила своєї природної чарівності.

Тодішня критика одностайно вбачала в образі, створеному актрисою, поєднання драматизму з пронизливою щирістю й теп-

лотою. Автор п'єси А. Салинський назвав київську Марію кращою з усіх, кого бачив на сценах інших театрів, і наполегливо радив кінорежисерові Олексію Салтикову, який збирався екранізувати п'єсу, на роль Марії Валерію Заклунну. У 1973 році вийшов двосерійний фільм «Сибірячка», де начальника ГЕС Добротіна, з яким у Марії був конфлікт, зіграв Євген Матвєєв.

Натомість екранне протистояння головних героїв п'єси було більш переконливим, конфліктним, навіть лютим, порівняно з виставою. В образі Є. Матвєєва актриса зіткнулася з натурою, рівною собі за силою впевненості та віри у свою справу. Тодішній успіх цієї ролі пояснюється також тим, що індивідуальність актриси й героїні фільму вдало співпали.

Театральний критик Андрій Якубовський високо оцінив виставу Е. Митницького й особливо відзначив роботу виконавиці головної ролі: «Режисер довірив центральну роль В. Заклунній, наділеній особливим даром щирості, сповідання, і дбайливо допоміг молодій, мало кому тоді відомій актрисі злитися з героїнею, віддати їй биття серця, зажити її життям» [5].

Виставу «Сподіватися», що була присвячена виразниці національного українського духу, поетесі й письменниці Лесі Українці, поставила режисер Ірина Молостова в 1977 році (п'єса Юрія Щербака). Спектакль став помітною подією в культурному житті столиці. У ньому розповідалося про життя Лесі Українки крізь призму її творів. Автором сценографії був відомий театральний художник Данило Лідер.

У постановці брала участь уся труппа театру. Роль поетеси грали три актриси: ліричну стихію зображала Ада Роговцева, а життєву суть Лесі Українки – В. Заклунна. Поетесу в дитинстві, дев'ятирічну дівчинку, грала донька А. Роговцевої – Катя Степанкова.

Леся В. Заклунної пересувалася по сцені в інвалідному візку, але незважаючи на хворобу, нерухомість тіла, у цій жінці палав вогонь, відчувався бунтарський дух, непокірність обставинам. Зовнішня нерухомість оберталася рухливістю внутрішньою. Актриса підбрала правильну інтонацію і висловила її з силою і правдою в образі своєї героїні.



Сцена з вистави «Дерева помирають стоячи» театру ім. Лесі Українки. В. Заклунна, К. Кашліков, Ю. Мажуга. Світлина з архіву театру

Глибокому й багатогранному розвитку акторського дарування В. Заклунної сприяла її довготривала співпраця з художнім керівником і головним режисером театру ім. Лесі Українки Михайлом Резніковичем. Виразне й різнобічне розкриття образів Любові Сергіївни («Тема з Варіаціями», 1981 р.), Майї Алейнікової («Переможниця», 1983 р.), королеви Анни Австрійської («Молоді роки короля Людовіка XIV», 1993 р.), міс Тіни («Історія однієї пристрасті», 1994 р.), Варвари Василівни («Осінні скрипки», 1997 р.) було результатом спільної роботи актриси з постановником цих вистав. Той ідейний і людський зміст, який розкривала в образах своїх героїнь Заклунна, був виявленням тих ідеалів, роздумів режисера, які пронизували ці спектаклі. Тому мистецтво В. Заклунної і М. Резніковича було єдиним цілим.

У виставі «Тема з варіаціями» невибагливий сюжет і декілька персонажів. У його основі – листування між чоловіком і жінкою. Головна тема – одвічна: кохання. Однак у режисера вийшла не чергова мелодраматична історія, а психологічна драма з елементами філософської притчі. У ній особистісне перегукується із загальнолюдським. Головні герої – споріднені душі, які діляться одне з одним роздумами про життя, любов, утрачені цінності буття, такі як людська шляхетність, честь, сумління. Тому співпереживаючи разом із героями вистави, глядач водночас замислювався і над споконвічними духовними ідеалами. Із глибоким психологізмом і щирим хвилюванням В. Заклунна розкривала внутрішній світ жінки, яка кохає.

Героїня В. Заклунної Майя Алейнікова у виставі «Переможниця» – самодостатня індивідуальність, ділова жінка нової формациї, яка відмовилася від влаштування сімейного життя заради кар'єри. Її заслуги безперечні – вона вчений-біолог, усього досягла самостійно невтомною працею. Проте незважаючи на ці досягнення й чесноти сильної особистості, Майя Алейнікова не відчуває себе щасливою, тому що її жіноче серце спустошене. Однак героїня Заклунної, переживши розчарування, утративши надію на взаємне кохання, не занурювалася в себе й

не озлоблювалася, а навпаки – розкривала серце світові. І в тому виявляла внутрішню красу й душевне благородство.

Сюжетна основа вистави «Історія однієї пристрасті» – оповідання письменника Генрі Джеймса «Листи Асперна». Інсценізацію робив режисер М. Резнікович. В. Заклунна з трагічною силою розкривала страждаючу душу своєї героїні. Тіна безоглядно закохується в молодого мистецтвознавця й біографа Генрі (Олег Треповський), який прагне отримати будь-якою ціною епістолярій померлого поета Асперна. Нескінченна гама почуттів та їх відтінків, безодня суперечливих імпульсів і поривань «оголювалися» у виконанні актриси плетивом невловимих інтонацій, рухів, напівзітхань. Однак головне – очі, у яких відбивався неосяжний всесвіт її жіночої душі.

Передчуття любові оберталося гірким розчаруванням для Тіни. І попри те, що закохана героїня веде себе по-дитячому наївно, довірливо, хвилинами навіть безглуздо, протверезіння життєвою правдою вона зустрічає з надзвичайною гідністю і шляхетністю.

Саме завдяки приголомшливій грі Валерії Заклунної цей спектакль вийшов таким задумованим і «довготримаючим» після перегляду. Глядач на виставі був вражений і цілком захоплений сценічною дією. Тому не випадково за цю роль актриса отримала приз глядацьких симпатій, а також премію «Київська пектораль» у категорії «Краща жіноча роль».

Вистава «Дерева помирають стоячи» (п'єса іспанського драматурга Алехандро Касони), створена в театрі ім. Лесі Українки 2003 року режисером Іриною Барковською, стала свідченням високої виконавської культури всіх його учасників і йшла на сцені театру 13 років. Цей спектакль дуже любили глядачі, вважаючи однією з кращих київських постановок. Окрім того, це вистава з традицією. У далекому 1956 році постановку п'єси Касони здійснив опальний у радянські часи режисер Леонід Варпаховський, присвятивши її своєму вчителю Всеволоду Мейерхольду. Тому спектакль, який вийшов у 2003 році, театр присвятив Л. Варпаховському, зберігши колишню сценічну редакцію і тодішню сценографію, основа

ПОСТАТІ

якої – бамбукові дерева, що дуже символічно. Бамбук – незламне дерево, метафора стійкості й сили духу героїні В. Заклунної – бабусі Еухенії.

Природність у вираженні трагічного була ключовою рисою, найвиразнішою барвою актриси. Дізнавшись правду про свого внука, якого з болісною надією чекала багато років, Еухенія з гідністю приймає удар, навіть бере його на себе, захищаючи близьких. Бабуся Еухенія у виконанні Заклунної на своєму прикладі показала простоту самопожертви – як щось природне. І цей благородний вчинок – сама сутність душі її героїні. Любов до близьких вона проявляє не словами, а мовчки діє. Однак вочевидь, для її духовної сутності інакше і бути не може. *Головна тема творчості актриси – любов*, що близька їй по духу і серцю, – у цій ролі набуває трагічного, загальнолюдського звучання, виходячи за межі лише особистісного.

У постановці театру ім. Лесі Українки «В цьому милому старому домі» 2016 року (режисер М. Резнікович, п'єса Олексія Арбузова) події відбуваються в приморському містечку в 1970-х роках. Раніше режисер двічі звертався до драматургії цього автора: у 1974 році був поставлений спектакль «Вечірнє світло», а в 1983-му – вищезгадвана вистава «Переможниця».

Зворушлива й невибаглива історія про дружню родину спадкових музикантів Гусятникових позбавлена гострих конфліктів і негативних персонажів. Вона, як знайома з дитинства мелодія, що сповна виправдовує свою теплу, по-домашньому затишну назву.

Прем'єра вистави відбулася за участю В. Заклунної, яка зіграла Раїсу Олександрівну в дуєті з провідним актором театру Юрієм Мажугою. На жаль, ця роль стала останньою для актриси.

Валерія Гаврилівна була актрисою зі своєю особливою органікою і бездоганною акторською технікою, володіла здатністю грати не просто окреслену роль, а світ автора, розкривати біографію та долю. Сама актриса з неприхованим теплом відгукувалася про свою героїню в цій постановці: «Моя роль, хоч і маленька, але не менш дорога для мене. Я – мати, бабуся, яка намагається зберег-

ти тепло, традиції, затишок, благополуччя, стійкість, незважаючи на всі бурі й потрясіння цієї “милої старої оселі”» [1, с. 14].

Неабияке значення для розвитку акторського дарування В. Заклунної мала її робота в кіно. Кінематограф вимагав від актриси не меншої самовіддачі, ніж сцена: граничної щирості, органічності, передачі найтонших нюансів душевних переживань. Кіно, безперечно, також сприяло її професійному зростанню. Екранним дебютом актриси став фільм-концерт «Театр і шанувальники», де в уривку вона грала кохану Кобзаря – Оксану.

Після «Сибірячки», залишаючись однією з репертуарних актрис театру ім. Лесі Українки, В. Заклунна зіграла головні й другорядні ролі в багатьох фільмах: «До останньої хвилини», «Дума про Ковпака», «Всі докази проти нього», «Любов земна», «Доля», «Фронт за лінією фронту», «Пізня ягода», «Місце зустрічі змінити не можна», «Особливо важливе завдання», «Надзвичайні обставини», «У небі “нічні відьми”», «Фронт у тилу ворога», «З вами небезпечно мати справу» тощо.

Однак глядачам найбільше запам'яталася героїня В. Заклунної – Клавдія, коханка ватажка банди Горбатого (Армен Джигарханян) у культовому радянському серіалі «Місце зустрічі змінити не можна» (режисер Станіслав Говорухін). Роль В. Заклунної складалася із суцільної зони мовчання, але воно було психологічно насичене, атмосферне. «Ця епізодична роль показала, що актриса досконало володіє такою важливою складовою акторської техніки, як “другий план”. Шлейф недовомленого, внутрішній світ її героїні було цікаво розгадувати, стежити за нею. Відчувалося, що кожну мить задіяний увесь психофізичний апарат актриси» [3, с. 31].

Варто зауважити, що ця роль була не зовсім типовою для В. Заклунної, тобто жіночий характер – негативний. Однак саме згубний і водночас спокусливий магнетизм гострохарактерного образу, створеного актрисою, так переконливо заворожує, захоплює цілісністю й харизмою. Особливо виразні в цьому епізоді були її очі – розумні, глибокі, з відблисками «змійної хижості». Проникливим поглядом та жіночою інтуїцією героїня наскрізь бачила брехню, у яку повірили інші члени банди.

«Карп, ти на руки його поглянь...» – фраза героїні Заклунної, що стала легендарною й увійшла в історію кінематографа.

Варто наголосити, що Валерія Заклунна – актриса суто психологічного складу, тому в будь-якій ролі приховати свій розум не могла. Образи поверхових, розумово обмежених жінок їй протипоказані. Натомість характери складні, неоднозначні, суперечливі – територія її акторської індивідуальності, себто царина почуття й думки, безмежний і незглибимий всесвіт жіночої душі.

В епічній кінодилогії «Любов Земна» і «Доля», екранізації роману письменника Петра Проскуріна, В. Заклунна зіграла Катерину Дерюгіну, сестру головного героя Захара Дерюгіна (Є. Матвєєв). Уже знайомий у ті часи актор Є. Матвєєв виступив не лише режисером картини, але й блискуче зіграв одну з головних ролей. Катерина – наречена Тихона Брюханова (Юрій Яковлєв), а згодом і дружина. Примітно, що в проскуринському романі Катерини не було. Режисер створив її образ як необхідне доповнення до одного з найважливіших персонажів стрічки – начальника штабу партизанського загону Тихона.

Утім, характер жінки-лікаря в актриси вийшов настільки живим, цікавим і поетичним, що неможливо без нього уявити цю воєнно-історичну кінодилогію. За цю роль актриса була нагороджена Золотою ме-

даллю ім. Довженка (1978) і Державною премією СРСР (1979).

Проте важливий не так факт отримання премій і звань, як насправді незабутній образ героїні-лікаря, яка розділила долю своїх пацієнтів, опинившись разом з ними в окупованому фашистами місті. На пропозицію врятуватися, співпрацювати з німцями Катерина категорично відмовилася й мужньо пішла на смерть. Цей епізод сповнений невимовним трагізмом і болем за красиву, розумну молоду жінку. Ця сама героїчна нота – самовіддана любов до ближнього – цілком пронизує драматичну тканину ролі її майбутньої героїні бабусі Еухенії у виставі «Дерева помирають стоячи». Так, стоячи і незламно. Однак саме в ролі Катерини Дерюгіної на повну міць уперше зазвучала головна тема творчості В. Заклунної – *любов як духовна категорія, самопожертва заради ближнього*. Цю тему Валерія Гаврилівна стверджувала всією своєю творчістю і життям.

А найромантичніший епізод фільму, де Катерина й Тихон – на гоїдалках на тлі ясного, чистого, осяяного сонцем неба в супроводі відомої, пронизливо ліричної композиції «Відлуння любові», залишиться безсмертним відгомном і щирим хвилюванням у серці кожного, хто любить і кому ще доведеться відкрити скарбницю творчості актриси Валерії Заклунної.

Джерела та література

1. Алексей Арбузов. В этом милом старом доме : буклет / сост. и ред. Буклета Курицын Б., Шевчишин С. Київ, 2016. 47 с.
2. Валерия Заклунная – актриса и политик : портрет-хроника с отступлениями и комментариями / авт.-сост. д-р полит. наук, проф. А. А. Чичановский. Москва : Славянский диалог, 2002. 336 с.
3. Крутова О. Відлуння любові Валерії Заклунної. *Кіно-театр*. 2017. № 3. С. 29–31.
4. Резникович М. Записная книжка режиссера. Продолжение... Киев : Издательский дом «Антиквар», 2014. 456 с.
5. Якубовский А. В овраге. *Театр*. 1973. № 12.

References

1. Arbuzov A. (2016) *V etom milom starom dome: buklet* [In This Nice Old House: A Booklet] (booklet's compilers and authors – B. Kuritsyn, S. Shevchishyn). Kyiv, 47 pp.
2. Chichanovskiy A. (author-compiler) (2002) *Valeriya Zaklunnaya – aktrisa i politik: portret-khronika s otstupleniyami i kommentariyami* [Valeriya Zaklunnaya, An Actress and a Politician: A Portrayal-Chronicle with Digressions and Coomentaries]. Moscow: Slavianskiy dialog, 336 pp.
3. Krutova O. (2017) *Vidlunnia liubovi Valeriyi Zaklunnoyi* [An Echo of Valeriya Zaklunna's Love]. *Kino-teatr*, no. 3, pp. 29–31.

НОСТАТИ

4. Reznikovich M. (2014) *Zapishnaya knizhka rezhissera. Prodolzhenie...* [A Director's Diary. A Continuation...]. Kyiv: Antikvar, 456 pp.
5. Yakubovskiy A. (1973) V ovrage [In the Ravine]. *Teatr*, no. 12.

SUMMARY

Creative life of the National Artiste of Ukraine Valeriya Zaklunna is considered in the article. A chain of parts, formed the actress main repertoire in Lesya Ukrainka National Academic Theater of Russian Drama is analyzed. The factors which have been favourable for the formation of her creative personality are revealed. A number of key works in the cinema are considered. They are of a great importance for the development of V. Zaklunna actress talents. They are included into the history of cinematograph forever.

Her long and fruitful cooperation with the artistic director and leading stage manager of Lesya Ukrainka Theater Mykhailo Reznikovych is of a key importance. It has been favourable for her talent development and formation as the psychological theater actress. Also, in certain periods of the creative way she has cooperated fruitfully with film directors, in particular, Oleksiy Saltykov, Ihor Hostiev, Tymofiy Levchuk, Yevhen Matvieyev, writers and playwrights Afanasiy Salynskiy, Petro Proskurin, Oleksiy Arbuzov and many others.

Every image created by V. Zaklunna on the stage and on the screen is a living and unique character, which the actress has enriched with her own understanding, the fate of the person, which she has lived as her own. Together with the colleagues of her generation, the leading actors of Lesya Ukrainka Theater – Yuriy Mazhuha, Davyd Babayev, Larysa Kadochnikova, Oleksandra Smoliarova and the actors of younger generations, in particular Kyryl Kashlikov, Oleh Trepovskyi, Nataliya Kudria, Olena Silantiyeva and others, the actress has conscientiously continued the psychological theater traditions, showing the truth of their feelings, *the human spirit life* in solidarity with the artistic credo of his manager, Mykhailo Reznikovych. Valeriya Zaklunna has become a leading master of one of the best Ukrainian stages of the mid to late XXth – early XXI century. She has forever enriched the treasury of Ukrainian theater owing to unceasing work, or, as she considers, serving.

Keywords: Valeriya Zaklunna, actress skill, the psychological theater territory, cooperation between the actor and stage-director, Lesya Ukrainka Theater, cinematograph.

УДК 77.041.5:78.071.1(477.65)

MYŚLI Z POWODU ELIZAWETGRADZKICH FOTOGRAFII KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Elżbieta Jasińska-Jędrasz

У статті йдеться про унікальні фотографії, що висвітлюють сторінки життя видатного польського композитора К. Шимановського на теренах України – Єлисаветграді, маєтку Тимошівка, Києві. Світліни зберігаються в Архіві польських композиторів Бібліотеки Варшавського університету.

Ключові слова: Шимановський К., Коханський П., Івашкевич Я., Нейгауз Г., Фітельберг Г., «Молода Польща», Єлисаветград, Томашівка, Закопане, Архів польських композиторів Бібліотеки Варшавського університету.

The article is dedicated to unique photographs covering the pages of life of an outstanding Polish composer K. Szymanowski on the territory of Ukraine – in Yelisavetgrad, Tymoshivka estate, Kyiv. The photographs are kept in the Polish Composers Archives at the Warsaw University Library.

Keywords: K. Szymanowski, P. Kokhanskyi, Ya. Ivashkevych, H. Neuhaus, G. Fitelberg, *Young Poland*, Yelisavetgrad, Tomashivka, Zakopane, the Polish Composers Archives of the Warsaw University Library.

W rozlicznych opracowaniach dotyczących życia i twórczości Karola Szymanowskiego dużo miejsca poświęca się Tymoszwówce, miejscu w którym kompozytor przyszedł na świat i w którym spędził swoje dzieciństwo i młodość. Sporo mówi się również o jego podróży do Włoch i związanej z tym miejscem fascynacją kulturą antyczną, o pobycie w Warszawie w wyzwolonej Polsce, gdzie jako rektor Konserwatorium Muzycznego, wbrew różnym przeszkodom, próbował podnieść na wysoki poziom nauczanie muzyki oraz ogólnie rozumianą kulturę muzyczną w społeczeństwie (służyły temu jego liczne wypowiedzi o muzyce na łamach prasy) – w końcu o jego życiu w ukochanej «Ałmie» w Zakopanem, wśród artystycznej Bohemy zbratanej z ludem Podhala, okresie szczęśliwym i płodnym mimo rozwijającej się już w tym czasie choroby.

W porównaniu z tymi dobrze opisanymi etapami życiowej wędrówki Szymanowskiego, epizod elizawetgradzki może wydawać się nam nieco zapoznany. Krótkie wzmianki życiorysowe o nauce w Elizawetgradzie i latach spędzonym tam w czasie rewolucji boleszewickiej, czy bardzo ciekawe, ale pisane pod swoim kątem wspomnienia Jarosława

Iwaszkiewicza (książka *Spotkania z Szymanowskim*) [4] dają nam zaledwie mglisty obraz tamtych dni. Więcej informacji znajdziemy w pracy zbiorowej «*Losy Polaków Ziemi Kirowogradzkiej*», gdzie dwa rozdziały autorstwa Aleksandra Polaczoka i Dymitra Polaczoka poświęcone zostały temu zagadnieniu [1; 2]. Oczywiście mamy też do dyspozycji listy, z których pośród wielu szczegółów możemy wyłowić to, co rzeczywiście istotne i na ich podstawie wyrobić sobie wyobrażenie faktycznego stanu rzeczy. Jednak dopiero wielka monografia Teresy Chylińskiej porządkując ten etap życia kompozytora rzuca nań jasny snop światła, ukazawszy go na bogatym tle ówczesnych wydarzeń historycznych [5; 6].

Porzucając inne wątki z biografii kompozytora cofnijmy się teraz do początków ubiegłego stulecia i spróbujmy zogniskować swoją uwagę na miasteczku Elizawetgrad i na tym, jaką rolę odegrało ono w życiu tego wybitnego i wielce zasłużonego dla kultury polskiej kompozytora. Mamy rok 1900, początek XX wieku. Karol Szymanowski jako eksternista zdaje właśnie egzamin, kończąc naukę w elizawetgradskim gimnazjum. Zachowało się świadectwo szkolne, z bardzo ładną foto-

grafią młodego Karola ¹. Jest to czas, kiedy Szymanowscy mają jeszcze swoje gniazdo rodzinne w Tymoszwówce, a tylko na zimę przyjeżdżają do miasta, gdzie w roku 1898 zakupili dwa domy przy ul. Bezpowskiej – jeden okazały zajmowany był przez rodzinę Szymanowskich, drugi mniejszy, najczęściej wynajmowano.

W Elizawetgradzie kształcili się wszystkie dzieci Szymanowskich dopełniając swą wiedzę poprzez podróże po świecie. Była tam szkoła ogólnokształcąca tzw. Gimnazjum Realne, a obok niej szkoła muzyczna prowadzona przez wuja Karola Szymanowskiego – Gustawa Neuhaus. Jego dzieci, Tala i Harry, oboje uzdolnieni pianistycznie, spędzali z Karolem sporo czasu, wspólnie muzykując i bawiąc się. Przyjaźń z kuzynem Harrym przetrwała wiele lat. Do Elizawetgradu zawijały czasami trupy operowe, toteż życie kulturalne w miasteczku nie było całkiem ubogie. To właśnie w Elizawetgradzie po raz pierwszy w życiu zobaczył Szymanowski przedstawienie operowe. Była nim «Rusalka» Dargomyżskiego.

Jerzy Waldorff w opowiadaniu «Serce w płomieniach» przytacza dokument, jakim jest autobiografia kompozytora, w którym pisze on: «Urodziłem się na Ukrainie i z małymi wyjątkami spędziłem tam pierwsze 18 lat. Przez ten czas przeszedłem kurs gimnazjalny i studiowałem fortepian, i trochę teorii, i harmonii pod kierunkiem mego ojca, później Gustawa Neuhaus – doskonałego muzyka» [10, s. 17].

To właśnie w Elizawetgradzie Szymanowski skomponował swoje pierwsze *Pre-ludia* i *Pieśni do słów Tetmajera*, a życie rodzinne i towarzyskie toczyło się początkowo w salonie elizawetgradskim podobnie jak tymoszwowieckim.

Mijały lata. Karol Szymanowski ukończył Konserwatorium Muzyczne w Warszawie, zawiązała się grupa kompozytorów «Młodej Polski», która miała swój pierwszy koncert 6 lutego 1906 r. W Filharmonii Warszawskiej, powstały nowe kompozycje (*Wariacje b-moll i h-moll*, *Uwertura koncertowa*). Krótko przedtem, jesienią 1905 r. zmarł ojciec kompozytora Stanisław, który został pochowany na cmentarzu katolickim w Elizawetgradzie.

Z początkiem roku 1908 Szymanowski jedzie pierwszy raz do Włoch. Rozpoczynają się podróże po Europie (ponownie Włochy a przy okazji Afryka, potem Wiedeń, następnie Paryż i Londyn). Odwiedzając Elizawetgrad, zrobił z krewnymi zdjęcie «na pamięć». W ostatniej chwili przed wybuchem I wojny światowej powraca do Tymoszwówki (ma już w tece kompozytorskiej *II Symfonię* i *II Sonatę fortepianową*).

Mimo wojny życie muzyczne w Rosji toczyło się bez większych zakłóceń. Szymanowski wyjeżdżał do Moskwy i Piotrogradu. Z Pawłem Kochańskim do Kijowa, gdzie urządzali wspólne koncerty. Wyjeżdżał też do Odessy na odpoczynek. O tym okresie tak pisze Teresa Chylińska: «Początkowo na Ukrainę dochodziły zaledwie echa toczącej się wojny. Przychodziły transporty rannych, panie organizowały ochotniczą służbę sanitarną, ale na tym właściwie koniec. Chora noga zwolniła Karola od obowiązku służby wojskowej. Dawnym trybem lato spędzają Szymanowscy w Tymoszwówce, na sezon zimowy przenosząc się do Kijowa. W Petersburgu jest Paweł Kochański (od niedawna prof. klasy skrzypiec w tamtejszym konserwatorium) z żoną Zosią, Jest tam także Ficio <...> Odcięty od wszystkiego przez działania wojenne marzy o błękitno-złotej Italii. Wspomina wyśniony świat <...> Lektura i kompozycja wypełniają mu prawie cały czas. Czyta o sztuce greckiej, kulturze i geografii świata arabskiego (to echo podróży do Afryki), robi notatki, zapisuje uwagi.

Powstają utwory: *I Koncert skrzypcowy*, *III Symfonia*, *Mity*, *Metopy*, *Maski*, *I Kwartet smyczkowy i inne*» [7, s. 44].

Epokę tę rozgranicza na dwa okresy rok 1917, kiedy to Szymanowscy, na skutek rewolucji bolszewickiej, zmuszeni byli opuścić Tymoszwówkę – na zawsze. Zofia Szymanowska w książeczce «Opowieść o naszym domu» wspomina: «Nadszedł rok 1917. A wraz z nim przyszło lato – to ostatek <...> i wiedzieliśmy wszyscy – że dni domu są policzone – i że nieuchronnie musi przyjść rozstanie <...> Uchodżyły zeń [tj. Z domu. – E. J.-J.] po cichu nocami wywożone do miasta stare pamiątki i druki <...> Po raz ostatni otwarto nam bramę. Ostatni raz przed gankiem zaturkotały koła <...>» [8, s. 113].

Następuje trudny i pełen napięć czas spędzony w Elizawetgradzie. Jest to czas, kiedy z kompozytora przedieżga się Szymanowski w pisarza. Píše powieść *«Efebos»* (zainteresowanie pisarstwem pojawiło się u Szymanowskiego jeszcze przed rewolucją). Oprócz powieści powstają także opowiadania o charakterze filozoficznym i wiersze.

Tak więc lata 1917 upływają Szymanowskiemu w tym mieście, przez które przetaczają się wojska Armii Czerwonej i Białej. Elizawetgrad przechodzi z rąk do rąk. Miary nieszczęść dopełniają lokalne bandy, grabiąc i zabijając miejscową ludność. Wydarzenia te odbijają się szerokim echem w listach kompozytora do bliskich mu osób. Rysuje się w nich niepokój i troska o życie Kochańskich, Iwańskich, rosyjskiej rodziny Dawydowów, czy brata Feliksa.

Jednak w chwilach większej stabilizacji życia bierze górę. Odbывают się koncerty, w tym cztery koncerty z muzyką Szymanowskiego (pierwszy 12 stycznia 1918 w sali obrad Sądu Okręgowego, ostatni 29 czerwca 1918). Szymanowski chciał wyjechać z Elizawetgradu, ale pomysł ten był trudny do realizacji. Nie chciał bowiem opuścić matki i siostry, o których los się obawiał.

W sierpniu 1918 roku odwiedza Szymanowskiego Jarosław Iwaszkiewicz. Kompozytor robi sobie nadzieję na artystyczną współpracę, bowiem rysuje mu się już w głowie plan napisania «sycylijskiego dramatu» o pierwotnym tytule *«Pasterz»*, zrealizowany później jako opera *«Król Roger»*. Zasypuje kuzyna refleksjami z przeczytanych lektur, wciąga go w świat własnych koncepcji filozoficzno-religijnych, kreśli w wyobraźni szkic scenariusza swojej nowej opery.

Ale wizyta Iwaszkiewicza trwa krótko. Iwaszkiewicz wspomina, że kiedy odwiedził Karola, ten rzadko wychodził ze swego pokoju, a na stołach leżały wszędzie porozkładane książki. Tylko czasem udawało się go wyciągnąć do ogrodu lub na krótki spacer. Jego ulubionym lekturami były m. in. *«Narodziny tragedii»* Nietschego, *«Rozmowy z Eckermannem»* Goethego, *«Uroda życia»* Żeromskiego. Czytywał także literaturę klasyczną. Jego wielkim mistrzem w tej dziedzinie był znany filolog klasyczny Tadeusz Zieliński. Podczas

tej wizyty Szymanowski pokazał Iwaszkiewiczowi szkice do *«Demeter»* i *«Agawe»*. Ten zaś w pociągu, w drodze do Odessy, w małym kalendarzyku z 1915 zapisał strofy do ostatniej kompozycji napisanej przez Szymanowskiego na Ukrainie, a mianowicie do *«Pieśni muezina szalonego»*.

8 lutego wojska Bolszewicy pod wodzą Murawiowa zajęły Kijów, rozstrzelując 5 tys. mieszkańców, 6 lutego 1919 wkroczyły do Elizawetgradu. W gazecie *«Izwiestia»* 23 marca pojawia się wezwanie do organizacji życia muzycznego w mieście. Wśród nazwisk osób, które miałyby się tym zająć, widnieje nazwisko Karola Szymanowskiego. Powstał Komitet Muzyczny, który miał za zadanie organizowanie koncertów i odczytów: kilku jego członków obecni na elizawetgradzkich zdjęciach z 1919 r. Szymanowski napisał wtedy wykład wprowadzający, zatytułowany *«Kurs historii muzyki»*.

Wraz z falą uchodźców przyjechał na Ukrainę Borys Kochno². Poznał on wtedy Karola Szymanowskiego, co odegrało w jego życiu zasadniczą rolę. Jemu to podarował Szymanowski zeszyt zapisany w języku rosyjskim, zawierający jeden z rozdziałów powieści *«Efebos»*, zatytułowany *«Uczta»*, a wzorowany na dialogach z *«Uczty»* Platona. Dał mu też na pamiątkę swoją fotografię.

Od lutego do września 1919 nie działała poczta, artykuły pierwszej potrzeby były drogie, zarobku nie było, właścicielom rekwirowano domy. Jednym słowem żyło się bardzo ciężko. W jednym z listów Nula Szymanowska prosi Iwaszkiewicza, aby przysłał z Kijowa parę świec, ponieważ salon jest nie doświetlony. Szymanowski nigdy nie opowiadał się za rewolucją. Kiedy we wrześniu 1919 bolszewicy zostali wyparci przez Denikina, opublikował dwa antyrewolucyjne artykuły. Przed wyjściem bolszewików Szymanowskiego na krótko aresztowano.

W październiku 1919 w Elizawetgradzie pozostał tylko Karol z matką i Nulą oraz Zofia z mężem. Wielu artystów muzyków (m. in. Pawełkowie, za którymi bardzo tęsknił) znaleźli schronienie w Kijowie.

11 listopada 1918 roku odradza się Państwo Polskie. Szymanowscy szykują się do wielkiej podróży, której Anna Szymanowska,

APXIBH

jako osoba wiekowa ogromnie się boi. Jednocześnie zdaje sobie sprawę, że pewna epoka skończyła się bezpowrotnie dlatego w swoim testamentie matka Karola Anna z Taubów Szymanowska zawarła taką oto refleksję: «Prawdopodobnie do Tymoszwówki nie wrócimy nigdy <...> Ta karta naszego życia została na zawsze zamknięta»³.

A kompozytor w innym miejscu o ziemi ukraińskiej pisze: «Odczuwałem ją całą duszą, kochałem jej dobroczynny klimat, jej bujność i słodycz»⁴.

Wyjeżdżając z Elizawetgradu, domu Szymanowskiego nie sprzedali, choć oczywiście były takie plany. Powierzyli go opiece administratora. Fortepian, meble, część książek oddano pod opiekę zaufanemu słuzącemu. Srebro zdeponowano w elizawetgradskim banku. Wszystkie te rzeczy przepadły. Pozostał tylko kwit na srebro. Na szczęście udało się wywieźć manuskryptu i dokumenty – o czym pisałam w referacie wygłoszonym w roku 1993, na pierwszym spotkaniu polsko-ukraińskim w Kirovogradzie [3, c. 43].

Szymanowski przybył do Warszawy w Wigilię 1919 roku. «Droga z Elizawetgradu do Warszawy <...> nie była jedynie pokonaniem odległości geograficznej <...> Podróżny zostawiał za sobą realny świat swojej «małej ojczyzny» [5, s. 553].

Przypisy

¹ Wszystkie zdjęcia publikowane są na płycie DVD «Karol Szymanowski» «DUX Recording Producers–2007», wydane przez Bibliotekę Uniwersytecką w Warszawie i Fundację Uniwersytetu Warszawskiego (realizacja – Noyamundi); uprzejmie ofiarowany przez autora tej publikacji Muzeum Kultury Muzycznej w Kirovogradzie. K. Szymanowski podczas konferencji w 2012 roku.

² Oryginał testamentu znajduje się w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

³ W tym czasie poeta-nowicjusz, późniejszy sekretarz S. Diaghilev w Paryżu, autor kilku baletów libretta I. Strawińskiego i S. Prokofiewa.

⁴ Wywiad udzielony K. Szymanowskiemu Ludwice Ciechanowiec 8 listopada 1933 roku [9, s. 437].

Джерела та література

1. Полячок Д. Композиторська, виконавська та літературна діяльність К. Шимановського у Єлисаветграді в 1917–19 рр. *Долі поляків на Кіровоградщині*. Кіровоград, 2008. С. 149–168.
2. Полячок О. Єлисаветград в житті Кароля Шимановського і його родини (до 1917 року). *Долі поляків на Кіровоградщині*. Кіровоград, 2008. С. 134–148.
3. Ясінська-Єндрощ Е. Спадщина Кароля Шимановського у фондах університетської бібліотеки у Варшаві. *Шимановський і Україна – Szymanowski a Ukraina : Матеріали наукової конференції*. Кіровоград, 1998. С. 39–46.
4. Iwaszkiewicz Ja. Spotkania z Szymanowskim. Kraków, 1976. 108 s.
5. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków, 2008. T. 1. 554 s.
6. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków, 2008. T. 3. 206 s.
7. Chylińska T. Szymanowski i jego muzyka. Warszawa, 1971. 74 s.
8. Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu. Kraków, 1977. 113 s.
9. Szymanowski K. Pisma. Kraków, 1984. T. 1. Pisma muzyczne. 672 s.
10. Waldorff J. Serce w płomieniach. Opowieść o Karolu Szymanowskim. Warszawa, 1980. 217 s.

Referens

1. Polyachok D. Kompozytors'ka, vykonavs'ka ta literaturna diyal'nist' K. Shymanovs'koho u Yelysavethradi v 1917–19 rr. [Composing, performing and literary activities of K. Shimanovsky in Yelisavetgrad in 1917–19]. *Doli polyakiv na Kirovogradshchyni*. Kirovograd, 2008. S. 149–168.
2. Polyachok O. Yelisavetgrad in the life of Karol Shimanovsky and his family (until 1917) [Yelisavetgrad in the life of Karol Shimanovsky and his family (until 1917)]. *The fate of the Poles in Kirovograd region*. Kirovograd, 2008. S. 134–148.
3. Yasin's'ka-Yendrosh E. Spadshchyna Karolya Shymanovs'koho u fondakh universytet-s'koyi biblioteki u Varshavi [Heritage of Karol Shimanovsky in the funds of the university library in Warsaw]. *Shymanovs'kyi i Ukrayina – Szymanowski a Ukraina: Materialy naukovoyi konferentsiyi*. Kirovograd, 1998. S. 39–46.
4. Iwaszkiewicz Ja. Spotkania z Szymanowskim. [Meetings with Szymanowski]. Kraków, 1976. 108 s.
5. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. [Karol Szymanowski and his epoch]. Kraków, 2008. T. 1. 554 s.

ELŻBIETA JASIŃSKA-JĘDROSZ. MYŚLI Z POWODU ELIZAWETGRADZKICH FOTOGRAFII KAROLA SZYMANOWSKIEGO

6. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka [Karol Szymanowski and his epoch]. Kraków, 2008. T. 3. 206 s.
7. Chylińska T. Szymanowski i jego muzyka [Szymanowski and his music]. Warszawa, 1971. 74 s.
8. Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu [The story of our home]. Kraków, 1977. 113 s.
9. Szymanowski K. Pisma [Writings]. Kraków, 1984. T. 1. Pisma muzyczne. 672 s.
10. Waldorff J. Serce w płomieniach. Opowieść o Karolu Szymanowskim [Heart in flames. The story of Karol Szymanowski]. Warszawa, 1980. 217 s.

РЕЗЮМЕ

У численних дослідженнях, присвячених життю і творчості Кароля Шимановського, багато уваги приділено селу Тимошівка на Єлисаветградщині – місцю, де композитор народився і де минули його дитинство та юність. Проте й нині цей період перших двох десятиліть XX ст., пов'язаний з українськими теренами, видається маловідомим. Деяку інформацію знаходимо в спогадах Ярослава Івашкевича («Зустрічі з Шимановським»), статтях Олександра й Дмитра Полячків (музикантів і дослідників з м. Кропивницького) та чи не найбільше – у монографії відомої польської дослідниці Терези Хилінської, де досить систематизовано події того часу.

У цій справі ваговою складовою стають фотографії Кароля Шимановського з Єлисаветграда із зібрання Архіву польських композиторів Бібліотеки Варшавського університету. На них бачимо обличчя молодого Кароля-гімназиста, портрет батька композитора, музичний салон єлисаветградського будинку Шимановських (1902), групове фото всієї родини та ін.

Ідилію родинного життя та творчі задуми молодого композитора, який тільки-но почав розкривати свій самобутній талант, обірвали буремні події Першої світової війни та більшовицької революції, ідеї якої і для членів родини, і для самого Кароля не були прийнятими. Останні єлисаветградські світліни із сімейного альбому відносяться до 1919 року. З лютого по вересень 1919 року не працювала пошта, предмети першої необхідності були дуже дорогими, заробітків не було, у власників реквізували будинки. Багато музикантів покинули місто й знайшли притулок у Києві. Шимановські теж залишили Єлисаветград і напередодні римо-католицького Різдва 1919 року дісталися Варшави. Свої два будинки й домашній скарб полишили. На щастя, вдалося вивезти рукописи та документи. Так, подолання географічної відстані стало прощанням з «малою батьківщиною» – Єлисаветградом – назавжди.

SUMMARY

In numerous studies devoted to Karol Szymanowski life and work, much attention is paid to the village of Tymoshivka near the city of Yelisavetgrad, the place where the composer was born, and where he has spent childhood and adolescence. However, this period of the first two decades of the XX century, connected with Ukrainian territories, seems to be little known. One can find some information in Yaroslav Ivashkevych memoirs (the book *Meetings with Szymanowski*), articles by Oleksandr and Dmytro Poliachky (musicians and researchers from the city of Kropyvnytskyi) and perhaps not the most in the monograph of the famous Polish researcher Theresa Khilinska, where the events of that time are well-systematized.

Karol Szymanowski photographs from Yelisavetgrad from the collection of the Polish Composers Archives of the Library of Warsaw University have become an important part in this case. On them we see the face of a young Karol-high school student, the composer's father portrait, a musical salon of the Szymanowski Yelisavetgrad House (1902), a group photo of the entire family and others.

APXIBH

The idyll of family life and creative ideas of a young composer who has just started to reveal his original talent, are broken with the turbulent events of World War I and the Bolshevik Revolution, which ideas are inadmissible both for family members and Karol himself. The last Yelisavetgrad photos from the family album belong to 1919. From February to September, 1919, the post office has not worked, items of prime necessity are very expensive, there are no earnings, the houses are impressed from the owners. Many musicians have left the city and found refuge in Kyiv. K. Szymanowski family has also left Yelisavetgrad and arrived to Warsaw on the eve of the Roman Catholic Christmas of 1919. They have left their two houses and home treasure. Fortunately, they have managed to take out manuscripts and documents. Thus, the overcoming of the geographical distance has become a farewell with the *homeland* – Yelisavetgrad – forever.

Keywords: K. Szymanowski, P. Kokhanskyi, Ya. Ivashkevych, H. Neuhaus, G. Fitelberg, *Young Poland*, Yelisavetgrad, Tomashivka, Zakopane, the Polish Composers Archives of the Warsaw University Library.

Рецензії Reviews

МСТИСЛАВ ЮРЧЕНКО ПРЕЗЕНТУЄ ХОРОВІ КОНЦЕРТИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Оксана Летичевська

Максим Березовський. Віднайдені хорові концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні / [упоряд., ред., передм. М. Юрченка]. Київ : Комора, 2018.



Вивільнення гуманітарної думки з полону імперських ідеологічних стереотипів відкриває можливості для відтворення об'єктивної картини, визначення місця й ролі української складової в історичній панорамі європейського культурного розвитку. Нового осмислення набуває надзвичайно показовий із цього погляду переломний період XVII–XVIII ст., коли, незважаючи на драматичні, а часом і трагічні колізії укра-

їнської історії, усе ж активно відбувалося апробування й укорінення на ґрунті національних традицій європейських культурних ідей нового часу, зокрема, актуальних інновацій у музичному мистецтві.

Самовіддану пошукову роботу з відкриття джерел і вивчення тогочасної української музики, яку розпочали О. Шреєр-Ткаченко, Н. Цалай-Якименко, А. Іванов, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Ясиновський, М. Степаненко, продовжують Л. Корній, Т. Гусарчук, О. Шуміліна, І. Кузьмінський, Б. Дем'яненко й інші дослідники. Музикознавець і диригент Мстислав Юрченко вже багато років глибоко й послідовно займається вивченням хорової спадщини видатного Майстра XVIII ст. – «українського Моцарта» Максима Березовського, і підсумком цієї діяльності стало нещодавнє видання та презентація збірки віднайдених хорових концертів композитора.

За радянських часів уважалося, що жанр православного циклічного хорового концерту класичного стилю виник як результат творчості італійців В. Манфредіні й Б. Ґалуппі, які працювали в Петербурзі у другій половині XVIII ст. Проте, як наголосив М. Юрченко під час презентації нотного видання, М. Березовський сказав власне творче слово в цьому напрямку незалежно і навіть трохи раніше від іноземних майстрів, сприйнявши новаторські тенденції хорового письма свого, можливо, безпосереднього музичного наставника Андрія Рачинського – керівника глухівської капели гетьмана К. Розумовського¹. Перехідний характер

РЕЦЕНЗІЇ



української музичної творчості 50–60-х років XVIII ст. від барокових партесних концертів до ранніх хорових концертів класичного стилю А. Рачинського та М. Березовського детально висвітлюють і наукові праці Ольги Шуміліної, підготовлені за матеріалами київських рукописних колекцій ².

Як відомо, доля геніального українського композитора була нелегкою. Після триумфального успіху творів М. Березовського на європейських теренах його подальше життя в Санкт-Петербурзі складалося невдало і трагічно обірвалося у 32-річному віці за досить загадкових обставин (за офіційною версією, він вчинив самогубство). Його музичну спадщину, що включає опери, хорові та інструментально-оркестрові твори, на жаль, було розпорошено. Єдиний збережений рукопис М. Березовського – антифон, написаний на іспиті на звання академіка Болонського філармонійного товариства 1771 року ³. З хорових концертів композитора до початку XX ст. збереглися у друкованих виданнях лише геніальний шедевр «Не отвержи мене во время старости» та концерт «Господь воцарися». Стараннями М. Юрченка було віднайдене в різних архівах і видано чотири арії з опери «Демонфонт», хорові твори – концерт «Бог ста в сонмі богів», Літургію, причасні вірші композитора. Крім того, Сонату для скрипки і фортепіано розшукав й опублікував композитор Михайло Степаненко.

Книги з поголосниками ще невідомих хорових концертів М. Березовського було

знайдено в так званому Бахівському архіві (у якому містяться зразки переважно західноєвропейської музики) Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України ⁴. Вони були атрибутовані відомою дослідницею української старовинної музики завідуючою відділом музичних фондів НБУВ Ларисою Івченко. На жаль, поміж поголосників були відсутні партії першого альту і першого баса, тож відновлення повної партитури творів вимагало кропіткої роботи та глибокої обізнаності в композиторському стилі М. Березовського. Саме таку величезну реконструктивну й редакторську роботу виконав М. Юрченко, порівнюючи матеріали київської збірки з розпорошеними рукописними поголосниками творів композитора, що зберігаються в зарубіжних архівах, і таким чином зібравши докупи партитури одинадцяти хорових концертів М. Березовського ⁵.

У презентованому виданні вміщено найбільш затребувані виконавцями чотириголосні концерти. Уперше публікуються вісім творів М. Березовського (два з них оприлюднені раніше в монографії О. Шуміліної, але М. Юрченко подає власну, відмінну редакцію). До збірки також увійшов пасхальний концерт «Да воскреснет Бог», віднайдений та реконструйований відомою дослідницею творчості М. Березовського Мариною Ричаревою, в Україні він теж друкується вперше. Три віднайдених концерти для подвійного (восьмиголосного) хору М. Юрченко планує видати як другу частину збірки.

У музичному тексті концертів дослідник намагався максимально зберегти весь матеріал, який можна було відновити за рукописами. Він відредагував лише окремі ноти, знаки альтерації, ритмічні тривалості, темпи, підтекстовку та ін. У вербальному тексті збережено українську транслітерацію церковнослов'янської мови, якою послуговувалися у Придворній співацькій капелі за часів М. Березовського. Для сприяння міжнародному поширенню видання додано переклад тексту англійською мовою та відповідну підтекстовку. У передмові до збірки М. Юрченко пояснив особливості своєї редакторської роботи, подав коротку характеристику кожному з виданих творів.

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. М. ЮРЧЕНКО ПРЕЗЕНТУЄ ХОРОВІ КОНЦЕРТИ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО

Майже всі представлені у збірці концерти написані в мажорі (чотири – у До-мажорі), вони мають урочистий, панегіричний характер, обумовлений сферою їх побутування як складової парадного палацового життя. Емоційно проникливий, лірико-драматичний концерт «Не імами інія поміщі» (на текст кондака ікони Пресвятої Богородиці «Всіх скорбящих радости») став другим після «Не отвержи мене во время старости» відомим нам мінорним концертом М. Березовського. Їхня музична форма побудована за принципом контрастів – зміна швидких і повільних частин, динаміки, епізодів *tutti* і ансамблю солістів – що, власне, і становить жанрові ознаки хорового концерту класичного стилю. Гомофонні епізоди хорального типу доповнюються поширеними тоді в західній музиці імітаційно-поліфонічними формами – фугато і фугами, які зазвичай виступають завершальними частинами циклічних композицій. Кількість частин концертів М. Березовського може бути різною – від двох частин лаконічного «Не імами інія поміщі» до дванадцяти частин масштабного панегірика «Господи, силою твоєю возвеселиться цар». У ставленні композитора до музичної форми, продиктованої характером твору та змістом вербального тексту, можна вбачати традиції, пов'язані з вільним трактуванням музичної форми в партесних концертах.

Натомість взаємодія вербального тексту і музичних виражальних засобів у творах М. Березовського виходить на якісно новий щабель, порівняно з бароковою музичною творчістю. Концерти характеризуються експресивним мелодизмом, особливо в партіях солістів і темах поліфонічних побудов. З'являється лірична, «авторська» інтонація прочитання канонічного тексту й, відповідно, осмислення і трактування духовних постулатів. Вираження музичними засобами морально-духовної ідеї твору може доходити до справжнього драматизму, як, зокрема, у концерті «Милість і суд воспою

Тебі, Господи», який М. Юрченко за цим аспектом вважає передвісником геніального шедевра «Не отвержи мене во время старости»⁶.

Віднайдені музичні твори, що увійшли до збірки, були гідно представлені дослідником і диригентом М. Юрченком у концертному виконанні. У соборі Михайлівського Золотоверхого монастиря зведений колектив співаків Патріаршого хору УГКЦ та Хору «Українського фонду духовної музики» полонив слухачів чудовим звучанням дорогоцінних хорових перлин, що вийшли з-під пера геніального майстра і становлять, безсумнівно, золотий фонд української музичної культури. Також силами М. Юрченка та означеного співочого колективу було здійснено запис хорових концертів М. Березовського на компакт-диск.

У виданні висловлено численні подяки організаціям та окремим представникам української діаспори Канади, які спонсорували пошукову роботу та публікацію збірки. Ми ж, у свою чергу, можемо щиро подякувати самовідданому досліднику і талановитому музиканту Мстиславові Юрченку за відродження нашої мистецької та духовної спадщини.

Примітки

¹ Юрченко М. Андрій Рачинський – перший учитель Максима Березовського. *Культура і життя*. 1996. № 1.

² Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012.

³ Чернетка антифону М. Березовського зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ.

⁴ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 441. № 907. Од. зб. 1–6.

⁵ У роботі були використані переважно матеріали з Російського національного музею музики в Москві (ф. 283), а також Російського державного історичного архіву в Санкт-Петербурзі (РФ), Австрійської національної бібліотеки та Придворної музичної капели у Відні (Австрія).

⁶ На це М. Юрченко вказує в передмові до видання.

ВЕСНА ЛІНИ КОСТЕНКО

Любов Ільницька

Нерозривне поєднання поезії та музики відкриває приховані відчуття подиву. Барви весни, звеличені ліричними наголосами, змушують ретельніше придивлятися до тих непізнаних сторін прекрасного, зміст яких уже досягнули класики українського та світового мистецтва.

Який сенс вкладають глядачі в поняття *надзвичайна подія*? Пошук дива, дива-вистави, яка б запам'яталася надовго. Утім, якщо суголосною темою всієї програми буде сильний мотив лагідного та потужного слова Ліни Костенко, тоді ця концертна подія повинна сягнути виміру сенсації.

22 березня 2019 року в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України пройшов незабутній театральномузичний вечір «Весна підніме келихи тюльпанів», складений за творами Ліни Костенко.

Поезія Ліни Костенко в майстерному виконанні народної артистки України Раїси Недашківської причаровувала глибиною особливої образної виразності. Глядач поринав в орбіти невичерпних одухотворених поетичних нюансів через натхненне декламування енергійної експресивності. Вбрання примадонни української сцени ніби зійшло з картини Віктора Зарецького, який зобразив Р. Недашківську як берегиню, наповнену яскравим світлом монументальної симфонії. Водночас велич постаті видатної актриси доповнювалася елементами венеційської видовищності – унікальне вплетення оксамитових відтінків у темні фалди театрального костюма – усі ці деталі переконливо створювали гармонійний образ античної музи, яка в плавних жестах драматичної елегантності позначила на сцені духовне знамення – найвищу цінність поетичної творчості.

Розпочала програму «Музична імпровізація» – романтичність тонких руладних звуків арфи вдало налаштовували аудиторію на вишукане сприйняття поетичних рядків. Таким чином, за задумом автора

ідеї та режисера програми заслуженого діяча мистецтв України Олександра Білозуба, небесне осяяння арфи переносило глядача в споконвічні інтонації легкої пелюстковості святкового настрою. Чуттєва гра Валерії Тихонової супроводжувала майже всю першу частину вечора.

Складно окреслити словами хвилювання глядачів, коли після насичених рядків вірша Л. Костенко «Ті журавлі і їх прощальні сурми»:

Сумна арфістко – рученьки вербові! –
по самі плечі вкута в туман.
Зіграй мені мелодію любові,
ту, без котрої холодно словам

за динамічною паузою, у яку Р. Недашківська вклала глибоку незворотність доле-носних рядків, монументально з'являється постать окриленого Орфея – заслуженого артиста України Ігоря Завадського. Акордеон у діалозі з арфою причаровує та зриває шквал оплесків. Одночасна ніжність та проникливе входження в зміст таких творів, як *Oblivion* («Забуття») А. П'яццолі та «Вальсу квітів» П. Чайковського, викликали емоційну піднесеність – неперевершена гармонія панувала і приголомшувала.

Віртуозність Ігоря Завадського, його самовіддана гра та бурхлива експресія *Libertango* Астора П'яццолі доповнювали драматичний зміст віршованого портрета «Твій силует» Ліни Костенко. Хоча найбільшою мірою обдарування Ігоря Завадського проявило себе при особливому виконанні Концерту № 4 Антоніо Вівальді із циклу «Пори року». Сум ностальгічного переспіву за втраченою радістю та болісне відчуження від щасливих подій життя ніби відбивалися на рухах музиканта.

Слід сказати, що зворушливі балетні па Анастасії Прохорової ніби мимоволі гортали сюжетні сторінки – пори року – провідні лінії поетичного натхнення, від виступу до виступу створювали суцільне полотно вистави.

Домінантою другої дії було фортепіанне виконання Людмилою Марценович творів Л. Ревуцького, Г. Майбороди та «Патетичної сонати» Л. Бетховена.

Ніби зима і весна зустрілися на сцені – так сопілкові народні награвання Олесі Сінчук невимушено дзвінко переносили у фантастичний світ. Ансамбль народних інструментів «Дивограй» разом із чудовим співом Тетяни Шкільної подарували незабутні миті музичної насолоди. Одухотворене звучання рядків Ліни Костенко під гітарний супровід Сергія Мороза справили хвилююче враження.

Виступи Лілії Кобільник та Олени Свищ доповнювали один одного. Тризна «Мар-

кової скрипки» у голосінні Лілії Кобільник та м'які інтонації Олени Свищ по-своєму розкрили ліричне різноманіття творчості Ліни Костенко.

Довгоочікуваний виступ Руслани Лоцман дійсно привернув увагу – щирі барви голосу співачки створювали образ мальовничої весни. Тонка вокальна обробка впевнено, слідом за поезією Ліни Костенко, розповідала про «думку таємну».

Як дороговказ наостанок пролунала репліка від Раїси Недашківської: «Людо, дай “Елегію”!». Тому твір Миколи Лисенка став атмосферним супроводом до кульмінаційного завершення програми – поезії «Ти знов прийшла, моя печальна музо...».

Некролог Obituary



ЛЕВКО КОЛОДУБ
(01.05.1930–23.02.2019)

Не стало Левка Колодуба. Хоча відійшов він у найкращі світи у вельми поважному віці, проте, у це важко повірити. Таким могутнім, міцної статури (відповідно до свого прізвища) був цей митець, не корився літам, працював до останньої хвилини, вражав ясним розумом, пам'яттю та ерудицією. За життя він здобув визнання та отримав численні державні й мистецькі нагороди: заслужений діяч мистецтв України (1973), народний артист України (1993), професор (1985), академік Національної академії мистецтв України (2004), лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (2010), Композиторського конкурсу імені Мар'яни та Івана Коців (1992), Премії імені Бориса Лятошинського (1997), Премії імені Михайла Вериківського (2001), кавалер ордена «За заслуги» III ступеня (2000), володар Почесної відзнаки «Слобожанська слава» Харківської обласної державної адміністрації (2002).

Він мав беззаперечний авторитет як справжній професіонал, унікальний знавець симфонічного оркестру, майстер оркестрування. Композиторський доробок Л. Колодуба позначений міцним укоріненням у національний фольклор, схильністю до масштабних форм і просторового музичного мислення, барвистістю музичної мови.

Творча спадщина Л. Колодуба вражає масштабністю (загалом понад 200 найменувань!). Пріоритетне місце в ній належить симфонічним творам (загалом їх понад 30, зокрема 12 симфоній) – більшість з елементами програмності, щедрим використанням темброво-колеристичних засобів. Етапною і показовою для стильового спрямування творчості композитора свого часу стала «Українська карпатська рапсодія» (1960). Лінію стильового поєднання жанрового етнографізму, картинної зображальності та симфонічності музичного вислову

поєднують «Гуцульські картинки» (1967), «Друга українська рапсодія», «Троїсті музики» (обидва твори – 1974 р.). На зламі XIX–XX ст. у стилі популярних інструментальних обробок народних мелодій написано 5 сюїт «Українських танців» (1996–2002). Схильність композитора до конкретної зображальності, симфонічної картинності віддзеркалилась у поемі «Великий Камень» (1953–1955), присвяченій пам'яті Івана Франка та в епіко-драматичній симфонії-думі «Шевченківські образи» (1964). Постійний пошук сучасних засобів виразності й оновлення манери оркестрового письма виразно проявився у Симфонії № 3 «В стилі українського бароко» (1984), у позначеній авангардними віяннями Симфонії № 6 «C-dur та A. Шенберг» (1999). Громадянським пафосом і драматичною насиченістю вирізняється Симфонія № 4, присвячена трагедії Чорнобиля (1986), та Симфонія № 5 «Про меморію» пам'яті жертв Голодомору й репресій (1990).

Важлива сторінка композиторського доробку Л. Колодуба – твори для музичного театру. Побудовані за принципами музичної драми опери «Дума про Турбаї» (1951), «Пробудження» (1976), «Незраджена любов» (1985) відбивають світоглядні конфлікти й трагічні зіткнення людських доль у часи великих суспільних зрушень – революції та Другої світової війни. Масштабна психологічна драма «Поет», написана до 175-річчя від дня народження Кобзаря (1988–2001), вирізняється розгорнутими монологічними сценами у поєднанні з жанровими епізодами та узагальненою символікою. Одним із перших в Україні Л. Колодуб звернувся до жанру мюзиклу, створивши яскраві сценічні зразки – «Місто закоханих» (1968), «Кохаю тебе» (1975), дитячу оперету «Пригоди на Міссісіпі» (1967 р., поставлено Київським театром оперети у 1971 р.).

Низці музично-театральних творів композитор подарував нове життя (створив їх нові редакції та оркестрування, а часом і дописав), зокрема, операм: «Утоплена» Миколи Лисенка (оркестрування та редакція), «Анна Ярославна» Антіна Рудницького (дописування, редакція та оркестрування для Національної опери України, 1995 р.); опе-

реті «Генуезькі серенади» Сергія Жданова (дописування, редакція та оркестрування для Київського театру оперети, 1970 р.); балетам: «Світанкова поема» на музику Віктора Косенка, лібрето Валентина Тимофєєва (1973), «Чарівний сон» на музику М. Лисенка, лібрето В. Тимофєєва (1983).

Левко Миколайович багато зробив для розвитку української духової музики (написав близько 80-ти творів). Його масштабні композиції та невеликі п'єси для духового оркестру й ансамблів різних складів, концерти для солюючих інструментів (гобоя, фагота, валторни, тромбона, туби) позначені відмінним знанням специфіки духового виконавства, стали вагомим надбанням концертної естради й педагогічного репертуару.

Л. Колодуб – автор численних вокальних творів – солоспівів (зокрема – циклу на вірші Тараса Шевченка), хорів, пісень. Є в його композиторському доробку також вдалі приклади обробок народних пісень, зокрема «Турівські пісні», де майстерно опрацьовано фольклорні зразки, які побутують у місцевості, що пов'язана з дитинством композитора (містечко Прилуки на Чернігівщині).

Твори Л. Колодуба з успіхом виконувалися не лише в Україні, а і в Аргентині, Болгарії, Греції, Іспанії, Канаді, Китаї, Німеччині, Північній Кореї, Польщі, Румунії, США, Франції.

Понад півстоліття тривала педагогічна праця Левка Миколайовича. Розпочалася вона далекого 1957-го року в Київській консерваторії, де він вів клас композиції та інструментування (упродовж 1958–1960 рр. викладав музично-теоретичні дисципліни у Київському театральному інституті, 1966 р. повернувся до консерваторії). У 1977 році отримав звання доцента, у 1985-му – професора кафедри композиції. Упродовж 1997–2002 років композитор керував новоствореною кафедрою інформаційних технологій. Від 2002 року працював на посаді професора кафедри композиції, інструментування та комп'ютерних технологій. У своїй педагогічній діяльності він прагнув прищепити студентам знання вітчизняного фольклору, закономірностей розвитку оркестрових стилів, уважне ставлення до

РЕЦЕНЗІЇ

тембрової драматургії, найновіших композиторських технік у поєднанні з національними традиціями. Педагог створив власну композиторську школу. Його учні – Геннадій Сасько, Олександр Яворик, Сергій Бедусенко, Ігор Демарін, Олександр Жилінський, Володимир Магдейчук, Світослав Луньов, Вікторія Польова, Богдана Працюк, Олександр Осадчий, Олександр Потієнко (обидва з Німеччини), Хосе Лопе-Мартін (Куба) та ін.

Левко Миколайович активно займався громадською діяльністю. Від 1953 року був членом НСКУ, працював референтом із пропаганди. Із 1962-го року був постійним членом правління, упродовж 1968–1974 років – президії, 1968–1979 років – членом правління СК СРСР, упродовж 1988–1994 років головою правління Музичного фонду України, протягом 1994–1999 років головою правління Київської організації НСКУ. Очолював Асоціацію діячів духової музики України. Був членом Національної Всеукраїнської музичної спілки України.

Левко Миколайович походив із родини інтелігентів: його батько Микола Олексійович працював інженером у Києві, у 1937-му році був репресований і розстріляний органами НКВС. Мати Лідія Андріївна була відомою оперною співачкою, бабуся Єфросинія Степанівна – вчителькою музики. Відомим співаком, а згодом режисером був дядько Олександр Колодуб. Після арешту батька родина змушена була переїхати до Харкова. Там музично обдарований хлопчик,

який уже вступив до Київської музичної десятирічки, продовжив навчання й у 1949 році закінчив Харківську середню спеціальну музичну школу по класу кларнета Григорія Рикова. У 1954 році він закінчив історико-теоретичний і композиторський факультети Харківської консерваторії по класу Михайла Тіца, навчався також по класу кларнета. Паралельно юнак підробляв артистом (грав на кларнеті) симфонічного оркестру в Харківському театрі опери та балету. І там його блискуче знання оркестру, виразові можливості різних (найперше – духових) інструментів було підкріплене практикою.

У 1954 році Левко Миколайович повернувся до рідного Києва, з яким відтоді не розлучався. Працював режисером Українського радіо, а згодом продовжував активно виступати у пресі, на радіо й телебаченні з питань музичної культури. Одружився з Жанною Юхимівною – піаністкою, композиторкою, педагогом Київської консерваторії, з якою в любові й злагоді прожив понад шість десятиліть. Родинну справу продовжила донька Оксана Колодуб, яка обрала професію музикознавця.

Упевнена, музика Левка Колодуба, що є цінним національним надбанням, надовго переживе її творця, слугуватиме його рукотворним пам'ятником. Як незабутнім залишиться він і в наших серцях.

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України*

Про авторів

Information About Authors

ГАРБУЗЮК Майя – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

ГРАБ Уляна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

ДЗЮБА Діана – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України.

ІГНАТЕНКО Євгенія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

ІЛЬНИЦЬКА Любов – кандидат філософських наук, співробітник Літературно-меморіального музею-квартири П. Г. Тичини.

КРУТОВА Олена – провідний науковий редактор редакції наукового журналу «Народна творчість та етнологія» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, театрознавець.

ЛЕТИЧЕВСЬКА Оксана – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

МАКСИМЮК Володимир – доктор фізико-математичних наук, провідний науковий співробітник Інституту механіки ім. С. П. Тимошенка НАН України.

НАУМОВА Лариса – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

ФЕТИСОВ Ілля – мистецтвознавець відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, керівник фольклорного ансамблю «Божичі».

ЯСІНЬСЬКА-ЄНДРОШ Ельжбета – музикознавець, співробітник Архіву польських композиторів XX століття Бібліотеки Варшавського університету, член Музичного товариства ім. К. Шимановського в Закопаному, поетеса (Польська Республіка).

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 не менше ніж 1800 знаків (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською та англійською мовами);
- ключові слова (українською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчений ступінь (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень (українською та англійською мовами);
- список літератури, оформлений згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 та ДСТУ 3582:2013;
- references (Увага! Позиції зі списку літератури подаються в тій самій послідовності; кириличні джерела – у транслітерованому вигляді, наведені латиницею – без змін);

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).

Ілюстрації до статей мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg / .jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi.

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 (65)

Упорядкування і наукове редагування:

*Валентина Кузик
Олена Щербак*

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голень

Літературне редагування і коректура:

*Тетяна Клименко,
Олена Крутова,
Людмила Тарасенко
Олена Яринчина*

Редактори англomовних текстів:

*Олена Калач
Павло Рафальський*

Оператор:

Ірина Матвєєва

Підписано до друку 21.03.2019. Формат 60 × 84.

Обл. вид. арк. 12,44. Умов. друк. арк. 11,57.

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Півчі. Фрагмент ікони «Здвиження Чесного Хреста». Друга половина XVII ст.

З церкви Здвиження Чесного Хреста в с. Сихів (нині – у межах м. Львова).

108×109×3+7,5 см. Дошка, темпера, золочення. Збірка Національного музею у Львові (інв. № 1708, кв-23082)

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

<http://sm.etnolog.org.ua>

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua