



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3/4 (67/68)

Theatre. Music. Cinema.
Architecture. Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2019

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

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3/4 (67/68)

Театр. Музика. Кіно.
Архітектура. Образотворче
та декоративно-вжиткове мистецтво

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

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 3/4 (67/68) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 134 с.

ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва, образотворчого й архітектурного мистецтва; 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, decorative and architectural 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
Свідectво 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 № 13 від 05.12.2019 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

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

*On the Occasion of the 200th Anniversary
of Birthday of Panteleymon Kulish*

Юдкін-Ріпун Ігор. Епоха та епізод у поетичній інтуїції Пантелеймона Куліша
Yudkin-Ripun Ihor. Epoch and Episode in the Poetical Intuition of Panteleimon Kulish.....7

ТЕОРІЯ

Theory

**П'ятницька-Позднякова Ірина. Аналіз змістовних структур
музичних текстів в аспекті смислоутворення**
*Pyatnytska-Pozdniakova Iryna. Analysis of Semantic Structures of Pieces of Music
from the Aspect of Content Formation*.....16

ІСТОРІЯ

History

**Черненко Олена, Забашта Ростислав. Чернігівська кахля раннього
Нового часу із зображенням святого Онуфрія Великого**
*Chernenko Olena, Zabashta Rostyslav. A Chernihiv Tile of Early Modern Times Picturing
St. Onuphrius the Great*.....28

**Ходак Ірина. Михайлівська церква в селі Білоусівка та її стінопис
(за матеріалами церковного літопису)**
*Khodak Iryna. Michael Archangel Church in the Village of Bilousivka and Its Wall Painting
(After the Materials of Church Chronicle)*.....49

**Троценко Анна. Художні особливості кам'яних надмогильних хрестів
XIX – початку XX століття із села Букатинка на Вінниччині**
*Trotsenko Anna. Artistic Features of Stone Grave Crosses of the 19th to Early 20st Centuries
in the Village of Bukatynka, Vinnytsia Region*.....64

**Дзюба Діана. Музика в ефірі українського телебачення:
історико-хронологічний підхід (1986–2018)**
*Dziuba Diana. Music in the Ukrainian Television Ether:
Historical-Chronological Approach (1986–2018)*.....78

ПОСТАТІ

Figures

**Кузик Валентина. СКОРБНИЙ ШЛЯХ МУЗІКИ
(до 150-річчя Якова Яциневича)**
*Kuzyk Valentyna. Sorrowful Way of Musicant
(Commemorating the 150th Anniversary of Yakiv Yatsynevych)*.....93

**Скляренко Галина. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри
художнього синтезу**

Skliarenko Halyna. Florian Yuryev Works and New Dimensions of Artistic Synthesis 100

**Крутова Олена. Режисер Михайло Резнікович: теоретико-методологічні
засади та їх практичне втілення у співпраці з акторами**

*Krutova Olena. Stage Director Mykhaylo Reznikovych: Methodology-Theoretical Principles and
Carrying Them into Effect While Collaborating with Actors* 115

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

Юдкін-Ріпун Ігор. Система сакральних образів української культури

**[Рец.: Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура
та іконологія: монографія. Київ : Артєк, 2019. 400 с.]**

Yudkin-Ripun Ihor. System of the Sacral Images of the Ukrainian Culture
[Review: Olianina Svitlana. Ukrainian Iconostases:
Their Symbolic Structure and Iconology : Monograph.
Kyiv: Artek, 2019, 400 pp.] 128

ПРО АВТОРІВ

Information about Authors 131

До 200-ліття Пантелеймона Куліша

On the Occasion of the 200th Anniversary of Birthday of Panteleymon Kulish

УДК

ЕПОХА ТА ЕПІЗОД У ПОЕТИЧНІЙ ІНТУЇЦІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Ігор Юдкін-Ріпун

Пізній період творчості П. Куліша позначений відкриттям можливостей поетичного осмислення історії. Цикли історичних подій, від окремих епізодів до цілої епохи, подаються в зворотних зв'язках як предмет рефлексії. Амбівалентність барокової казуїстики та засоби контамінації фольклорної і перекладацької практики спричинилися до розвитку історичної герменевтики в межах лірики.

Ключові слова: контамінація, амбівалентність, рефлексія, рекурсія, ейдетичний образ, герменевтика.

The last period of P. Kulish's creative life is marked with exploring the opportunities of conceiving history with the means of poetry. The cycles of historical events from particular episodes to the epoch as a whole are represented with feedback as a subject of reflection. The ambivalence of baroque casuistic concepts, together with the contamination within the folkloristic and interpretational practices, has contributed to the development of historical hermeneutics within the area of lyrics.

Keywords: contamination, ambivalence, reflection, recursion, eidetic image, hermeneutics.

Після написання «Драмованої трилогії» та пожежі хутора розпочався останній період творчого шляху Пантелеймона Куліша, істотно відмінний від усього попереднього. На це звернув увагу вже перший біограф мислителя Осип Маковей, розпочинаючи констатацією того, що «сам Куліш ділив себе на прежнього та і пізнішого, та проте не можна сказати, щоб у прежнім Кулішу не містився пізнійший» [8, с. 1], а в пізньому періоді, за враженням біографа, «всі свої погляди оснував головно на соціології» [8, с. 167]. Є. Нахлік відкрив у пізній творчості П. Куліша ознаки нового історизму, коли він «малює постаті й картини не типові, життєподібні, а літературно-умовні, символічні» [11, с. 208]. Додамо, що такі постаті реалізують уявний розумовий експеримент з архетипами, що вбачаються за подіями і діями, як свідчить аналіз історичних драм [15].

Зрештою, «осіннє квітування» майстра належить до загальних явищ культури. Те ж бачимо в Гете й Тиціана, Клода Моне й Лева Толстого. Музикознавцям добре відома проблема пізнього стилю Бетховена. Підсумовуючи спостереження над феноме-

нами такого роду, М. Валліс висловив міркування про особливу поетичну вільність, яка з'являється з віком ¹. У П. Куліша така поетична вільність виявилася в тому, що історіософія розвивається не в трактатах, а в медитативній ліриці, куди переносяться відзначені «соціологічні» концепції та новий історизм.

Така увага до історії не випадкова. Адже пізня творчість П. Куліша припала на добу, коли відкрилися парадокси історичної свідомості романтизму і спалахнули дискусії щодо самої методики та проблематики історичної науки. Немає безпосередніх свідчень, чи П. Куліш був обізнаний з швейцарським істориком культури Я. Буркгардтом, принаймні так, як він знав Т. Карлейля. Однак хід його думок був суголосним тому, що завдяки працям швейцарця ставало основою культурно-історичного підходу. Відзначимо, зокрема, концепцію культурних криз як «природних механізмів історичних перемін» [18, с. 19] ², поряд з протилежно спрямованими консерваційними процесами усталення «того, що в історії ідентичне і незмінне» [18, с. 17]. Історіософські ідеї П. Ку-

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

ліша так само позначені протиставленням творчих і руйнівних сил, консервації і модернізації, але висловлюються вони через розвиток ліричних образів. Прозріння історичної неминучості досягаються в інтуїтивному мисленні, через створені словами ейдетичні відіння. Тому для реконструкції історіософії пізнього періоду П. Куліша першорядного значення набуває питання про його інтуїтивні методи.

Відомо, що інтуїція, замінюючи формально-логічні родово-видові відносини на відношення частини – цілого, виходить з основної герменевтичної проблематики – т. зв. герменевтичного кола, де сенс частковості визначається цілим, а ціле залежить від повної сукупності частковостей [16]. Тому відношення цілого і частин взаємне, комутативне, і це насамперед стосується проблеми періодизації, визначення меж епохи та масштабів тих історичних епізодів, що входять до неї. Такий підхід історичної герменевтики, фактично наявний в міркуваннях П. Куліша, підводить до одного вельми істотного висновку. Не лише епізод входить до складу епохи як частина до цілого, але й епоха сама постає як епізод, миттєвість, що може бути схоплена єдиним поглядом – тобто, за феноменологічною термінологією, як ейдетичний предмет. *«І мить за миттю вічність поглинає, – так все минає, навіть неминуче! І сталість є лиш в цьому проминанні»,* – так писав Г. Гессе у «Щаблях» зі «Гри в бісер» [1, с. 260]. Ціла епоха та найдрібніші її події, епізоди мають спільне в тому, що вони – цикли історичного процесу, які різняться масштабами.

Та основу цієї циклічної спільності визначає суб'єкт-субстанція історії, ті носії інтенціональності та активності, які відкривають і здійснюють закладені в історичному розвитку можливості. Коли епоху репрезентує ключова подія, епізод з його чинним суб'єктом, характером, то власне ті, хто здійснює історію, визначають взаємну замінність цілого та частин епізоду й епохи. Такий підхід не означає суб'єктивного релятивізму: йдеться про об'єктивно визначені цілі й наміри суб'єктів дії, про інтенціональність характерів як критерій визначення цілого й частин.

Подання приватного епізоду як знаряддя характеристики громадської історичної епохи – це поетичний засіб, апробований вже засновником сучасного історичного роману В. Скотом. Така історична герменевтика – розкриття органічного зв'язку цілого з частковостями – сама по собі не містила нічого принципово нового в добу романтизму. Водночас метонімічна заміна епохи епізодом в історизмі В. Скота містила небезпеку, яка відкрилася згодом, в концепціях історії «без імен» та «без подій», у заміні подієвості на повсякденність (т. зв. «школа анналів» ХХ ст.). Тут за деревами не бачили ліса, в частковостях побутової марноти розчинялася історична доля. Саме усвідомлення цього П. Кулішем унеможлиблює однозначне, навіть побутове тлумачення епізодів. За побутом не раз просвічує безчасся, яке є залаштунковим персонажем поеми «Грицько Сковорода» – творчого заповіту, що становить альтернативу побутовій марноті.

Не лише епізод постає своєрідною голограмою епохи (як у романтичній традиції В. Скота), але й ціла епоха обертається частковістю, миттєвістю, згортається в ейдетичний образ. Зрештою, це відсилає до відомого казкового мотиву перебування героя в потойбічному світі, коли після повернення виявляється, що за ті миті, що там уявилися як три дні, тут промайнуло три століття. У 4-й строфі «Заспіву» до «Сковороди» П. Куліш відкрито проголошує таку взаємну замінність епізоду й епохи, їхню інверсію, аргументуючи це тим, що суб'єкт – субстанція історії, *«народ / Єдинством сил своїх ... / Тисячоліттями блищить вомісто годів!»*. Основа ж такої можливості полягає в тому *«мова наша з мов, як серафима глас, Гармонію сердець водворить серед нас!»* [6, с. 286]. Складається непорушна тріада «час – мова – народ», де тисячоліття й роки можуть згортатися і зростати у просторі пам'яті. Наскільки це уявлення стійке, можна судити з його формулювання в «Дзвоні», у 4-й строфі поетичного звернення до Марії Вовк-Карачевської («До Марусі В.»): *«Отечество собі будуймо в ріднім слові: / Воно, воно одне від пагуби втече, / Піддержить націю на предківській основі ...»* [7, с. 248]. Якщо перекласти ці ідеї сучасною феноме-

нологічною термінологією, то можна сказати, що сталість історичної доби вбачається в чинності її суб'єкта-субстанції, яким є народ, а основа забезпечення цього лежить у мовному світі. Тож епоха осмислюється через уособлення її діячами, що стають героями поем – такі, приміром, як «Сторчак і Сторча-чиха» з часу Руїни, або «Уляна клюшниця», сучасниця поета.

Та коли цикли історичного розвитку, від епізоду до епохи, визначаються активністю суб'єктів дії, то виникає питання про методи художнього дослідження такої детермінації. Позиція поета-спостерігача-дослідника тут виявляється вирішальною. Є. Нахлік стосовно пізнього П. Куліша говорить про амбівалентність відносин, як міжособистісних, так і громадських³. Думається, є підстави для пошуків значно ширшого кола виявів амбівалентності, та й самий цей феномен варто тлумачити казуїстичним бароковим спадком.

Прислужилася тут і акторська вдача П. Куліша, прибирання ним розмаїтої машкари для своєрідного розумового експериментування з програванням ролей, що насамперед помітно в його історичних драмах, але проводиться і в ліро-епічних творах⁴. Ця вдача подекуди сприймається в контексті схильності до містифікацій⁵, але в листах вона постає, мабуть, найповніше, засвідчуючи своєрідну монодраму, програвання ролі в уявній виставі⁶, і тут очевидні прослідки барокової т. зв. шкільної драми, створеної на основі казуїстики.

Пізній П. Куліш привертає увагу майстерним володінням питомо бароковою казуїстичною технікою, всупереч його ж незмінним інвективам на адресу її творців, єзуїтів, що само містить парадокс – адже, мабуть, сам автор добре усвідомлював цю спадкоємність, засвідчивши саркастичними рядками з 30-ї строфи 2-ї пісні «Грицька Сковороди»: *«Козак був проста сіра свита, / І сіромахою прозвавсь, / Та переважив єзуїта...»* [6, с. 299]. Зокрема, здобутки поета стосуються такого знаряддя казуїстики, як автореферентні вислови в різних формах, насамперед таких, як антифраза. В основі феномену автореферентності лежить відомий з античності парадокс «брехуна», де немож-

ливо встановити істинність висловлювання *«я брехун – сказав брехун»*⁷. Це стосується, зокрема, дифірамбів на честь гнобителів України, що можуть інтерпретуватися і як автореферентна антифраза – огула, висловлена як хвала. Це свідчить, що до інвектив та дифірамбів тут слід ставитися вкрай обережно: інверсія одного в інше, перетворення на протилежне – звичайне місце, бо ж вислови – це маски, сенс яких визначається цілою стратегією театральної гри.

Чи не з особливою виразністю амбівалентність і маскуваність як знаряддя висловлення ліричними засобами історіософських поглядів виявилися в творах П. Куліша, написаних у Відні 1882 року, якими було започатковано в новій українській літературі поетичну орієнталістику, розвинену згодом А. Кримським та В. Мисиком. Йдеться насамперед про поему «Магомет і Хасида», де не лише вперше в Україні здійснено докладне поетичне дослідження східного (зокрема, ісламського) світу, але й само тлумачення цього світу подано як вихідний пункт для розгортання історіософії. До певної міри це стосується також поеми «Маруся Богуславка», де запропоновано нове тлумачення відомого з народного епосу сюжету. Зокрема, на відміну від надрукованої за сім років перед тим однойменної драми І. Нечуя-Левицького, П. Куліш кладе увагу тут не на героїчному чині визволення бранців, а насамперед на висвітленні внутрішнього світу героїні, досліджує психологію яничарства, створює правдивий портрет такого ісламського лідера, як Кантемир, нарешті, розвиває свою концепцію «другої Роксолани», що зуміла схилити на свій бік можновладців, а не лише султана. Як влучно з цього приводу відзначив О. Федорук, «для Куліша туркофілість і магометанство ... – лише зручна форма, у якій він явив тогочасні провідні думки-ідеї», зокрема – «релігія любові як антитеза грубої сили...; вищість жіночого первня, якому ця релігія любові іманентна від природи» [14, с. 222]. Варто додати також, що написання творів засвідчує активну причетність П. Куліша до подій тогочасної історії: місце й рік написання не випадкові (ім присвячене цитоване дослідження О. Федорука), адже саме там і тоді почалися події на

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Балканах, яким судилося відіграти фатальну роль вже наступного ХХ століття⁸.

Може видатися, що в цих творах автор наслідує традиції просвітницької «східної» повісті для критики європейського суспільства. Можна запідозрити автора і в симпатіях до сучасного йому бісмарківського Kulturkampf – антиклерикальної політики, особливо беручи до уваги часто-густо подибувані в його текстах інвективи проти «попів». Але тоді незрозумілим залишиться, як же бути з працею цілого його життя – перекладом Святого Письма. Уже цитований О. Маковей з уїдливым сарказмом зазначає, що «ми готові разом з Кулішем дати чисту дань Аллаху та забути хоч на хвилю про те, що саме з магометанізму перейняв Лойоля свою науку» [8, с. 159], налякаючи на сталий лейтмотив критики єзуїтів у П. Куліша. Та такий висновок нехтував би основну властивість тексту – його театральність, маскування голосів.

У «Магометі і Хадизі», надрукованій 1883 року, розгортається думка про спорідненість християнства та магометанства, адже (пісня 1, строфа 5) «Повинен в мир прийти новий творець закона, / Возвишений як оний Син Марії» [7, с. 359]. Сама ж Хадиза порівнюється з Марією Магдалиною (строфа 41) [7, с. 369]. Друга пісня має прообразом розп'яття і воскресіння, подані як розповідь про загибель Магомета та реальне його повернення, а слова Магомета «З багатством до тебе Хадизо, я вернувся» (строфа 40) [7, с. 382] знаменують початок нової ісламської епохи. Варто відзначити, що того ж року відомий російський містик В. Соловйов надрукував брошуру, де висловлював думку про іслам як розвиток східнохристиянських єретичних рухів, зокрема, іконоборчих⁹. Але не в виведенні родоводу релігії суть поеми, а в утвердженні любові і вірності. Про неістотність питання щодо коренів ісламу свідчить і така деталь: коли Хадиза перебуває в розпуці по звістці про нібито загибель Магомета, «У двері стукотять черниці з молитвами» (строфа 34) [7, с. 380] – очевидний анахронізм і контамінація християнських реалій, оскільки жіночого чернецтва тодішній арабський світ не знав, то ж цілком ві-

рний наведений висновок О. Федорука про любовну основу поеми.

Упізнавання в історичних подіях універсальних архетипів відзначає і «Марусю Богуславку»¹⁰, де обговорення питань ісламу та витоків яничарства становить лише привід для виходу до всесвітніх масштабів оповіді. У визволенні козаків Марусею вбачається прототип відомої легенди про відвідування пекла Богородицею Марією (ходіння по муках), про що свідчать слова Левка Кочубея: «Її на небі жде непорочна Ісусова мати» [5, с. 110]. Але ще більшою мірою амбівалентність образів розкривається після основної епічної події (звільнення бранців), коли замість загибелі Маруса одночасно бачить видіння діви Марії і зустрічається з султаном, який передає їй знак влади – берло: «Положи його, кохана, у ногах в богині, / Що твій розум осіяла на чужій чужині» [5, с. 116]. Основу поеми становить власне історія перетворення Марусі на «другу Роксолану», як вона іменується в тексті. Саме психологія прийняття рішень, а не вчинки як такі становлять предмет поетичного аналізу. Діалоги твору тут являють собою словесний двобій закоханих, побудований на двозначностях, залежних від авторизації, що і лежить в основі барокової казуїстичної амбівалентності, майстерно розвинутої автором.

Зі свого боку, основу казуїстики становить рефлексія, але саме вона демонструє продуктивність історичного виміру – зокрема, у вигляді ретроспекцій та пережитків (рецидивів), ремінісценції та реставрації, реліктів минувшини та рудиментів майбуття. Виникають своєрідні петлі часу, де традиція не зникає, а існує в притлумленому, латентному стані для того, щоб відродитися після історичної паузи. Приміром, реліктами вертепного театру користувався П. Куліш в «Іродовій мороці». Навпаки, рудиментом майбутнього може вважатися такий незвичний у його поезії твір, як «Воїнський романс» (зб. «Дзвін»). Сучасність обертається для П. Куліша пророцтвом, несподіваним прозиранням у майбуття. Твір варто зіставити з написаним майже одночасно віршем «Музика іде!» (Die Musik kommt) Детлева фон Лілієнкрон (Detlev von

Liliencron), який вважається маніфестом прусського мілітаризму. Там подано лише хвалькуватий опис демонстрації військової потуги: «З гордовитим почуттям наближається полковник», «Два лейтенанти, рожеві й бронзові, вони бережуть прапор як плит»¹¹. Навпаки, у П. Куліша панують роздуми про сенс воячини, визнання якої вмотивовується тим, що «*тільки смерть укаже життєвий шлях*», а для того вояк покликаний «*згорда показати страшного ворога*». Це вже зародки екзистенційних мотивів наступного, ХХ ст. Між іншим, образ, накреслений в рядках «*де мечі, / Схрестившись, істину тверезу проявляють*» [7, с. 253] майже дослівно випереджає те, що через півстоліття стрічаємо в «Міфі» Б.-І. Антонича (зб. «Зелена євангелія», 1938 р.): «*Горять на небі ясних зір знамена, / Мов перехрест окриплених шабель*».

Та узагальненням ретроспекцій постає рефлексія як зворотний зв'язок (рекурентна залежність) між попереднім і наступним кроками в історичному розвитку – т. зв. рекурсія, і саме ця узагальнена рефлексія стала вагомим здобутком історіософії П. Куліша. Шлях до цього здобутку глибоко вмотивований. Вихідним пунктом творчого шляху П. Куліша був фольклор – насамперед героїчний епос та історична пісня. Він продовжує фольклорні записи як їхній співтворець, і це виправдовується тим, що використовується такий питомий засіб фольклорної поетики, як контамінація¹². Тут відбувалася не стилізація, а саме органічне продовження фольклору так, як це мало місце в «народних книгах» пізнього середньовіччя. Результатом став унікальний феномен цілеспрямованої, умисної фольклоризації, ширення в народі новотворів з-під пера П. Куліша, не лише визнання їх адекватними народній поетиці через засвоєння фольклором, але навіть і своєрідного перезаписування їх як фольклорних у зібраннях пізніших фольклористів¹³. Зрозуміло, що в історичній концепції здійснюється відхід від фаталізму, умисної визначеності перебігу подій через їх ототожнення з коловоротом ритуалістики, упізнання в історії незмінних міфологічних архетипів. Історична герменевтика романтичного народництва з її наперед визначеним фата-

лізмом того, що відбулося в далекій минувшині, долається альтернативною герменевтикою, де перебіг подій проблематизується, стає непевним. Це повертає до барокової доби критики фаталізму в казуїстиці, коли відстоювалася проблема т. зв. активної благодаті, що спиралася на вільний вибір, але в П. Куліша вмотивовується спроектованою в історію рефлексією – зворотним зв'язком подій, рекурсією.

Цей досвід фольклоризму дістав дальшого розвитку й узагальнення в «Позиченій кобзі», де по суті маємо справу з феноменом «зворотного перекладу». Переспіви чужих текстів стали для П. Куліша приводом для вислову власного натхнення та для «повернення забутих предків», реалізації відкладених у часі власних можливостей. У переспівах П. Куліш вдається до того ж принципу контамінації, що й у згаданих переробках фольклорних записів. Зокрема, він вживає українські реалії для пояснення перекладених висловів. Так, у відомому перекладі балади «Вільшаний цар» Й. Гете чарівний персонаж обіцяє дитині «*коточка співати*» (в оригіналі *einsingen* – дослівно «наспівувати комусь, співом зачаровувати»), тобто співати колискову (алюзія на відомий засіб присиплення дитини); в іншому місці, з уст того ж персонажа, «*Квітками в нас пишно лука процвітає*» [7, с. 283], де вжито позначення вигнутого, похилого узбережжя затоки на річці для відтворення німецького терміну *Strand* – найменування частини берегу, придатної для притики кораблів. Подібні приклади вживання реалій в переспівах доволі численні, засвідчуючи ефекти контамінації, спільні з фольклором. З такими ефектами пов'язане, зокрема, також специфічне використання фразеологічних зворотів, нагромадження неоднорідних за сенсом ідіомів в межах вузького контексту (приміром, у вислові з «Іродової мороки», побудованому з суцільних ідіомів: «*А чи довго вам, ледачі, крутить веремію? Я з вас, клятих людоморів, видавлю олію!*» [цит. 13, с. 133]), відзначене дослідницею стилю П. Куліша як індивідуальна властивість¹⁴. Контамінація становить відтак знаряддя синтезу текстів, спільне для фольклорних переробок і для переспівів

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

чи перекладів, що апробується і у власній творчості. Але за контамінацією, своєю чергою, проступає зворотний зв'язок, рекурсія свого і чужого, що осмислюється в історичному часі.

Тут виявляється одна істотна ознака спільності фольклорних переробок і перекладацьких переспівів: вони засвідчують творчий коловорот, циркуляцію на основі такого зворотного зв'язку, рекурсії власної творчості та джерел. Як в контамінаціях фольклорного і власного, так і в упізнаванні питомого коріння засвоєних з перекладів мотивів відбувається своєрідна циркуляція, а відтак і циклізація, замикання дії. Виникають своєрідні петлі часу, повернення історичних циклів, і тут П. Куліш знову-таки солідарний з Я. Буркгардтом. Ідея вічного повернення, циклічності історії була відома віддавна, та коли Сковорода в поемі «Грицько Сковорода» зіставляється з поверненням віщого Бояна – автора «Слова про Ігорів похід», то ідея ця тлумачиться не так, як у польських «воскресенців» з міцкевичевого кола – т. зв. ресурекціоністів¹⁵. Йдеться про віднайдення і здійснення забутих і притлумлених можливостей, що існували впродовж століть в прихованому, латентному стані.

М. Зеров відзначив дивовижний хист П. Куліша до віршування, описуючи те, що тепер назвали б «автоматичним писанням»: «Накидавши олівцем контур одної чи кількох строф, він, здається, одразу ж подавав їх в каліграфічному біловику, потім вносячи до нього тільки редакційні поправки» [4, с. 249]. Це свідчення творчої робітні поета цінне тим, що вказує на чинник упізнавання свого в чужому. Власне, тут йдеться про згаданий феномен перекладацької практики – «зворотний переклад», який тлумачиться і в розширеному сенсі як євристичне знаряддя перетворень та витлумачення текстів культури¹⁶. Здійснюючи такий «зворотний переклад», П. Куліш підходить до проблеми «риторика – історія». За самою природою поетична творчість немислима поза риторичними засобами виразності, насамперед фольклор з його стійкими мовними формулами. Історичні події, унікальні за своєю природою, повинні осмислюватися через посередництво таких

загальників, яким надається завдання індивідуалізації описуваних реалій. Тут, перекидаючи місток між епохами, П. Куліш випереджає відкриття віртуальних ретроспекцій вже неокласиками ХХ ст., стаючи їхнім попередником. Саме на цій спадщині взорувався М. Зеров, засвідчивши своє ставлення сонетом на честь поета (11.05.1926 р.). Знаменний рядок – «*В повітрі пише ще його рука*» [3, с. 32], – яким завершується цей твір, вказує саме на віртуальність як джерело історичних реконструкцій на основі зворотного зв'язку, рекурсії подій.

Саме всебічний зворотний зв'язок подій, їх рекурсія визначає замкненість і цілісність історичного циклу, від окремого епізоду до епохи. І тут П. Куліш виявляє суперечність між замкненістю циклу визначенням, відомим перебігом подій (в дусі фаталізму) та відкритістю можливостей, що їх несе навіть ідилічне повсякдення, до якого раз по раз повертаються герої¹⁷. Він став тверезішим від романтиків, виявивши скептицизм і відстороненість та відкривши амбівалентність подій. Саме відстороненість, зокрема, стосується навіть сучасників, і для витворення дистанції П. Куліш вдається до віддавна випробуваного засобу мандрівки в засвіти в поемі «Куліш у пеклі». Навіть свідок і учасник подій, він пише про них так, неначе це спогади, те, що вже бачене, але на відстані часу.

Історичний цикл, епоха для П. Куліша – це вік, насамперед людський, але й у цілому значеннєвому розмаїтті цього слова, оскільки відтинок історичного часу має сенс саме як часу людського життя, буття чинного суб'єкту – субстанції епохи. Такий підхід – не що інше, як ейдетична редукція історичного часу, здійснена через уособлення. І саме на основі персоніфікації епохи будується вже згаданий творчий заповіт – поема «Грицько Сковорода»¹⁸.

Епоха тут подається як безчасся, стан невизначеності, амбівалентності, про це відкрито сповіщається в 1-й пісні (строфа 14): «*Не дбали наші про науку, / Нам не до шкіл тоді було*» [6, с. 292]. Цілком зрозуміло, що поет вдається до засобів барокової казуїстичної антифрази, від протилежного характеризуючи героя, як «*псалмами шкварчала / Ба й свячена Сковорода*»

[6, с. 293]. Що умисно вжитий тут засіб слід розуміти навпаки, доводиться далі справжнім гімном на честь Сковороди, який «*Був стоїком правдиво строгим*», «*зачистив ся од скверни / Тих розумів і тих сердець, / Що нашу націю велику / В ораву обернули дику*» [6, с. 304–305]. Постать філософа відтак стає альтернативою епосі безчасся, і в тому його трагізм: «*Він серця панського не зрушив, / Простоті ж духа не підняв, / Бо рідне слово занедбав*» [6, с. 295]. Цей вислів вельми прикметний тим, що засвідчує сталість уявлень П. Куліша про єдність вищезгаданої тріади мова – доба – суб'єкт. І коли тут саме згадується, що «*панни куклами росли*», то картина безчасся визначає персоніфікацію конфлікту доби. Це, зокрема, дає підстави вбачати в «симфонії» П. Тичини «Сковорода» продовження заповіту П. Куліша. У щоденникових записах П. Тичини міститься промовисте визнання того, як «я вивчав, у жменю взяв, як живу побачив усю ту гниль дворянську ... Ученій гнилі тодішній треба було протиставити когось із учених, що йшли з найбільшим народом ...» [12, с. 74]. Та порівняльний аналіз обох шедеврів сам становить перспективне завдання.

Попередні ж спостереження засвідчують неабияку продуктивність циклічної концепції історичного часу в П. Куліша. Діалог з минушиною висуває на чільне місце рефлексію як творчий процес. Здійснюється зворотний зв'язок, рекурсія з джерельною базою творчості, від фольклору до оригіналів перекладу, що дозволяє на новій основі висувати і розв'язувати проблему джерел – прецедентних текстів, прототипів не як незмінних витоків, а як предметів активної пошукової роботи. Уже засоби контамінації в обробках фольклору та переспівах перекладів стають джерелом автореферентних і амбівалентних текстів за традицією барокової казуїстики. Саме така настанова стала провідною в ХХ ст. у неокласиків, сполучною ланкою яких з бароковим спадком стала творчість П. Куліша. Історичні цикли від епізодів до епох у концепції П. Куліша персоніфікуються, репрезентуються ейдетичними образами. Герменевтика як логіка частин і цілого стає основою поетичної інтуїції, переростаючи в ейдетуку.

Примітки

¹ Ним відзначається, зокрема, «незвичайні сміливості й вільності (ліцензії), що виступають в тих творах» [20, с. 164] – таких приміром, як «Панорама Толедо» Ель Греко, де на тлі міського краєвиду подано Розп'яття та фігури Лаокоону.

² «Кризи та властивий їм фанатизм слід трактувати як правдиві ознаки життя, кризу саму як допомогу природі, подібно до гарячки, фанатизм – як ознаку того, що відомі речі, цінніші від життя і майна», твердив Я. Буркгардт [цит. 8, с. 16].

³ Зокрема, «у пізнього Куліша посилюлося амбівалентне ставлення до України», і далі він «амбівалентно коментував» пригоди на хуторі в одному з листів [10, с. 399 – 400].

⁴ «Використовуючи поетику діалогізму, автор роздвоюється» [11, с. 216] у поемі «Нагай».

⁵ «Як літератор, Куліш був великим містифікатором: залюбки ... надягав і міняв різні маски ... виступаючи від імені персонажів» [11, с. 217].

⁶ Наведемо свідчення Ю. В. Шереха (Шевельова), за яким «дослідження листів – це справжня інтелектуальна і емоційна насолода усувати маску і знаходити обличчя» [цит. 13, с. 139].

⁷ Теорія автореферентності належить до недавніх здобутків теоретичної логіки, до розробки та популяризації яких доклав зусилля американський математик німецького походження Дуглас Роберт Гофштадтер [17].

⁸ У 1878 році проголошено незалежність Болгарії, а водночас приєднано Боснію та Герцеговину як провінції до Австро-Угорщини, а 1882 рік позначений впровадженням військового стану в цих провінціях.

⁹ «Все те, що ще в неявних формах було наявне в східнохристиянських ересьях, було ясно виражене мусульманством», за В. Соловйовим, в якого розвинута «своєрідна християнська апологія ісламу» [2, с. 45–46].

¹⁰ Текст подається за виданням [5], де вміщено пісні 8–13, відсутні в пізніших передруках.

¹¹ В оригіналі «*Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn*», «*Zwei Leutnants, rosenrot und braun, Die Fahne schützen sie als Zaun*» [19, S. 16].

¹² На це звернув увагу Є. Нахлік: «До народнопоетичних піренок він завжди ставився з осудом, але вважав за допустиме редагувати фольклорні записи і вдаватися до контамінації» [10, с. 315].

¹³ За Є. Нахліком, «на початку ХХ століття ці перероблені тексти стали доходити до народних кобзарів і лірників, і вже від них у дещо зміненому вигляді верталися назад до етнографічних збірок» [10, с. 316].

¹⁴ Йдеться про те, що «уживання поряд кількох фразеологічних одиниць (використовуваних для побудови судження) – неодмінна беззаперечна ознака ідіостилю П. Куліша. Саме у цих позиціях виразно проступає оцінний, образно-смысловий потенціал фразеологізмів» [13, с. 134]. Зазначимо, що цей засіб посилення неоднорідності тексту має ту ж основу, що й контамінація сюжетів у народній казці.

¹⁵ На цю схожість, в основі якої лежала «біблійна міфологема воскресіння», звертав увагу Є. Нахлік: «Услід за Міцкевичем, який культивував міфологему Польщі як Христа народів, Куліш на загал уподібню-

ДО 200-ЛІТТЯ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

вав страдницький шлях українського народу ... до долі Ісуса Христа» [11, с. 173–174].

¹⁶ Підставу для розширення сенсу А. В. Михайлов убачає в тому, що «різні культурні явища ненастанно переводяться в інші, чужі їм культурні мови, часто з граничним переосмисленням змісту» [9, с. 16].

¹⁷ У ліриці пори року, зосібна у краєвидах, звичайно подаються як позачасова антитеза скороминушчос-

ті історичної доби, як відсилання до вічності, але таке протиставлення виявляється поверховим і неістотним. Проте справді самий вже погляд, звернений до вічного, навіть до ідилії є свідченням відмови від визначеності історичним часом, неприйняття доби, відмови від неї, а відтак відсиланням до епохи від протилежного.

¹⁸ Текст подаємо за виданням 1909 року [6], де на-явні всі три пісні твору.

Джерела та література

1. Гессе Г. Власні твори Йозефа Кнехта. Вірші школяра і студента / пер. Л. Костенко. *Гессе Г. Гра в бісер*. Київ : Вища школа, 1983. С. 252–260.
2. Журавский А. В. *Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога*. Москва : Наука, 1990. 128 с.
3. Зеров М. Сонети. *Зеров М. Твори в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. С. 22–70.
4. Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства. *Зеров М. Твори в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 246–567.
5. Куліш П. Маруся Богуславка. *Куліш П. Твори / видання товариства «Просвіта»*. Т. 2. (Руська Письменність. VI. 2). Львів : 3 друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1909. С. 5–192.
6. Куліш П. Грицько Сковорода. *Куліш П. Твори / Видання товариства «Просвіта»*. Т. 2. (Руська Письменність. VI. 2). Львів : 3 друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1909. С. 285–386.
7. Куліш П. Із збірки «Дзвін». *Куліш П. Твори в 2 т.* Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. С. 201–255.
8. Маковей О. Панько Омелькович Куліш, огляд його діяльності. Львів : 3 друкарні Наукового Товариства імені Шевченка під зарядом К. Беднарського, 1900. 169 с.
9. Михайлов А. В. *Обратный перевод*. Москва : Языки русской культуры, 2000. 853 с.
10. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель : наукова монографія у 2 т. Т. 1. Життя Пантелеймона Куліша. Наукова біографія. Київ : Український письменник, 2007. 463 с.
11. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель : наукова монографія у 2 т. Т. 2. Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ : Український письменник, 2007. 462 с.
12. Тичина П. Із щоденникових записів. Київ : Радянський письменник, 1981. 432 с.
13. Усенко Л. Ф. Фразеологічна підсистема ідіостилю Пантелеймона Куліша в контексті формування нової української літературної мови : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2017. 318 с.
14. Федорук О. Пантелеймон Куліш у Відні 1882 року (історико-літературне есе). *Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття / Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України*. Київ ; Чернівці, 1999. С. 210–229.
15. Юдкін-Ріпун І. Історизм Пантелеймона Куліша. *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 2. С. 7–13.
16. Юдкін-Ріпун І. М. Феноменологічна інтуїція в мистецькій інтерпретації історії. *Культурологічна думка*. 2020. № 17. С. 8–18.
17. Hofstadter, Douglas R. I am a strange loop. New York : Basic Books & Perseus Books, 2007. XX, 412 p.
18. Kuderowicz Zb. Jakuba Burckhardta filozofia dziejów. *Zeszyty naukowe uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace filozoficzne*. 1972. Z. 2. S. 7–33.
19. Liliencron D. Von. Sein Werk in Auswahl. Prosa und Dichtung. Berlin ; Stuttgart : Deutsche Buchgemeinschaft, s. a. 400 S.
20. Wallis M. Późna twórczość wielkich artystów. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. 228 S.

References

1. HESSE, Hermann. Josef Knecht's Own Works. A Schoolboy and Student's Poetry. Translated by Lina KOSTENKO. In: Hermann HESSE. *The Glass Bead Game*. Re-edition. Kyiv: Vyshcha shkola, 1983, pp. 252–260 [in Ukrainian].
2. ZHURAVSKIY, Aleksey. *Christianity and Islam. Socio-Cultural Problems of Their Dialogue*. Moscow: Nauka, 1990, 128 pp. [in Russian].
3. ZEROV, Mykola. Sonnets. In: Mykola ZEROV. *Works in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1990, pp. 22–70 [in Ukrainian].
4. ZEROV, Mykola. From Kulish to Vynnychenko. Essays on Modern Ukrainian Literature. In: Mykola ZEROV. *Works in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1990, pp. 246–567 [in Ukrainian].
5. KULISH, Panteleymon. Marusia Bohuslavka. In: Panteleymon KULISH. *Works. A Prosvita Society's Edition*. Vol. 2. (Rusian Literature. VI.2). Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishers, 1909, pp. 5–192 [in Ukrainian].
6. KULISH, Panteleymon. Hrytsko Skovoroda. In: Panteleymon KULISH. *Works. A Prosvita Society's Edition*. Vol. 2. (Rusian Literature. VI.2). Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishers, 1909, pp. 285–386 [in Ukrainian].
7. KULISH, Panteleymon. *Works In Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1989, vol. 2, pp. 6–153 [in Ukrainian].

ІГОР ЮДКІН-РІПУН. ЕПОХА ТА ЕПІЗОД У ПОЕТИЧНІЙ ІНТУЇЦІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛИША

8. MAKOVEY, Osyp. *Panko Olelkovych Kulish, An Overview of His Activities*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishers under the steerage of Karol Bednarskyi, 1900, 169 pp. [in Ukrainian].
9. MIKHAYLOV, Aleksandr. *Back-Translation*. Moscow: Languages of the Russian Culture, 2000, 853 pp. [in Russian].
10. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish: A Personality, A Writer, A Thinker: A Scientific Monograph in Two Volumes*. Vol. 1: *The Life of Panteleymon Kulish. A Scientific Biography*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, 463 pp. [in Ukrainian].
11. NAKHLIK, Yevhen. *Panteleymon Kulish: A Personality, A Writer, A Thinker: A Scientific Monograph in Two Volumes*. Vol. 2. *Panteleymon Kulish's Outlook and Creativity*. Kyiv: Ukrainian Writer, 2007, 462 pp. [in Ukrainian].
12. TYCHYNA, Pavlo. *From Diary Notes*. Kyiv: Soviet Writer, 1981, 432 pp. [in Ukrainian].
13. USENKO, L. *Phraseological Subsystem of Panteleymon Kulish's Idiosyncrasy in the Context of a New Ukrainian Literary Language's Formation*. Ph.D. in Philology thesis. Kyiv, 2017, (NAS of Ukraine. Institute of Ukrainian Language), 318 pp. [in Ukrainian].
14. FEDORUK, Oleksandr. Panteleymon Kulish While in Vienna in 1882 (A Historical and Literary Essay). In: Oleksandr FEDORUK (ed.). *Ukrainian-Austrian Cultural Relations of the Latter Part of the XIXth – Early XXth Centuries*. Kyiv, 1999, (National Commission for the Return of Cultural Property to Ukraine. Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine), pp. 210–229 [in Ukrainian].
15. YUDKIN-RIPUN, Ihor. Historicism of Panteleymon Kulish. *Researches of the Fine Arts*, 2019, 2, 7–13 [in Ukrainian].
16. YUDKIN-RIPUN, Ihor. Phenomenological Intuition in the Artistic Interpretation of History. *The Culturology Ideas*, 2020, 17, 8–18 [in Ukrainian].
17. HOFSTADTER, Douglas R. *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books & Perseus Books, 2007, XX, 412 pp. [in English].
18. KUDEROWICZ, Zbigniew. Jakuba Burckhardta filozofia dziejów. *Zeszyty naukowe uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace filozoficzne*, 1972, no. 2, pp. 7–33 [in Polish].
19. LILIENCRON, Detlev von. *Sein Werk in Auswahl. Prosa und Dichtung*. Berlin, Stuttgart: Deutsche Buchgemeinschaft, sine anno, 400 pp. [in German].
20. WALLIS, Mieczysław. *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, 228 pp. [in Polish].

SUMMARY

The last period of P. Kulish's creative life is marked with the exploration of opportunities of conceiving history with the means of poetry. The reconstruction of historical events is achieved with rhetorical devices so that the problem arises about their apperception as the eidetic images on the intuitive way. It has enabled the development of historical hermeneutics as the logics of the parts and the whole within the area of lyrics with the subsequent interpretation of events on the ground of feedback or recursion between particular episodes and the entire epoch. Historical process is considered as the closed cycles of events from episodes to epochs.

Two circumstances have played especially important role for P. Kulish's philosophy of history. First, it is the devices of self-referential texts' construction of the baroque casuistic doctrine with the ensuing ambivalence together with playing roles under various masks in the sense of baroque metaphor of universal theatre that have contributed essentially to the disclosure of anti-thetic relations, alternatives and contradictions that are hidden behind historical events. It is especially clearly traced in the works that initiated Ukrainian oriental poetry – *Marusia Bohuslavka* and *Muhammad and Khadijah*.

Second, the habits of contamination in folkloristic and interpretative practices furthered the development of the devices of poetical reflection and especially the feedback, recursion of the proper poet's creativity with the source base. The historical past is seen as the repository of prototypes and precedential texts to be put into dialogical relations of creative procedure.

The cycles of historical events are conceived in P. Kulish's poetical intuition as the eidetic images. In particular, these cycles are incarnated in the life cycles of historical personalities. The poem *Hrytsko Skovoroda* that has become the precedential text for the analogous work of P. Ty-chyna is to be seen as the paragon of such eidetic personification. P. Kulish's lyrical philosophy of history has become the intermediary link between the baroque epoch and the neoclassicism of the XXth century.

Keywords: contamination, ambivalence, reflection, recursion, eidetic image, hermeneutics.

Теорія Theory

УДК 781

АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ В АСПЕКТІ СМИСЛОУТВОРЕННЯ

Ірина П'ятницька-Позднякова

У статті виявлено семантично змістовні структури музичних текстів, що яскраво презентують оригінальний композиторський стиль. Досліджено семіотичний підхід до аналізу музичного тексту. Розкрито семантично значущі структурні елементи музичних текстів на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях смислоутворення. На прикладі аналізу творчості харківського композитора В. Птушкіна визначено змістовні рівні музичних текстів, проаналізовано структурні елементи музичного мовлення.

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

The purpose of the work is to identify semantically meaningful structures of pieces of music, which clearly represent an original composer's style. The research methodology of the study consists in applying the semiotic approach to analysing a musical text. Scientific novelty is the disclosure of semantically significant structural elements of musical texts on the pre-text, text and extra-text levels of content formation. The authoress concludes that analysing the Kharkiv composer Vladimir Ptushkin's works allows us to expose semantic levels of musical texts and to reveal structural elements of musical speech.

Keywords: semiotic approach, semantic levels of a musical text's analysis, structural elements of musical speech of the composer.

Постановка проблеми. У теоретичному музикознавстві аналітичний метод дослідження змістовних рівнів музичних текстів набув утілення на початку ХХ ст. Зокрема, глибокий аналітичний підхід і вражаюча ерудиція відрізняють фундаментальні дослідження М. Гордійчука, які й до сьогодні залишаються актуальними та рефлектують у міждисциплінарний вимір. Серед великої кількості його праць цей метод презентовано також у ґрунтовній монографії «Українська радянська симфонічна музика» [8], де аналіз симфонічних творів композиторів зазначеного періоду дозволив ученому зробити глибокі узагальнення про розвиток музичної культури загалом. У ній дослідник проаналізував складні процеси розвитку українського симфонізму, виявляючи самотні риси творчості видатних композиторів, окреслив коло мистецьких явищ, завдяки яким формувалася музична культура того періоду. Особливо є сенс наголосити на тих аналітичних розвідках, у яких учений прагнув не стільки вдум-

ливого та скрупульозного дослідження партитур композиторів, скільки аналізу живого музичного мовлення митця, де крізь нотний текст віддзеркалюється його неповторне світобачення та особистісне сприйняття дійсності.

Продовжуючи заявлений аналітичний напрям у контексті цієї статті, зроблено спробу виявити семантично змістовні рівні музичних текстів, що найбільш виразно презентують оригінальний композиторський стиль. Матеріалом для аналізу обрано творчість відомого харківського композитора В. Птушкіна, музичне мовлення якого відрізняє особлива колористика, динамічна лексика та експресивний синтаксис, пульсуюча динаміка і примхливий синкопований метро-ритм, пластичний контрапункт, сміливе поєднання жанрових і структурних моделей, що конкретизуються через найбільш узагальнені їх ознаки, у такий спосіб вирішуючи проблему жанрово-стильового діалогу, та мають прояв на всіх рівнях смислоутворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музичному мистецтві другої половини XX ст. на тлі загострення кризи «другої хвилі» авангарду посилюється тенденція відродження тонального типу мислення, що спричинило появу нової стильової ситуації в її історико-теоретичному й загальнокультурному вимірах і посилило роль жанрово-стильового діалогу, у результаті чого з'являються нові жанрові форми і техніко-композиційні засоби їх опрацювання. Це сформувало новий погляд на звуковий матеріал і сприяло появі оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні форми отримують нове прочитання. Загалом, творчість композиторів цього часу є яскравим взірцем дискурсивної практики, у контексті якої музичні твори, отримуючи різні інтерпретації (виконавські, аналітичні, літературні, візуальні, пластичні тощо), набувають рівня структурно організованого тексту зі складною «смысловую партитурою». При цьому інтерпретаційні рівні музичних творів подекуди кардинально змінюють їх образний та смисловий виміри або, навпаки, утворюють єдиний текстовий простір, у якому важливу роль відіграють конотації, що розкриваються на синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях смислоутворення. Зокрема: на рівні синтаксису – дозволяють досягнути смислові виміри структури і форми; на рівні семантики – розкриваються за допомогою різних сюжетних конструкцій (тонфабули, жанрового та вставного сюжетів тощо) і міжетекстових взаємодій (цитат, метафор, алюзій тощо), впливаючи на концептуалізацію музичного твору в цілому; на рівні прагматики – набувають різних інтерпретацій (авторських і виконавських). Відтак музичний твір як своєрідний репрезентант особистісного ментального досвіду композитора виходить на рівень текстового узагальнення та стає джерелом для його подальших творчих інтенцій.

Оскільки в контексті статті апелюємо до категорії «текст», є сенс коротко зупинитися на його дефінітивному вимірі. Зокрема, поняття «текст» входить до термінологічного тезаурусу багатьох галузей знань,

під яким розуміють об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, характер і особливості яких залежать від галузі, у якій вони функціонують. Проте своєї розробки поняття «текст» набуло саме у лінгвістичних студіях, де виокремилися різні підходи у його дослідженні. Зокрема, у контексті дихотомії «твір – текст» воно було проаналізовано у праці Р. Барта «S / Z» [3], де наголошувалося на тому, що між ними не можна провести чітких меж. У подальшому один з ракурсів дослідження тексту було спрямовано в контекст дихотомії «дискурс – текст», термінологічний вимір якого також виявився полярним: від повного ототожнення (або розмежування) понять до їхнього включення у ширшу категорію «дискурс». У сучасній лінгвістиці більшість дефініцій дискурсу дається саме за допомогою поняття «текст», що аналізуються відповідно до таких бінарних опозицій, як «функціональність – структурність», «динаміка – статика», «процес – продукт».

У теоретичному музикознавстві термінологічний вимір поняття «текст» отримав своє ґрунтовне осмислення у працях Л. Акопяна [1], М. Арановського [2], М. Бонфельда [6], В. Медушевського [10], В. Москаленка [11], Є. Назайкінського [12], Ж. Натъє [17], І. Стогній [14], В. Суханцевої [15], Е. Тарасті [18], В. Холопової [16] та багатьох інших, де виокремлено основні його характеристики та визначено методи дослідження. Проте звернення до «тексту» в цій статті **має на меті** розглянути ті його аспекти, які дозволять досягнути його багатозаровий вимір у контексті смислоутворення.

Виклад основного матеріалу. Суттєві зміни, що відбулися у звукоорганізації музичного мистецтва другої половини XX ст., привели до індивідуалізації музичного мовлення композиторів та сприяли появі необмежених можливостей творчої практики, що породжує нові форми передачі змісту. У результаті музичний твір набуває рівня тексту, що функціонує як «лінійна» і водночас «нелінійна» структура [14], елементи якої об'єднані смисловим стрижнем, утворюючи своєрідну змістовну партитуру. Музичний текст починає функціонувати в контексті музичного дискурсу та мислиться

ТЕОРІЯ

як результат художніх інтенцій композитора, заснованих на особливому типі музичної номінації. При цьому інформація, що закладена в музичному тексті, стає свого роду семіотичним простором, де функціонують різні елементи знакової системи, які передбачають розпредмечування сенсу як у реальному звучанні, так і в процесі його сприйняття. Проте в реальній музично-мовленнєвій діяльності композитора функціонує тільки частина музичного тексту, а як цілісне явище він існує тільки на рівні ментальної репрезентації. Саме текстовий формат мистецького явища складає ілюзію цілісності та мислиться як часо-просторовий феномен, що є матеріалом для подальшого засвоєння (виконання, інтерпретації, аналізу тощо), під час якого відбувається осмислення його структурних (зовнішні) і системних (внутрішні) зв'язків. Тобто музичний текст – це і процес, і результат музично-мовленнєвої діяльності композитора, що має як ідеальні (концептуальні, змістовно-сміслові), так і матеріальні (фізичні, акустичні) параметри. Відтак музичний текст мислиться як концептуальний простір, у якому співіснують різні семантично змістовні рівні, аналіз яких дозволить досягнути їх як відкритої структури.

Саме з таких позицій у контексті статті розглянуто творчість харківського композитора В. Птушкіна, народного артиста України, професора кафедри композиції і фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреата міжнародних конкурсів та премій¹, члена журі почесних конкурсів, відомого як на батьківщині, так і за її межами, музика якого звучить на великих сценах України, Чехії, Словенії, Польщі, Сербії, Франції, Швейцарії, Македонії. Понад тридцять років композитор працював у Харківському академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна (далі – Харківський театр ім. О. С. Пушкіна), де писав музику до спектаклів, яка сьогодні отримала друге життя не тільки в різних виконавських інтерпретаціях, але й у власних перекладах та аранжуваннях композитора. Його творчість охоплює майже всі жанри, серед яких опера («Дива дивні»), симфонії,

інструментальні концерти, камерні й хорові твори, кантати, мюзикли, музика до вистав (найвідоміші «Королівські ігри», «Хитромудра коханка», «Міщанин-шляхтич», «Віндзорські насмішники», «Відпустка через поранення» тощо). Музичне мовлення В. Птушкіна вирізняє яскрава та динамічна лексика, експресивний синтаксис, пульсуюча динаміка, сміливий синтез жанрових і структурних прототипів тощо. Поєднуючи класичні прийоми зі сучасною гармонічною мовою, з її колористичною гармонією, пластичним контрапунктом, примхливим синкопованим метро-ритмом, він інкрустує в оригінальну тканину власних творів специфічні музичні «знаки» різних неостилів, чим досягає новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

У творчості В. Птушкіна представлено твори різних жанрів, але особливе місце серед них посідає фортепіанна музика для дітей, що презентує творчі підходи до вирішення образних завдань та водночас має методичну спрямованість, дозволяючи опанувати різні види техніки гри, оволодіти навичками фразування тощо. Серед великої кількості фортепіанних творів для дітей напрочуд яскравою є збірка фортепіанних ансамблів у чотири руки (2006) [13], до якої увійшли: сюїта «Гулівер» у шести частинах, частина з сюїти «Віндзорські насмішники» («Брендфорська відьма»), сюїта «Міщанин-шляхтич» у чотирьох частинах та фортепіанна сюїта «По сторінках «Дитячого альбому» П. Чайковського, написана як вільна транскрипція п'єс до XI Міжнародного музичного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї» (2004) та ін. Вже сам жанр транскрипцій є своєрідним *quasi*-діалогом із музичними традиціями, у контексті якого відбувається взаємодія різних смислових корелятивів.

Будь-яка транскрипція в основі своїй має певний оригінал як точку відліку для нової інтерпретації змісту першоджерела, набуваючи інтонаційного перетворення, що може привести до нової жанрової моделі. У творчому доробку В. Птушкіна багато різних опусів, що в такий спосіб порушують проблематику традиції і новаторства. Серед них: транскрипція «Теми з варіаціями»

В. Моцарта (1992) для струнних і фортепіано в чотири руки, «Гоголь-сюїта» (1999) для фортепіано з оркестром, Концертні варіації на тему М. Глінки (2002) для оркестру і фортепіано у чотири руки, Симфонічні варіації «Посвята Перселу» (2000) для оркестру і жіночого (дитячого) хору, Експромт «Пожартуємо з Л. Бетховеном» (2014) для симфонічного оркестру тощо.

Значним є фортепіанний цикл композитора «По сторінках “Дитячого альбому”» [13], що апелює до неокласичної тенденції, до якого увійшли п'ять творів, які в оригіналі П. Чайковського мають назви: «Гра в коники» (№ 3), «Старовинна французька пісенька» (№ 16), «Баба-Яга» (№ 20), «Німецька пісенька» (№ 17) та «Няніна казка» (№ 19). Проте В. Птушкін доволі вільно розташував ці номери, не надаючи їм назв (тільки нумерує), і в такий спосіб створив ігровий світ для слухача. Усі п'ять музичних творів об'єднані композиційною логікою, завдяки чому збережено смисловий вимір першоджерела не тільки в мелодико-гармонічному плані, але і в його прагматичному аспекті існування в музичному дискурсі сучасності. Розуміючи виконавські можливості дітей, композитор хоча і застосовує складні технічні прийоми гри (*martelato*), проте, уникає акордів об'ємом ширше септими, не застосовує поєднання крайніх регістрів тощо. При цьому семантика такої вільної обробки побудована композитором на динамічних і темпових контрастах. В. Птушкін залишає акордову техніку музичних творів як акомпанемент, віддаючи гармонічну основу мелодії партії *primo* («Німецька пісенька», «Французька пісенька»), тоді як партія *second* є гармонізацією мелодії, що утворюється рухом акордів обох рук («Гра в коники», «Няніна казка»).

Попри те, що композитор залишає незмінним інтонаційний шар творів, він свіdomo розширює межі малих форм, доволі органічно інкрустує в оригінальні мелодії джазові мотиви («bossa nova») з їх характерним синкопованим малюнком, гостродисонуючими акордами, найрізноманітнішими штрихами (м'яке *staccato* у п'єсі «Баба-Яга», глибоке *non legato* у «Старовинній французькій»), фактурно вибудовуючи їх

образний план. Таке органічне поєднання камерності й концертності, фантастично-казкової сфери з лірико-романтичною свідчить про тонке розуміння стильового діалогу, включеного в театральний-ігровий світ мистецтва. Уважно композитор поставився і до динамічних відтінків, що мають напроход тонкі градації у діапазоні від *ppp* до *ff*. Маємо наголосити і на яскравому втіленні художнього образу вже відомих п'єс, які композитор майстерно передає за допомогою гармоній, тембрової фактури, пульсуючої ритміки, складного метро-ритму, синкопованого та пунктирного малюнку, прийому зміщення акцентів та модуляцій, які в сукупності характеризують його яскраве музичне мовлення. Кожен з елементів музичної композиції вибудовує власну горизонталь, що, поєднуючись, утворюють калейдоскоп різних гармоній, інтонаційних варіацій, підкреслених тонким нюансуванням з чітко вираженою артикуляцією.

Напроход яскравими є п'єси «Няніна казка» та «Баба-Яга», які в транскрипції В. Птушкіна набувають гротескності, що підкреслюється незвичними гармоніями збільшених септакордів, активною динамікою (*p<sf*) і темпом (*vivace molto*), що прискорюється (*poco accelerando*), та чіткою артикуляцією, завдяки чому постають як фантастично-казковий світ. Такий театральний-ігровий підхід дозволяє використовувати оригінальні метро-ритмічні прийоми, зокрема тріольну та збільшену метричну пульсацію (з 2/4 до 4/4), зміщення сильної долі на відносно сильну (четверту долю такту). У п'єсі «Баба-Яга» композитор зберігає метричну пульсацію (6/8), проте, зміщує її, чим створює цікавий динамічний образ.

П'єса «Гра в коники» у В. Птушкіна розпочинається несподіваним динамічним (*Presto*) та майже стрімким в артикуляційному плані вступом (8 т.) з доволі енергійною динамікою (*p<mp>p<mf*) першої фрази, що стрімко (*staccato*) завершується на *sf*. Сама тема оригіналу, що з'являється вже після вступу [ц. 1] на суттєвому динамічному контрасті (нюанс *p*), з посиленням основного тону в октаву, звучить несподівано. Композитор, на відміну від оригіналу, змінює темп (з *Vivo* на *Presto*), що створює

ТЕОРІЯ

відчуття внутрішнього прискорення. Інкрустовані в контекст звучання теми оригіналу (ц. 2 т. 21–22; 25–26; ц. 3 т. 35–36 на нюансі *dolce*), власні інтонації В. Птушкіна нібито візуалізують позатекстові засоби смислотворення, до яких апелює композитор, створюючи динамічний образ музичної замальовки.

Надзвичайно виразно, з посиленою акордовою фактурою й динамікою звучить «Старовинна французька пісенька», в якій В. Птушкін спробував відтворити незабутні враження від зустрічі з країною, де неодноразово бував і виконував власні твори. Колоритна музична замальовка, в якій збережено тональний план, але суттєво змінено настрій, утворюється за допомогою таких засобів музичної виразності, як: поєднання органного пункту зі синкопованим метро-ритмом, зміна штрихів (*legato* на *non legato*), інкрустація джазових інтонацій, які в сукупності майже цілком змінюють сам характер п'єси та роблять її яскравою перлиною всієї збірки. Композитор застосовує майже прозору фактуру та ледь відчутний динамічний план ($p > ppp$), що нібито завмирає та розчиняється у прозорому тембрі верхнього регістру на ферматі останнього співзвуччя.

Різні музичні твори, поєднані композиційною логікою і театральньо-ігровою драматургією, що є віддзеркаленням світу дитинства, в якому панує гра в різних її варіаціях: від реальної до уявної – та має прояв як на мікрорівні (використання різних музичних образів-знаків), так і на макрорівні (жанрові алюзії). Принцип концертності позбавляє цей фортепіанний цикл камерності, що притаманна оригіналу П. Чайковського, реалізуючи театральньо-ігровий контекст його побутування в музичному дискурсі сьогодення. При тому антитеза «solo – duet» набуває інших змістовних акцентів, виокремлюючи ігрове начало, що має прояв як на рівні фактури (діалог партій *primo* та *second*, складні технічні прийоми виконавства з елементами контрапункту, проведення основного мелодичного зерна почергово різними партіями або їх «підхоплення» тощо), так і на рівні музичного знака-образу, який зіткано з індивідуальних,

напрочуд оригінальних музичних інтонацій. Ігровий контекст фортепіанного циклу підкреслено і вибором жанру сюїтності, що не передбачає прив'язки до конкретного сюжету чи програми, а навпаки, – декларує вільне оперування різними музичними образами, з якими композитор веде своєрідний метадіалог. При цьому до вже сталих смислових конструктів композитор дуже обережно, але з долею іронії, яка йому притаманна від природи, додає неповторний музичний колорит, чим досягає того неймовірного ефекту від сприйняття, який слухач несподівано для себе відкриває. Композитор створює цілий калейдоскоп музичних образів, які розширюють уже сталі виконавські маркери відомої класики, але не руйнує їх, а пропонує інший, ігровий ракурс сприйняття, демонструючи особливий світ експресивного музичного мовлення.

У доробку В. Птушкіна велике місце посідають різні аранжування власних творів, завдяки чому вони набувають текстових форм. Одним з таких виразних прикладів, що має власне концертне життя, є сюїта в шести частинах «Гулівер» («Увертюра», «Ліліпути», «Гавот», «Шляхи-дороги», «Романс лапутян» і «Турнір придворних канатоходців»), що спочатку була написана як музика до вистави «Величезне маля Гулівер» (режисер Р. Ніконенко, 2007). Такий підхід композитора до популяризації власних творів підказаний багаторічною працею в театрі, що одночасно існує в безлічі варіантів та постійно знаходиться в об'єктиві стереоскопічного аналізу соціуму. Композитор розуміє, що соціокультурні реалії диктують нові форми оволодіння сценічним простором, інкрутуючи щоразу нові, не властиві форми подання музичного матеріалу, де видовищність входить у нову медійну реальність, суттєво трансформуючи систему цінностей суспільної свідомості загалом. Театральне життя з його атмосферою та умовами існування на ринку комерційних послуг В. Птушкін добре знав, тому постійно шукав нові форми і жанри подання музичного матеріалу глядачу, розуміючи, що театральний продукт відрізняється своєю складністю та належить до категорії «неречових послуг». Саме тому

в його творчому доробку знаходимо різні жанрові форми, серед яких «альбом в альбомі» («По сторінках “Дитячого альбому”»), жанр музичних інсталяцій тощо, які формують особливий простір освоєння художньої дійсності.

Сюїта «Гулівер» звучала на багатьох сценічних майданчиках і, зокрема, у контексті мистецького проекту «Театр музичних інсталяцій», що відбувся 31 жовтня 2014 року на сцені Миколаївського Академічного Художнього російського драматичного театру (далі – Миколаївського драматичного театру), ставши подією в мистецькому житті міста. Інноваційні форми подання музичного матеріалу, органічне поєднання різних видів мистецтва в жанрі музичних інсталяцій дозволили відкрити нові жанрові формати реалізації музичних творів композитора.

Загалом, інсталяція як жанр тематизувалася нещодавно поряд із такими мистецькими проектами, як перфоманс, хеппенінг, лендарт, енвайронмент, що являють розширений контекст проєкції смислового жесту митця. Ураховуючи всю умовність класифікації та численні гібридні форми існування, інсталяцію умовно поділяють на три основні типи, де перший характеризується домінуючим сюжетно-розповідним началом, другий – об'єктно-предметним, а третій – візуальним, що робить акцент на спогляданні певного зображення. Відмінністю жанру інсталяцій є його предметна реальність, адже сама дія відбувається у тривимірному просторі. До речі, ця особливість жанру своїм корінням сягає мистецтва сюрреалізму і, зокрема, творчості автора інсталяцій – М. Дюшана та його послідовників: Й. Бойса, Р. Раушенберга, Д. Кошута, Е. Кінхольца, І. Кабакова та багатьох ін. Особливість інсталяцій, як одного з видів перформативних жанрів, полягає у швидкоплинності, крихкості, що фіксуються тільки у їхній подальшій реконструкції. Напевно, тому їх пафос не в оригінальності, а магічній сугестивності, що сприймається глядачами як реальність, де й відбувається демаркаційний зсув, де руйнується межа між життям і мистецтвом. Саме у цьому ірреальному просторі й відбуваєть-

ся магія усвідомлення смислу самого дійства, що відчувається як «правда життя» та, водночас, як її образне відтворення, коли включаються усі механізми сприйняття художнього цілого, від фантазії та уяви до емоційного переживання і рефлексії. Відчуття художньої дійсності у процесі сприйняття стає глибшим за умов занурення у сферу переживання, де на межі реального й підсвідомого відбувається осягнення художнього образу і набуття естетичного досвіду. При цьому художній образ, у всій складності й об'ємності, слухач сприймає як реальний, об'єктивно існуючий, прагнучи осягнути його смислові виміри. У цьому контексті важливим є прагматичний аспект його функціонування, адже тільки у співтворчості зі слухачем реалізується ігровий контекст засвоєння такого роду художньої практики композитора.

У цілому мова інсталяцій діалогічна, та, якщо говорити словами І. Гельдерліна, – є домом Буття, що дається нам у живому мовленні, адже «ми – це мовлення». У такому розумінні інсталяція – це свєрідна гра у стихії мовлення, де паузи звучать, де співіснують його вербальні та невербальні рівні, що дозволяють змістити акценти з «процесу сприйняття» на «процес співучасті», де зникає межа споглядальності, а місце «предметності» займає «діалог різних свідомостей» (за М. Бахтіним). Саме в контексті такого експериментального жанру інсталяцій і була презентована сюїта В. Птушкіна «Гулівер», у багатошаровій партитурі якої взаємодіяли різні види мистецтва. Найважливішим у цьому арт-дійстві був процес співтворчості, в якому виконавець і слухач ставали співавторами смислового текстового простору, де особливе структурування часу утворювало «другу реальність», що існувала у взаємозв'язку багатьох компонентів. У цьому діалозі мистецтв, крім музики, яку виконував автор спільно з автором статті, були задіяні пластичний (хореографічні етюди за екраном, що утворювали театр тіней), поетичний (акторський склад театру) та візуальний образи, завдяки яким незвичайні пригоди Гулівера стали казковим дійством. Інсталяція набула діалогових форм, стала полем

ТЕОРІЯ

обміну різними думками, утворюючи особливий текстовий простір.

Загалом жанр сюїти у творчості В. Птушкіна домінуючий. Цікавою є театральна сюїта «Віндзорські насмішники» для фортепіано в чотири руки, написана до однойменної комедії У. Шекспіра та складається з семи різнохарактерних п'єс: «Увертюра», «Насмішники-пустунки», «Сказ давно минулих днів», «Доктор Каюс», «Фальстаф», «Брендфорська відьма» та «Фінал». Зазначимо, що композитор на основі цього фортепіанного циклу створює оркестрову версію, яка також свідчить про пошук нових жанрових форм. Темброве переосмислення композитором власного твору набуло нового виконавського контексту свого існування.

Цикл відкриває «Увертюра», що в імпульсивному розвитку музичного матеріалу скерцозного характеру на домінантовому органному пункті, разом з активною артикуляцією та штрихами, відкриває завісу строкатого калейдоскопа різних музичних образів. На відміну від фортепіанної сюїти, в оркестровій – основний тематичний матеріал віддано скрипковій групі, що робить його надивовижу легким і грайливим, а розцвічування партитури різними тембровими барвами духової групи, яку підтримує ударна (бубон, литаври), переводить його в театально-ігровий план.

Другий номер сюїти – «Насмішники-пустунки», де завдяки синкопованому метро-ритму створюється атмосфера веселого свята, темброва палітра якого надзвичайно виразна. Композитор застосовує спектр різноманітних тембральних фарб: як мідних і дерев'яних духових, так і струнну групу оркестру, які по черзі забарвлюють партитуру в соковиті музичні барви. Третій номер – «Сказ давно минулих днів» – це ліричний образ давнини, що реалізовано як на рівні музичного тексту (мірний поступ четвертними тривалостями у партії басів на нюансі *p*, *mp*; тембральна монохромність; фактурна щільність при доволі широкому регістровому амбітусі), так і на рівні позатекстових засобів, які апелюють до казкових образів.

Наступні номери – «Доктор Каюс» і «Фальстаф» – створюють протилежні му-

зичні портрети двох цілковито різних персонажів, які композитор уміло розкриває за допомогою музичних засобів виразності. Якщо для першого образу В. Птушкін апелює до джазових інтонацій, при цьому будує образ на мелодичному контрасті, то другий візуалізує за допомогою регістрових барв і темпових контрастів, де середня частина побудована на дрібних фігураціях струнних, що розгортаються на фоні рівномірних тривалостей духових, а в смислово-му плані апелюють до позатекстових образів «розсудливого шляхтича».

На швидкому темпі стрімких шістнадцятих побудовано тематичний матеріал наступної п'єси – «Брендфорська відьма», що нібито кружляє на одному місці, щоразу змінюючи тональність. Композитор застосовує надзвичайно багату тембральну палітру задля створення зловісного образу, постійно чергуючи тембри струнної і духової груп, тому тематичний матеріал щоразу звучить у новому тембральному забарвленні. Такий композиторський прийом напрацьований ще за часів роботи в театрі, який має власні закони побудови художнього образу та передбачає не тільки його виразне втілення, але й зорієнтований на процес його сприйняття. «Фінал» сюїти – різнобарвний калейдоскоп усіх образів, об'єднаних за допомогою синкопованого метро-ритму з елементами танцювальності, мотивної побудови фразування, яку по чергово виконують різні групи інструментів (духові та струнні), акцентуації слабкої долі такту, що апелює до жанру комедії, підкреслюючи її запальний характер тощо. Темброве переосмислення власної фортепіанної сюїти дозволило створити оригінальний музичний твір, жанрова модель якого відрізняється інноваційним підходом, а творче переосмислення тембральних можливостей інструментів, з метою створення цікавих образів, апелює до театральності, видовищності, ігрової майстерності як позатекстових рівнів смислоутворення.

Іншою формою осягнення ігрового простору В. Птушкіним стала музика до майже сорока вистав, що він написав під час роботи в театрі. Однією з помітних сторінок такої форми художньої практики є му-

зика до вистави «Міщанин-шляхтич» за однойменним твором Ж.-Б. Мольєра ², яку вперше було поставлено на сцені театру ім. О. Пушкіна в 1999 році (режисер А. Барсегян). У театрі ця п'єса ставилася неодноразово (1999, 2012). Зокрема, є сенс відзначити непересічний образ мольєрівського Журдена в постановці заслуженого діяча мистецтв України О. Аркадіна-Школьника, де головну роль виконував Петро Рачинський, створивши кумедний образ, що прагне «відповідати» формі аристократичного духу. Проте образ Журдена для сучасного прочитання надто складний, оскільки побудований у кількох режисерських вимірах та є складовою жанру «театр у театрі», де первинний мольєрівський текст нашаровується на булгаковський разом зі сучасним поглядом режисера. Гостроті соціально-психологічних проблем, що порушуються в булгаковському оригіналі, протиставляється пародіювання «шляхетних почуттів» персонажів сучасними акторами, тому цей спектакль має невичерпний спектр смислових підтекстів.

Нині існує безліч різних сценічних інтерпретацій твору, де яскраво та сміливо втілюються образи головних героїв комедії. Одне з таких сценічних рішень відбулося на сцені Миколаївського драматичного театру 5 квітня 2014 року в новій текстовій редакції (режисер – М. Кравченко, музична режисура – І. П'ятницька-Позднякова, музика – В. Птушкіна). Експресивний, насичений інтонаціями колоритної музики В. Птушкіна спектакль поєднав мольєрівську класику з булгаковською оригінальністю в контексті сучасної театральної-художньої практики.

У виставі не було другорядних ролей, оскільки гра ставала реальним життям, а життя набувало форм гри. Сценарій спектаклю, музичну режисуру, костюми та гру акторів тіньового театру було створено авторкою статті. За основу сценарію було взято текст п'єси М. Булгакова ³ «Мольєріана у трьох діях», який доповнено цитатами з комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич», позаяк колорит мольєрівської епохи відчувається саме завдяки такій «вишуканій манері спілкування». Суть комедії полягає в тому, що фарсом є не сам розіграш Жур-

дена, а «уявне життя» аристократичного, наскрізь фальшивого у своїх пристрастях суспільства, що його оточує. Власне, у цьому сюжеті «навиворіт» і криється та загадка життя комедії, завдяки чому вже кілька століть поспіль спектакль існує в театральному просторі, втілюючи булгаковський задум «ілюзорної реальності» з почуттям гумору, віртуозністю й технічною майстерністю акторської гри.

Спектакль має дві дії, де перша складається з одинадцяти сцен та вісімнадцяти музичних номерів, а друга – з тринадцяти сцен і десяти номерів. Дія переносить глядача у часи мольєрівського театру, який створено за допомогою незвичних каркасних костюмів-декорацій. Сучасний костюмований спектакль – явище звичайне, проте, коли сам костюм постає декорацією та водночас ігровим простором (у нього актори «входять» і на очах глядача перевтілюються в персонажа спектаклю або з нього «виходять», змінюючи темпоритм мовлення, пластику й загалом сценічний образ), це створює семантично наповнений вимір. У тому криється глибокий підтекст, який глядач відкриває для себе в силу власного духовного досвіду, прагнучи досягнути різні форми сучасної драматургії. Цей прийом є втіленням принципу «театр у театрі», де костюм має необмежену кількість функцій та наповнюється різними смисловими рівнями. Принцип «театр у театрі» своїм корінням сягає історії самого театру, в основі якого лежить принцип відображення дійсності, коли те, що відбувається на сцені, віддзеркалюється у свідомості глядача, який також стає актором спектаклю, що розігрується. Виразна пластика, якою просякнута канва драматургії спектаклю, дозволила розкрити складний алегоричний підтекст відомої комедії. Хореографічні номери не тільки доповнювали сценічний образ персонажів, а були своєрідними пластичними лейттемами, в яких доволі вдало поєднано два стилі танцю: модерний з елементами *contemporary dance* і класичний, завдяки чому актори змогли створити видовищний комічний світ гри.

Окремо є сенс наголосити на музичному матеріалі, який було спеціально створено

ТЕОРІЯ

для цієї вистави В. Птушкіним, що набуло рівня внутрішнього зерна невербального смислу. Для постановки композитор запропонував клавир і 15 музичних фрагментів, що конвенційно можуть бути співвіднесені з жанрами пісні («Романс», «Тріо», «Пісенька Журдена», «Аріозо вчителя філософії», «Застільна») і танцю («Менует», «Тема Журдена», «Вихід турків», «Муфтії і Турки», «Підмайстер'я», «Потасовка», «Ніколь», «Увертюра», «Кінець 1 акту», «Фінал», «Уклін акторів»), що здебільшого сприймаються як колоритні пластичні візії танцювального характеру, з підкреслено перемінним синкопованим метроритмом, ламаними лініями мелодики, чіткою артикуляцією, темповими контрастами, які загалом характеризують музичне мовлення композитора.

Музика у спектаклі відіграє роль транслятора не тільки музичних образів, що мають бути зрозумілі глядачу, але й людських афектів, у передачі яких вербальне мовлення безсиле. Зокрема, «Менует», як лейттема головного героя Журдена (дія I, сцена 5, трек № 14, 1.10; *Moderato*) побудована відповідно до жанрових характеристик танцю, проте, інтонаційний план наскрізно зітканий із гострих дисонансів, що завдяки прихованому синкопованому ритму майже візуалізує іронічне ставлення до нього. Ляментозні інтонації втрачають свою жанрову метричну чіткість і набувають синкопованої ритмічної пульсації, чим спричиняють жанрову розімкненість і сприймаються як іронічна посмішка над манірністю та незграбністю Журдена у прагненні «відповідати статусу». До речі, у контексті вистави «Менует» набув і композиційної ролі, адже його рефренне виконання нібито зосереджує навколо себе найрізноманітніші відтінки емоцій головного героя. Відіграючи емоційними гранями, музика «Менуету» стає смисловим простором, у якому приховано домінуючу ідею спектаклю, що, потрапляючи у поле сприйняття глядачем, перекидає певні асоціативні містки між епохою героя та сучасним динамічним світом з його недосконалістю. Задля цілісності звукового плану вистави, різні музичні фрагменти звучали як на по-

чатку, так і наприкінці мізансцен, не тільки з метою «озвучити мізансцену», але підкреслити цим вагомість не вербалізованої, але важливої думки. Тому «Менует» – це не просто музична характеристика певної епохи, а жанр, за допомогою якого композитор зумів розкрити невичерпні в емоційному плані питання саморефлексії головного героя вистави (Журден – актор О. Межурецький).

Завдання музичного режисера полягає в реалізації концепції спектаклю, тому музичний матеріал, крім своєї суто функціональної ролі («озвучення» мізансцен), виконує узагальнено-сюжетну, картинно-зображальну та смислову функції. У цьому плані надзвичайно колоритним є музичний фрагмент «Вихід турків» (перевдягнені вчитель музики і вчитель танців, актори – О. Кардаш, Р. Коваль), що цілком побудований на секундових інтонаціях, завдяки чому композитор створив гротескний образ «турків». Використання ударної групи в поєднанні з мідними духовими, синкопований метро-ритм, який в енергійному русі низхідних секунд звучить в амбітусі квінти, акордова пульсація із хвильовою динамікою щоразу підсилюють відчуття комедійної ситуації, що розігрується на очах у глядача, в якій сконцентрована головна інтрига спектаклю.

З почуттям гумору композитор утілює музичну характеристику одного з героїв спектаклю – вчителя філософії, де в однихвилинному звучанні вміщено цілий спектр емоцій. Розпочинається «Аріозо вчителя філософії» коротким форшлаговим вступом, який змінюється піднесенням звучанням дзвонів, на фоні якого секундово-терцієві співзвуччя у низхідному русі з затримкою на неустой утілюють іронічний підтекст «філософствування» Панкраса про роль науки: «Все науки нас просвещают и просветляют знанием разум!». Наступний фрагмент звучить у жвавому темпі з поступовим прискоренням, у якому герой двічі виголошує сентенцію: «*Vita doctrina est mortis imago?*». Яскравим низхідним секундовим рухом «ковзають» дисонансні співзвуччя, які утримуються стабільним ритмічним пульсом, що «розхитується»

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ...

синкопованим метром, за допомогою якого створено гротескний музичний образ.

З точки зору ладо-тональної організації, усі музичні фрагменти побудовано відповідно до принципу лейткомплексу, що не прив'язаний до тональності, а підкреслений самостійністю дисонансів. Цікавою знахідкою композитора є інтервальна варіантність (наприклад, замість збільшеної кварта у нотах записано зменшену квінту), що більше нагадує дзеркальне обернення та сприймається як конотативна структура на рівні музичного тексту. Загалом усі музичні номери побудовано на зменшених інтервалах і дисонантних співзвуччях, в основі яких лежить динаміка мелодичного розгортання за принципом контрастності. За допомогою яскравої музики вистава набула майже філософського звучання та, завдяки різним засобам музичної виразності, не тільки надала характеристику головним героям, але й розкрила приховані у драматургії спектаклю смислові рівні.

Висновки. Отже, сучасний музичний континуум представлений великою варіативністю форм і являє своєрідну відкриту систему, в якій музичний твір виходить на рівень тексту і стає особливим метазнаком, що існує у просторі постійного включення в новий контекст, розширюючи поле смислів. З таких позицій творчість В. Птушкіна сприймається як метадіалог з різними стильовими тенденціями, твори якого існують у полі музичного дискурсу, постійно набуваючи додаткових смислових рівнів. Музичне мовлення композитора відрізняє виразна та динамічна лексика, експресивний синтаксис, що знаходить свій прояв на рівні пульсуючої динаміки, примхливого синкопованого метро-ритму, пластичного контрапункту, сміливого поєднання жанрових і структур-

них моделей, які конкретизуються через найбільш узагальнені їх ознаки, поєднуючись із сучасною колористичною гармонією, утілюючи прагнення митця до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Примітки

¹ Лауреат міжнародних конкурсів композиторів (1996, 2004); лауреат Муніципальної премії імені І. Слатіна (1998); лауреат премій: «Народне визнання» (2007), імені В. Косенка (2007); імені Б. Лятошинського (2011).

² Цікавий факт: текст п'єси Ж.-Б. Мольєра був створений і втілений на сцені впродовж 10 днів та показаний королівському двору на Покрову 1670 року в замку Шамбор (декорації Карло Вігарані, хореограф П'єр Бошан). До речі, Ж.-Б. Мольєр не тільки грав у цьому спектаклі, але й створив до нього музику («Увертюру», дві «Арії», музичний «Діалог», дві «Інтермедії», дві «Застільні», «Турецьку церемонію» та «Балет націй» у 6 номерах). Уже за місяць цей спектакль було перенесено на сцену постійного театру Мольєра в Пале-Рояль, а 28 листопада 1670 року відбувалася його прем'єра. За життя автора було зіграно 42 вистави (6 у 1670 р., 28 у 1671 р., 8 у 1672 р.), якщо не враховувати придворних вистав у жовтні-листопаді 1670 року та 4-х у Шамборі та Сен-Жермені. У 1865 році в «Комеді Франсез» («Театр слова» у Парижі) було здійснено виставу-реставрацію, яка відтворила постановку 1670 року в замку Шамбор, що свідчить не тільки про плекання традицій, але й високу драматургію оригіналу. На початку XX ст. у 1911 році в Театрі Одеон Андре Антуан поставив спектакль, у якому він грав головну роль.

³ Цікавий факт: п'єса М. Булгакова за його життя не була опублікована й не мала сценічного втілення. Текст комедії вийшов друком тільки в 1965 році у виданні «Булгаков М. Драми і комедії». Проте порівняно з оригіналом М. Булгаков дещо загострив сатиричну основу і представив Журдена як комічного дивака, який переживає трагедію розлучення зі своїми ілюзіями. Він кумедний у своєму «щасливому божевіллі», а його пристрасть змінити свій соціальний статус викликає бажання «висміяти», вирядити у блюзнірський одяг за недоречне марнотратство. Але «божевілля» Журдена тільки здається, а сам він є прикладом «суспільного божевілля».

Джерела та література

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
3. Барт Р. S/Z / [пер. с фр. ; под. ред. Г. К. Косикова]. 2-е изд., испр. Москва : РИК Культура : Изд-во «Ad Marginem», 1994. 303 с.
4. Барт Р. От произведения к тексту. *Вопросы литературы*. 1988. № 11. С. 415–425.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1979. С. 281–308.

ТЕОРІЯ

6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда : Русь, 1999. 508 с. URL : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>.
7. Булез П. Ориентиры I : Избр. статьи / [пер. с фр. Б. Скуратов ; ред. К. Чухров]. Москва : Логос-Альтера, 2004. 200 с.
8. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 428 с.
9. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Учёные записки Тартуского университета*. Вып. 515. Теория знаковых систем. XII. Тарту, 1981. С. 3–7.
10. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. *Скребков С. С. Статьи и воспоминания*. Москва : Музыка, 1979. С. 179–183.
11. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
12. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
13. Птушкин В. Пьесы и ансамбли для фортепиано. Харьков : Изд. дом «Фактор», 2006. 94 с.
14. Стогний И. Смысловая многомерность музыкального произведения. *Музыковедение*. 2012. № 10. С. 2–9.
15. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре : монография. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 320 с.
17. Nattiez, Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music / trans. Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. 272 p.
18. Tarasti E. Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002. URL : https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

References

1. AKOPYAN, Levon. *Analysing the Deep Structure of a Musical Text*. Moscow: Praktika, 1995, 256 pp. [in Russian].
2. ARANOVSLIY, M. *Structure and Features of a Musical Text*. Moscow: Kompozitor, 1998, 343 pp. [in Russian].
3. BARTHES, Roland. *S/Z*. Translated from the French and edited by Georgiy Kosikov. 2nd revised edition. Moscow: RIK Kultura: *Ad Marginem*, 1994, 303 pp. [in Russian].
4. BARTHES, Roland. From the Piece of Art to the Text. *Problems of Literature*, 1988, no. 11, pp. 415–425 [in Russian].
5. BAKHTIN, Mikhail. The Problem of Text in Linguistics, Philology, and Other Humanities. *The Aesthetics of Verbal Art*. Moscow: Iskustvo, 1979, pp. 281–308 [in Russian].
6. BONFELD, Maurice. *Music: Language. Speech. Thinking. Attempting to Systematically Research Musical Art* [online]. Vologda: Rus, 1999, 508 pp. Available from: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> [screen title].
7. BOULEZ, Pierre. *Orientations: Collected Writings*. Translated from the French by B. SKURATOV, edited by Ketі CHUKHROV. Moscow: Logos-Altera, 2004, 200 pp. [in Russian].
8. HORDIYCHUK, Mykola. *The Ukrainian Soviet Symphonic Music*. Kyiv: Musical Ukraine, 1969, 428 pp. [in Ukrainian].
9. LOTMAN, Yuri. Semiotics of Culture and the Concept of Text. *Proceedings of the University of Tartu. Iss. 515. The Theory of Sign Systems. XII*. Tartu, 1981, pp. 3–7 [in Russian].
10. MEDUSHEVSKIY, Viacheslav. On Musical Universal Phenomena. In: *Sergey SKREBKOV. Articles and Reminiscences*. Moscow: Music, 1979, pp. 179–183 [in Russian].
11. MOSKALENKO, Viktor. Piece of Music as a Text. In: Volodymyr ROZHOK, ed.-in-chief. *Practice and Theory of Pieces of Music. Musicology of Kyiv*. Kyiv, 2001, iss. 7, pp. 3–10 [in Ukrainian].
12. NAZAYKINSKIY, Yevgeniy. *The Sonic World of Music*. Moscow: Music, 1988, 254 pp. [in Russian].
13. PTUSHKIN Vladimir. *Pieces and Ensembles for Piano*. Kharkiv: Factor Publishing House, 2006, 94 pp. [in Russian].
14. STOJNIY, Irina. Semantic Multidimensionality of a Piece of Music: On the Issue of Semantic Connotations. In: Tatiana YEGOROVA, ed.-in-chief. *Musicology*, 2012, 10, 2–9 [in Russian].
15. SUKHANTSEVA, Viktoriya. *Category of Time in Musical Culture: A Monograph*. Kyiv: Lybid, 1990, 184 pp. [in Russian].
16. KHOLOPOVA, Valentina. *Music as a Kind of Art: A Teaching Aid*. 4th edition. Saint Petersburg: Lan, 2002, 320 pp. [in Russian].
17. NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, 272 pp. [in English].
18. TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Music Semiotics* [online]. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002. Available from: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

SUMMARY

The article emphasizes the fact that the analytical method of considering semantic levels of musical texts has acquired its embodiment in theoretical musicology in the early XXth century. In particular, both deep analytical approach and impressive knowledge define fundamental studies conducted M. Hordiychuk which are still relevant and directed at the interdisciplinary dimension. Among his numerous works, the aforementioned method was also presented in the *Ukrainian Soviet Symphonic Music* monograph (1969) where analysing the symphonic works of the then period's composers allowed the scholar to make profound generalizations about the development of musical culture in general. The researcher has explored complex processes of the development of Ukrainian symphonism, revealing original features of outstanding composers' works and outlining the range of artistic phenomena through which the musical culture of the period was formed.

While continuing the stated analytical direction, in the context of this article, its author-ess attempts to identify semantically informative levels of pieces of music that most distinctly represent the original composer's style. The material used for analysis is the creation of the well-known Kharkiv composer V. Ptushkin, whose musical conveyance is distinguished by a special colouring, dynamic vocabulary, and expressive syntax, manifested at all levels of content formation.

All this formed a new view of the sonic material and contributed to the emergence of different forms of musical works' functioning, reaching the level of a text with a complex *semantic score*. From such positions, the modern musical continuum, represented by a large variety of forms, is a kind of an open system in which a piece of music comes up to the level of a text and becomes a sort of a meta-sign that exists in the space of constant inclusion in a new context expanding its semantic field.

One of the examples of such creativity existing in the field of modern musical discourse and being the result of artistic intentions based on a special type of musical nomination is the creation of the Kharkiv composer V. Ptushkin. From such perspective, works of the composer is a particular representation of personal mental experience that measures to the level of text generalization and becomes a source for further creative intentions, which permanently acquire additional semantic levels.

Musical works by V. Ptushkin are analysed with taking into account various semantic levels. Namely, syntactic one, which allows us to comprehend semantic dimensions of structure and form; semantic one, which is revealed through various plot designs (tone – subject matter, genre and insert plots, etc.) and intertextual interactions (citations, metaphors, allusions, etc.), influencing the conceptualization of a musical composition in general; and pragmatic one, obtaining various interpretations (both authorial and performing). The article contains an analysis of some of the composer's musical compositions which can be attributed to neo-stylistic trends, in particular: piano suite *In the Pages of the Children's Album by P. Tchaikovsky*; *Gulliver* in 6 parts; *The Merry Wives of Windsor* to the comedy of the same name by W. Shakespeare, music to the play *Le Bourgeois gentilhomme*, etc. It is emphasized that V. Ptushkin's musical speech is distinguished by dynamic vocabulary and expressive syntax, pulsating dynamics and capricious syncopated metro-rhythm, flexible counterpoint, daring combination of genre and structural models which are specified through their most generalized features, thus solving the problem of genre – style dialogue, having a manifestation at all levels of content formation.

Keywords: semiotic approach, semantic levels of a musical text's analysis, structural elements of musical speech of the composer.

УДК

ЧЕРНІГІВСЬКА КАХЛЯ РАНЬОГО НОВОГО ЧАСУ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО *

Олена Черненко, Ростислав Забашта

Статтю присвячено унікальній на сьогодні для Чернігова й решти вітчизняних теренів знахідці: уламкові пічної рельєфно-поліхромної кахлі із зображенням моління св. Онуфрія Великого в пустелі. У ній подається детальний опис місця і обставин виявлення аналізованого витвору декоративно-вжиткового мистецтва, обґрунтовується датування його в межах другої половини / кінця XVII – початку XVIII ст., визначається склад персонажів та сюжет багатофігурної композиції на його лицевій композиції та системи оздоблення давньої обігрівальної пічки (груби) в цілому.

Ключові слова: Чернігів, господарча яма, кахлі (карнизні, пояскові, плиткові, великі-клеймові й рядкові / наповнювальні), піч (груба), рельєфна композиція, образ і культ св. Онуфрія Великого, Любеч.

The article deals with the finding hitherto unique for Chernihiv and other domestic lands: a broken piece of a stove raised and polychromic tile picturing the suppliant St. Onuphrius the Great in the desert. The publication presents a detailed description of the place and circumstances of discovering the analysed work of decorative and applied art and substantiates its dating within the range of the latter part / late XVIIth – beginning XVIIIth century. It also defines the structure of characters and the topic of the multi-figure composition on its exterior plate, as well as surmises the composition's original appearance and the ancient stove's system of decoration as a whole.

Keywords: Chernihiv, household pit, variants of tiles (cornice, belt, flat, large branded, and ordinary / filling), stove, raised composition, image and cult of St. Onuphrius the Great, Liubech.

1. Місце та обставини знахідки уламка кахлі. Упродовж липня–серпня 2018 року Чернігівський загін Лівобережної експедиції Державного підприємства «Науково-дослідний центр «Охоронна археологічна служба України»» Інституту археології НАН України під керівництвом О. Черненко здійснював науково-рятивні археологічні дослідження на території стародавнього Чернігова за адресою: вул. Мстиславська, 3-А (на ділянці, відведеній під прибудову до Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського) [7, с. 6; 78, с. 244–247].

Сучасна вулиця Мстиславська пролягає територією колишнього укріпленого форштадту, що прилягав до чернігівської деревоземляної фортеці з північного сходу. Най-

давніше зображення форштадту збереглося на Абрисі Чернігівському 1706 року, де він позначений як «Другой Замок Черкаской» [3, л. 35 об. (чертеж № 161); 14, с. 61, 146–147, рис. 35]. У вітчизняній історіографії, починаючи з 20-х років XX ст. [66, с. 129–130; 62, с. 10–11, рис. 1; 43, с. 53–64; 31, с. 27; 48, с. 97–109; 70, с. 193–201; 14, с. 57–60], цю частину міста було прийнято ототожнювати зі згаданим у Лаврентіївському літописі під 1078 роком «Окольным градом» [52, стб. 201], хоча прямих, беззастережних свідчень цьому немає. Площа означеної частини складала близько 30 га. Уважається, що принаймні з XI ст. вона мала окрему систему фортифікації, яку занедбали після монгольської навали та відновили лише

* Авторству О. Черненко належать параграфи 1, 2 (частково), 4 (частково); авторству Р. Забашти – параграфи 2 (частково), 3, 4 (частково), 5.

Автори статті висловлюють щире вдячність колегам: А. Колупасівій з Інституту народознавства НАН України (Львів) за допомогу в атрибуції та фаховому описі знахідки; О. Бондарю (Чернігів) за допомогу в роботі з картографічними матеріалами.

в XVII ст. Ця відновлена фортифікація існувала до початку XIX ст., коли забудову Чернігова перетворили на регулярну: вали розрівняли, рови засипали та проклали нову мережу вулиць [77, с. 402].

Із планів та описів Чернігова відомо, що у XVII–XVIII ст. забудова території форштадту складалась переважно із житлово-господарчих садиб, лавок, шинків, заїжджих дворів [14, с. 65–66]. Було тут і кілька парафіяльних храмів. Співставлення планів міста 1706, 1751, 1757, 1787 років [3, л. 35 об. (чертеж № 161); 4; 6; 2] із сучасними картографічними матеріалами та космічними знімками з ресурсу Google Maps за допомогою прив'язок Ozi Explorer¹ дозволяє стверджувати, що ділянка розкопу 2018 року по вул. Мстиславській, 3-А припала на північно-східну частину давнього «Окольного граду» / новочасного форштадту, що містилася неподалік (на південний схід) від лінії укріплень. Ця ділянка сумірна з кількома об'єктами міської забудови, позначеними на детальному плані 1751 року: з вільним від забудови двором садиби № 150, а також частиною дороги, що пролягала вздовж оборонних споруд форштадту, і територією невеликої садиби № 149 [4]. Приблизно за 100 м на північний схід від місця розкопу 2018 року на «Абрисі Чернігівському» 1706 року позначено Миколаївський п'ятибанний дерев'яний храм, а на північний захід від нього розташовувалась відома за описом Чернігова О. Шафонського дерев'яна Богоявленська церква [3, л. 35 об. (чертеж № 161)], зведена, імовірно, у XVII ст. [14, с. 66]. Пізніше, у 1742 році, замість неї («...дерев'яной же обветшавшей...»), але на її ж місці, коштом войта чернігівського магістрату Козьми Каневського було споруджено нову однойменну дерев'яну церкву [79, с. 228]. (Обидва названі храми не збереглися до нашого часу). Щодо планів Чернігова початку XIX ст., то вони засвідчують існування на ділянці археологічних досліджень 2018 року досить щільної квартальної садибної забудови [5].

Розміри розкопу дорівнювали 14×23 м. Від рівня сучасної поверхні по всій його площі залягав аморфний шар сірого супіску, що

містив у перемішаному стані археологічні матеріали XI–XX ст. Потужність цього шару сягала в середньому 1 м. Його властивості (не стратифікувався, містив різночасові матеріали) дозволяють припустити, що він утворився в наслідок нівелювання поверхні ґрунту під сучасну міську забудову. Тоді ж було зрізано, вірогідно, і природню поверхню материка. Проте в ньому збереглися рештки котлованів низки археологічних об'єктів. Вони належали двом історичним періодам: Давньої Русі (X–XIII ст.) та Козаччини (XVII–XVIII ст.). При цьому котловани різночасових археологічних об'єктів перекривали, прорізали (а отже, й руйнували) один одний, що свідчило про надзвичайну інтенсивність забудови означеної ділянки міста в давнину.

До XVII–XVIII ст. належали рештки кількох господарських будов та ям, із заповнення яких походив різноманітний речовий матеріал: уламки гончарних та скляних посудин, кахлів, керамічні люльки для паління тютюну, точильні бруски тощо. Саме в одній з господарських ям (об'єкт № 15) і була виявлена винятково цікава знахідка: уламок досліджуваної пічної кахлі із багатопігурним сюжетним зображенням релігійного змісту.

Означена яма містилася на тій ділянці розкопу, яка перебувала під пізнішою міською забудовою. Остання обставина зумовила значне руйнування ями, а ще – ускладнила її просторову прив'язку до виявлених під час досліджень синхронних об'єктів. Утім, враховуючи, що порівняння згаданих планів міста XVIII ст. свідчить на користь стабільності садибної забудови тогочасного форштату, яму № 15 можна з певною долею ймовірності пов'язати з однією з садиб, позначених на детальному плані Чернігова 1751 року, а саме із садибою № 149 [4].

Яму викопали свого часу в заповненні котлованів низки давньоруських об'єктів і тільки її придонна частина увійшла в материк. У плані вона мала округлий обрис і сягала глибини 1,15 м від зафіксованого на цій ділянці розкопу рівня поверхні материка. У перетині яма була дзвоноподібною: її діаметр поступово збільшувався згори

ІСТОРИЯ

до низу (від 1,1 м до 1,5 м), а потім плавно звужувався (на рівні дна дорівнював 0,7 м). З огляду на таку характерну форму, можна припустити, що початково вона призначалась для зберігання їстівних припасів, насамперед збіжжя (тобто, слугувала за так звану зернову яму). Однак виявлений під час розчистки ями речовий матеріал, а саме: уламки різноманітної кераміки (зокрема черепки димлених горщиків та мисок XVII–XVIII ст.), невиразний, кородований залізний предмет, засвідчує, що на останньому етапі існування вона використовувалася як сміттєзбірник. У цей час серед іншого не потребу до неї потрапили і рештки побутової (кімнатної) обігрівальної печі у вигляді численних уламків печини та кахлів. Останні керамічні вироби представлені кількома невеликими уламками неполивних кахлів зі стилізованим рослинним орнаментом та одним уламком поливної кахлі з фігуративним, сюжетним зображенням [7, с. 19–20].

2. Опис уламків кахлів та їхнє датування. У першому випадку маємо справу з кількома уламками однотипних карнизних кахлів гарного випалу ². Їхні пластини вигнутої форми, у найбільшого збереженого фрагменту завширшки 13 см. Розмір фрагментів не дозволяє визначити довжину виробів. Проте з огляду на близькі регіональні аналогії (наприклад: карнізні кахлі виявлені під час археологічних розкопок у Чернігові по вул. Кирпоноса 7 ³) її реально обчислювати в межах 21–22,5 см. Висота румп («клобуків») – 7 см. Ці кахлини були відтиснуті в дерев'яних формах з невисоким (1,5–3 мм) але чітким рельєфним декором. Тісто червоноглиняне, шарувате, з домішками піску. Орнамент на всіх фрагментах ідентичний: у вигляді стилізованого крину. Він складається з S-подібних фігур, доповнених елементами у вигляді стилізованих паростків-трилисників. Уздовж верхнього та нижнього краю пластин міститься неширока (0,7–1 см) брівка ⁴ (іл. 1).

Побутування подібних кахлів на Чернігівщині дослідники відносять до XVII–XVIII ст. [17, с. 54–55; 82, с. 96]. Кахлі цього типу складають значний відсоток давніх речових артефактів, виявлених у Чернігові, зокрема, вони представлені в археологічних

матеріалах виробничого гончарного комплексу дослідженого у 2002–2003 роках на вул. Кирпоноса, 7 (територія історичного мікрорайону Третяк) [8; 11; 16, с. 86–92]. Таким чином, з великою вірогідністю можна припустити місцеве виробництво цих пічних кахлів.

У другому випадку маємо справу з уламком пічної плиткової формованої кахлі з багатофігурною сюжетною композицією на поверхні лицевої пластини (іл. 2–3). Уламок обіймає майже увесь нижній правий кут керамічного виробу. Максимальний розмір уцілілого фрагменту лицевої пластини – 16×11,6 см, товщина – 0,9–1 см. Висота призматичної (коробчастої) румпи (клобука) – 10,6 см, товщина – 0,5–0,7 см. Ширина вінця румпи – 1,6–1,7 см. Від внутрішнього краю вінця до кута лицевої пластини (вимір у проекції) – 7,6 см. За характером декору кахля належить до типу рельєфно-поліхромних. Висота рельєфу відтиснутого в дерев'яній формі зображення на поверхні лицевої пластини – 3 мм. Теракотовий рельєф розписаний кольоровими (білою, зелено-блакитною, жовтогарячою і коричневою) поливами. Техніка оздоблення виробу вторує техніці італійської майоліки (розпис пензлем по витисненому рельєфу кольоровими густими непрозорими емалями). До слова, деяка нечіткість розпису є, вірогідно, наслідком оплавлення полив під дією надмірно високої температури, яка могла виникнути під час, найвірогідніше, пожежі будівлі, де містилася пічка. Гончарне тісто червоноглиняне з незначним домішком піску (нагадує тісто керамічних ікон Чернігівщини [28, с. 56–58; 42, с. 182, 185–186, рис. 10–12], однак поступається щільністю) (іл. 3).

З чільного боку кахлі, при верхньому лівому краю зламу, видніється нижня частина людської фігури, а саме: ноги (майже на всю їхню анатомічну довжину), що розмальовані білою поливою. Фактична довжина лівої (від глядача) ноги персонажа (від п'ятки до верхнього зламу кахлі) сягає 6,5 см (стопа кінцівки завдовжки близько 2,2 см), правої ноги – 9,3 см (від п'ятки до верхнього зламу кахлі; від п'ятки до нижнього краю листяної опаски – 8 см) (стопа кінцівки завдовжки

близько 1,9 см)⁵. Верхня частина стегон кінцівок прикрита вбранням (?), що складається з дрібних лускоподібних елементів із загостреними донизу кінцями. Це вбрання розмальоване зелено-блакитною поливою (як і загальне тло позему цілої композиції) із вкрапленнями жовтої і коричневої полив. Стегнові частини ніг відтворені на тлі затемненого і заокругленого знизу, але не певного для розпізнання елемента постаті персонажа (чи вбрання, чи довгого волосся?). За людською постаттю на поземі видніється порівняно невелика фігура стоячого лева, що розвернута до правого краю кахлі. Тварина має пишну гриву й довгий, випростаний та опущений донизу хвіст. Передня частина (протома) лев'ячої фігури визирає праворуч від гомілкової частини ніг людського персонажа. Голова тварини повернута до глядача. Її тіло вкрите жовтою (жовто-гарячою), грива – темно-коричневою поливами. Натомість морду виділено білим барвником. На її поверхні – дві поспіль темні плями на позначення очей. Тулуб лева завдовжки 7,2 см, висота в загривку – 3,8 см, від лап до маківки голови – 6 см. Над головою лева зображено (майже впритул) п'ятипроменеву білу корону заввишки 1,9 см, завширшки 2,5 / 1,6 см. Під людською і лев'ячою фігурами уздовж нижнього краю кахлі міститься низка стилізованих трилисників-акантів. Її укладено з більших (2,5×4,5 см) і менших (1,9×1,3 см) форм, що чергуються між собою. Три, з уцілілих, аканти вкрито білою і посилено в центрі сіро-голубою поливами. Уздовж уцілілого правого прямовисного краю кахлі простежуються згустки-«опливи» зелено-блакитної поливи.

Час виготовлення аналізованої плиткової кахлі визначається за цілим набором формальних прикмет. Так, зображення сюжетної композиції на лицевій пластині виконано в чіткому, низькому рельєфі з відносно тонкою проробкою деталей. Така якість об'ємного декору характерна насамперед для кахлів XVII ст. Водночас пластина позбавлена рамки, притаманної для більшості кахлевих зразків XVI – першої половини XVII ст. Як відомо, рамка зникає на відповідних виробках у другій половині XVII ст.

Останньому історичному періоду сповна відповідає і кольорова гамма розпису. Зазвичай на виробках саме другої половини XVII ст. розпис виконувався чотирма барвами: білою, жовтою, зелено-блакитною та синьою; іноді кольорова палітра збагачувалася ще й коричневою барвою (як демонструє, скажімо, київська кахля XVII ст. із зображенням лева)⁶. Певними хронометричними ознаками наділені формальні характеристики і румпи аналізованого кахлевого зразка. Загальна форма румпи (зі стінками, скошеними під кутом до площини лицевої пластини), а також форма (кутаста) її отвору⁷ і така деталь як одинарний вигнутий назовні валик, що обрамлює цей отвір, також притаманні для відповідних виробів XVII ст., зокрема для кахлів із території Чернігівщини. Як зазначалося попереду, довжина (висота) румпи аналізованої кахлі сягає 10,6 см. Цей розмір назгаль вписується в загальну схему еволюції довжини (висоти) означеної деталі кахель XVI–XVIII ст. Середньої Наддніпрянщини. Як свідчать дослідження вчених, упродовж зазначеного періоду висота цієї конструктивної деталі поступово зменшувалася від 10 до 6 см [53, с. 81–92; 88]. Якщо так, то висота румпи аналізованої чернігівської кахлі з очевидністю вказує на належність останньої радше до початкового, принаймні до середнього, а не до завершального етапу окресленого періоду. Урешті в означеному випадку означена конструктивна частина виробу приєднана до лицевої пластини без відступу, що є прикметною рисою кахлів середини XVI – XVII / початку XVIII ст. (на відміну від кахлів XVIII ст. з гладкою поверхнею й розписом, у яких румпа приєднана, зазвичай, на відстані 2–3 см від краю пластини).

Отже, за характером низки стилістико-технологічних, конструктивних ознак фрагмент аналізованої плиткової кахлі з рельєфно-розписним декором найвірогідніше віднести до другої половини / кінця XVII – початку XVIII ст. Такий хронологічний вимір знахідки опосередковано підтверджується хронологічною атрибуцією і найближчої (принаймні на сьогодні) іконографічно-видової аналогії: керамічної ікони із оздо-

ІСТОРИЯ

блення кінця XVII / початку XVIII ст. західного фасаду чернігівського Борисоглібського собору⁸ (іл. 4).

3. Визначення початкового розміру і призначення рельєфно-поліхромної кахлі, ідентифікація людського образу та реконструкція композиції зображення. Як було вказано в описі уламка плиткової рельєфно-поліхромної кахлі, на її чільній поверхні міститься зображення нижньої частини людської фігури, властиво оголені ноги на майже всю їхню анатомічну довжину. Зважаючи на реальну величину довжин відтворених ніг персонажа (від п'ятки до верхнього зламу кахлі), а також на відомий «анатомічний» факт, що висота стопи разом із гомілковою частиною майже дорівнює за розміром стегновій частині нижньої кінцівки людини, а вся нижня кінцівка складає у середньому близько ($\pm$) половини загальної висоти (довжини) людського тіла, є, увіч, підстава з достатньою долею вірогідності стверджувати: розмір зображеної на кахлі фігури антропоморфного персонажа (від п'ят до маківки голови) дорівнює близько 19 см. З'ясування цієї величини теоретично «збільшує» розмір реконструйованої кахлини по вертикалі приблизно до 22–23 см. Це, зрозуміло, ще проміжна величина, адже над головою означеного персонажа слід припустити існування ще певного додаткового поля лицевої пластини; поля, аналогічного, щонайменше, до поля при нижньому краю цієї-таки кахлі. Висота останнього (лічачи від стоп людської фігури до нижнього краю кахлі) сягає 3–4 см. Якщо додати величину останнього показника до 22–23 см, отримуємо нову проміжну висоту кахлі: приблизно 25–26 / 26–27 см. Для з'ясування достеменною початковою висотою керамічного виробу слід зважити на існуючі в минулому певні стандарти величин пічних кахоль. Як свідчать археологічні та історико-етнографічні матеріали, у XVII–XVIII ст. існували дві основні більш-менш усталені величини розмірів для плиткових кахоль: 20–21×15–17 / 21×18 см і 32×24 см, хоча відомі й зразки у межах 21–28×15–21 / 15×20 і 25×22 см [68, с. 11, 16; 67, с. 14–15]. У літературі менші кахлини подекуди іменуються зразками звичайних розмірів (інакше

кажучи – звичайними), а часом й великими, більшого розміру – великими / масивними / дуже великими (інакше кажучи – надвеликими) / більшого формату [68, с. 11, 16; 67, с. 14–15, 31, (33), табл. I: № 1, 2; 33, с. 41, 42 та ін.]. Останні (які відомі ще під назвою «клеймові») слугували за центральний елемент цілого пічного оздоблення і призначалися для встановлення на чільній площині пічки (на так званому пічному дзеркалі) [33, с. 41, (іл.)]. Повернувшись до процесу реконструкції початкового розміру аналізованої кахлі, доводиться констатувати, що визначені проміжні розміри її висоти значно перевищують відповідні розміри малих кахлів і лише на 4 см поступаються стандартній висоті великих (надвеликих / клеймових) кахель розміром 32×24 см [68, с. 16; 67, с. 14]. Водночас, пропорційно подвоївши розмір уцілілого уламка за шириною, одержуємо величину в 22 см, яка майже дорівнює (поступаючись лише на 2 см) стандартній величині відповідного розміру для тієї-таки великої кахлі. З наведених логічних міркувань і підрахунків мір величини впливає досить очевидний висновок: досліджувана чернігівська плиткова рельєфно-поліхромна кахля з багатофігурною сюжетною композицією на поверхні лицевої пластини початково мала достатньо значні розміри (найвірогідніше, дорівнювала стандартній величині 32 на 24 см) і, відповідно, належала до розряду великих / надвеликих клеймових кахлевих зразків.

У питанні ідентифікації людського персонажа кахлевого зображення (від з'ясування якого залежить, вочевидь, реконструкція загального змісту та іконографічного ладу цілої багатофігурної композиції) вирішальну роль відіграють специфічні риси вцілілих частин фігури і її вбрання. Так, годі не помітити, що нижні кінцівки означеного персонажа не прикриті будь-яким вбранням і не взуті, адже попри опалення білої поливи достатньо добре простежується пластика об'ємів оголеної стопи, зокрема пальців ніг. (Остання обставина позбавляє будь-якого сенсу припущення щодо відтворення на ногах людини білих трико). Стосовно вбрання (властиво зацілілого на

уламкові кахлі його нижнього краю), яке прикриває верхню частину стегон персонажа, то описана попереду його структура і забарвлення недвозначно виказує в ньому листяну опаску. На користь такого визначення свідчить і означене вже місце розташування цього специфічного вбрання на людській фігурі. У мистецькій іконографії Нового часу з оголеними ногами і листяною опаскою на стегнах зазвичай зображали або першопредків: Адама і Єву, після їхнього гріхопадіння, або святих анахоретів-пустельників чину преподобних, зокрібно, Макарія Єгипетського, Онуфрія Великого / Єгипетського, Марію Єгипетську, Іларіона Великого, Петра Афонського [24, с. 135–136]. Необхідною підказкою для кінцевого визначення особи людського персонажа на чернігівській кахлі слугують два інші зацілілі зображення, а саме: лева і корони. Ці другорядні, але вкрай суттєві для процесу атрибуції образи у сукупності безальтернативно засвідчують: на досліджуваному уламкові кахлі відтворено Онуфрія Великого / Єгипетського, а не, скажімо, іншого якогось преподобного чи одного із першопредків у момент гріхопадіння⁹. І справді, як демонструють деякі житійні тексти та іконографічні відповідники, означені образи є визначальними атрибутами саме останнього святого [86, coll. 1187–1200; 85, Sp. 84–88]. До речі, зголошене визначення дозволяє інтерпретувати заокруглену темно-коричневу деталь, що видніється за стегнами головного персонажа. Очевидно, це – частина пасем довгого волосся, що прикривало, як відомо з житійних текстів і образотворчих аналогів, оголене тіло названого анахорета-відлюдника.

Щодо сюжету зображення, то він стає доволі очевидним після з'ясування особистості головного персонажа композиції і супровідних образів-атрибутів. Заразом особливе значення для конкретики визначення має присутність згаданих зокрібно лева й корони. Саме ці супровідні образи-атрибути однозначно вказують на те, що сюжетом для кахлевого зображення давні майстри обрали передсмертну молитву святого пустельника Онуфрія Великого в єгипетській, Фіваїдській пустелі.

Доступні образотворчі втілення сюжету моління названого преподобного анахорета дозволяють здійснити і гіпотетичну реконструкцію цілої багатофігурної композиції, яка початково існувала на чільному боці кахлі. З численної низки можливих аналогів вибір зупиняємо на мідеритному образі молитви Онуфрія Великого в пустелі різця відомого вітчизняного гравера і церковного діяча Інокентія Щирського (близько 1650–1714 рр.); образі, що прикрасив панегіричну тезу на честь гетьмана Івана Мазепи [54, с. 135, 137–138, мал. 50]. До такого вибору спонукали кілька обставин. По-перше, обраний графічний твір має певний територіальний зв'язок із аналізованою знахідкою. Правда, точно не відомо, де саме він виготовлявся і друкувався: у Чернігові (?), Новгород-Сіверському (?) чи Києві (?), але достеменно відомо, що його було виготовлено задля отримання від І. Мазепи коштів для побудови Онуфріївського скиту поблизу м. Любеча [79, с. 325; 46, с. 21; 75, с. 126–134; 76, с. 215]¹⁰. Тобто є вагомі підстави пов'язувати цей графічний твір зокрібно з Чернігівщиною. По-друге, вірогідний час створення цього зображення наближений до вірогідного часу виготовлення кахлі. Хоча точної дати ритування гравюри на її відбитку не виявлено (через часткові втрати аркуша?), проте в історичних джерелах і літературі зафіксовано напис на антимінсі церкви новозаснованого скиту, який засвідчив її освячення 1711 роком [46, с. 21; 76, с. 215; 54, с. 131]. З огляду на останній факт, а також на відомі події Північної війни восени 1708 – улітку 1709 року на теренах Лівобережної України (Гетьманщини), а ще – на історичні свідчення про володарювання І. Мазепи над Любечем та прилеглими землями упродовж кінця XVII – початку XVIII ст. (до 1708 р.) [18, с. 48–49] і на згадку (у підписі під названою гравюрою) зведення в системі оборонних мурів Києво-Печерської лаври Онуфріївської церкви-башти (яке сталося на зламі XVII–XVIII ст. (у проміжку між 1698 і 1701 / 1703 роками) [54, с. 135, мал. 50; 49, с. 72–75; 64, с. 39, 41, 52–55], урешті, зваживши на певний час, який був необхідний для підготовки та організації про-

ІСТОРИЯ

цесу будівництва нового монашого осідку під Любечем, появу означеного графічного твору І. Щирського найімовірніше віднести до початкових років першого десятиліття XVIII ст. [54, с. 131]. По-третє, до вибору гравюри І. Щирського як імовірного аналога спонукали й особливості її іконографічного й композиційного ладу; особливості, які найкраще «вписуються» в іконографічні й просторові характеристики кахлевої композиції. І справді, постать святого на поверхні кахлі міститься на доволі значній відстані від правого її (кахлі) краю та водночас зміщена праворуч від її центральної вертикальної осі. Таке розміщення постаті Онуфрія Великого створило довкола неї чимале «робоче» поле для компоновання додаткових зображальних мотивів, а насамперед для вільного (як за висотою, так і за шириною) розміщення рук головного персонажа. Для таких композиційно-просторових умов найадекватніше представити святого в молитовній позі оранта, подібного саме до оранта гравюри І. Щирського, та розмістити поряд з його постаттю ще низку мотивів, традиційних для іконографії визначеного сюжету, а саме: пальму, печеру в скелі, джерело (на поземі), промені Божого знамення чи образ Спасителя / Новозавітної Трійці / ангела (-ів) посеред хмар (на небі) тощо (іл. 5–6).

Насамкінець слід зазначити, що проведене визначення персонажного складу та сюжету зображення на поверхні лицевої пластини аналізованої кахлі автоматично вводить його до розряду культових, а сам керамічний виріб дозволяє залічити до розряду лицевих кахлів із релігійними мотивами [71, с. 164, 168; 33, с. 13, 315–322; 83, с. 16–40, 89–190; ін.] і визначити її за своєрідну керамічну (кахлеву) ікону.

4. До питання загальної структури оздоблення нововиявленої чернігівської печі (за результатами розкопок 2018 року). Як зазначалося попереду, у наповненні ями № 15 були виявлені не лише уламки кахлів, а й рештки конструкції печі: невеликі шматки печини (пропеченої глиняної обмазки череня і глиняного будівельного розчину). Хоча заповнення ями було насичене такими рештками, але загальна

їхня кількість виявилася відносно нечисельною. Ця обставина дає привід стверджувати, що в означеній господарській ямі свого часу опинилися не всі елементи пічної конструкції. Також відсутні свідчення, які б дозволяли однозначно визнати приналежність виявлених решток (шматків печини та розрізнених, не поєднаних між собою кахлів) одній печі. Водночас сам факт їх одночасної присутності в заповненні однієї ями дозволяє припустити таку можливість.

Означена фактографічна ситуація зі складом і характером поєднання (взаємозв'язку) решток конструкції та декору печі є доволі типовою для відповідних археологічних комплексів періоду Середньовіччя і раннього Нового часу як Чернігова, так і теренів усього Північного Лівобережжя, урешті – всієї України. Як свідчить дослідницька польова практика, рельєфні теракотові (неполив'яні) і полив'яні (із зооморфними, антропоморфними чи геральдичними зображеннями ¹¹) кахлі часто трапляються у складі одного археологічного комплексу. Натомість у всіх відомих на сьогодні випадках контекст знахідок не дає підстав ствердити чи заперечити їхню належність до облицювання однієї пічної конструкції. Не сприяє цьому й доступний історико-мистецький контекст, адже донині в регіоні Північного Лівобережжя не збереглося жодної кахляної печі XVII–XVIII ст., не виявлено й жодного документального опису чи зображення місцевих печей окресленого періоду, які б були облицьовані рельєфними теракотовими і / чи рельєфними теракотовими та поліхромними кахлями ¹². Цілком очевидно, що такий стан джерельної бази аж ніяк не сприяв у минулому й не сприяє нині вирішенню усіх дискусійних питань порушеної теми, ба навіть активному їхньому обговоренню в науковому середовищі.

Не випадково у вітчизняній фаховій (археологічній та історико-мистецтвознавчій) літературі можна відшукати вкрай обмежену кількість публікацій, автори яких так чи інакше зверталися до теми зовнішнього вигляду кахельного оздоблення печей Чернігова і / або інших поселень Північного Лівобережжя ранньомодерного періоду й

робили спроби повної реконструкції такого оздоблення на підставі аналізу конкретного археологічного матеріалу. Як одну з перших таких спроб можна згадати реконструкцію опалювальних кахляних печей обґрунтовану та виконану близько півстоліття тому І. Ільєнко під час реставрації покоїв настоятеля (за реставраційним звітом: келій) XVII ст. Чернігівського Єлецького Свято-Успенського монастиря [27, с. 109–116]. Щоправда, для цієї реконструкції були використані лише однотипні (і однорозмірні) рельєфно-полив'яні лицеві кахлі.

Сучасні дослідники, не відкидаючи імовірності облицювання печей однотипними (за технологією оздоблення) та близькими за розмірами кахлями, водночас схильні допускати існування й комбінованого варіанту декору: із використанням неполив'яних і полив'яних кахлів. Такої позиції притримується, зокрібно, Л. Виногородська, хоча виказує її дуже обережно, самими лише натяками [17, с. 54–55; 16, с. 86–92]. Натомість Л. Мироненко у своїх дослідженнях прямо висловлюється на користь «стихійного» формування декору печей із різних за характером кахлів. Так, у реконструкції печей помешкань Батурина останньої третини XVII – початку XVIII ст. вона поєднала виявлені в одних археологічних комплексах неполив'яні й полив'яні лицеві кахлі з рослинними та фігуративними зображеннями [47, с. 78–87].

За умови належності до одного пічного комплексу, фрагменти кахлів з ями № 15, дослідженої 2018 року на території чернігівського форштадту XVII–XVIII ст., також можуть свідчити про існування комбінованого варіанту оздоблення обігрівальних печей (груб) упродовж окресленого історичного періоду. Щобільше, виявлений під час розкопок набір уламків різнотипних лицевих кахлів дозволяє висловити конкретні судження про деякі елементи загального убранства печі. Так, форма, розмір та характер рельєфної орнаменталії теракотових карнизних кахлів, безпомилково вказують на те, що останні слугували для формування (у сукупності) видовжених декоративних рядів. У структурі печі такі кахлі встановлювалися, зазвичай, по бордюрах

і / чи карнизах, яких могло бути кілька. Скажімо, бордюр міг міститися у верхній чи нижній (цокольній) частинах печі. Водночас пояскові кахлі могли монтуватися на дзеркалі печі навколо центрального зображення, утворюючи своєрідне замкнене обрамлення¹³. Роль центрального ж композиційного елемента відігравало, безсумнівно, рельєфно-поліхромне «Моління св. Онуфрія Великого в пустелі», відтворене на поверхні великої плиткової лицевої кахлі. Стосовно решти елементів оздоблювання печі, властиво менших за розміром плиткових лицевих (рядкових / наповнювальних) кахлів, то вони могли бути як теракотовими, так і полив'яними, але неодмінно, гадається, з рельєфним декоруванням.

5. Культ св. Онуфрія Великого в Чернігові та околиці. З огляду на відомі історичні факти, культ Ону(о)фрія Великого в Чернігові сягає щонайменше першої половини XII ст. Під 1147 роком у так званому Київському літописі (другій частині «Літопису руського...» за Іпатським / Іпатіївським списком) згадується однойменний чернігівський єпископ Онофрій, який брав активну участь в обранні настоятеля руської митрополії на київському соборі єпископів [34, с. 208]¹⁴, а перед тим сам тимчасово очолював – за відсутності митрополита Михаїла II – київську ієрархію [13, с. 89–90; 73, с. 16–18]. Уже саме ім'я владики, яким його було наречено при чернечому, вірогідно, постригу, дає вагому підставу стверджувати факт існування на терені Сіверщини в давньоруський час культу святого на рівні щонайменше патрональному, приватному, а отже, й існування деяких, бодай невеликих, навіть дрібних за розміром предметних виявів цього культу, зокрема живописних чи скульптурних відтворень подоби фіваїдського анахорета¹⁵. Чи отримало поклоніння Онуфрію Великому в середньовічному Чернігові та довколишніх землях більшого розвитку, чи набуло певних публічних і художньо-монументальних (як, скажімо, у Києві [23, с. 7–19; 24, с. 119–143]) форм, – невідомо, принаймні доступні на сьогодні історичні й археологічні джерела цього не фіксують.

Наступні конкретні свідчення існування відповідного культу походять з періоду ран-

ІСТОРИЯ

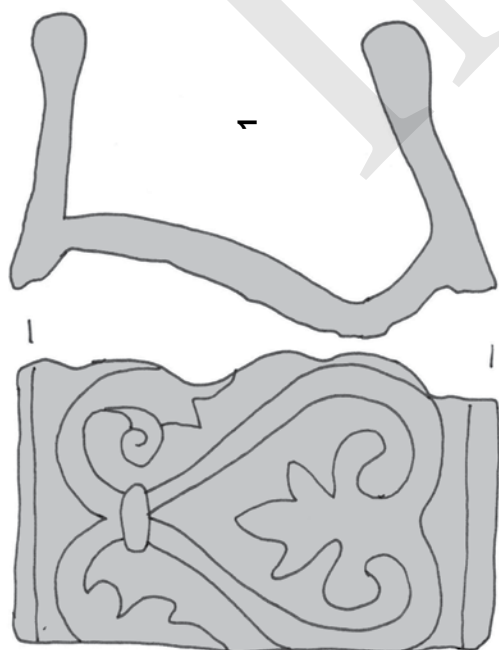
нього Нового часу, точніше від кінця XVII / початку XVIII ст. і, орієнтовно, до середини / початку третьої чверті XVIII ст. Так, відомо, що в Святотроїцькому соборі Троїцько-Іллінського монастиря – поряд із чудотворним образом 1658 року Богоматері Троїцько-Іллінської пензля Григорія Дубенського – містився кований срібний ковчег з мощами багатьох святих, зосібна «рук(и)... с другими малыми частями» св. Онуфрія [40, с. 30; 41, с. 13; 39, с. 16], а в ризниці монастиря (у приміщенні трапезної Введенської церкви) – кипарисовий, у срібній оправі хрест-мощовик (ставротека) з частинкою Животворного Хреста Господнього та тілесними частками святих, зосібна Онуфрія Великого [74, с. 47]. Не менш важливими постають й іконографічні матеріали, а саме: повнофігурний образ Онуфрія Великого (поряд з подобами інших святих отців – пустельників-печерників і монахів) у композиції графічного обрамлення великої панегіричної тези «Dedikasya... Janowi Mazerie... Kiwty srebrokovannyi...» роботи 1695 року гравера-монаха Інокентія Щирського [56, с. 414, 430 (іл.)] ¹⁶, а також – у композиціях початкових гравюр двох видань друкарні Троїцько-Іллінського монастиря: ілюстрації на звороті титульної сторінки книги Іоанна Максимовича «Феатронъ или Позоръ нравоучите(ль)ный...» (1708) і на титульній рамці другого накладу книжки «Правило къ Б(о)ж(е)стве(н)ному причащенію...» (1720) [72, арк. (1 зв.), (іл.); 55, арк. (1), (іл.)] ¹⁷. До цього переліку слід додати свідчення про Онуфріївські печери, що входили до комплексу Троїцько-Іллінського монастиря і про які згадує в своїй краєзнавчій праці ще на початку XIX ст. Михайло Марков [41, с. 14] ¹⁸. Згідно з висновками В. Руденка та Т. Новик, означений печерний об'єкт містився на високому, крутосхилому виступі-відрозі Болдиних гір, розташованому між сучасними вулицями Толстого, Суворова й Межовою ¹⁹; виступі, «ідеально подходящего для рытья пещер» [57, с. 44–45]. У світлі останніх історико-культурних розшуків Р. Забашти, час постановки цієї пам'ятки визначається першим десятиліттям XVIII ст., а завершення функціонування (орієнтовно) – 30–60-ми

роками названого століття [21, с. 147–154; 22, с. 417–428; 20] ²⁰.

Стосовно історії шанування святого в околичній місцевості, властиво побіля Любеча. Як відомо, за чотири / три версти від міста в бору на березі Дніпра, на одному з пагорбів («на городищі») існувала/-в пустинь / скит на честь Онуфрія Великого («Онуфріївська/-ий пустиня / скит / скиток») [79, с. 325; 46, с. 21; 75, с. 126–134; 76, с. 215; 15, с. 335–338]. Цей чернечий осідок постав, вірогідно, після відновлення й розбудови на початку 90-х років XVII ст. в самому Любечі, на місці давніх Антонієвих (Дальніх) печер, монастиря на пошану засновника національного чернецтва [45, с. 1; 44, с. 2–3, 43–45; 46, с. 20–21; ін.] ²¹, за ігуменства в цій обителі старця і мистця Інокентія Щирського (1697–1714) ²². Аби добути кошти на побудову церкви в скиту ігумен-художник і створив згаданий вже мідеритний естамп з образом ранньохристиянського пустельника та розлогим поетичним панегіричним текстом, присвяченим гетьманові Івану Мазепі як «... прп. Онуфрія любителю...» [54, с. 135, 137–138, мал. 50]. Замислений настоятелем храм було зведено й освячено, як уже зазначалося, 1711 року. Проіснував скит порівняно недовго. Його закрили між 1734 і 1762 роками [26, с. 120], хоча 1731 року в церкві провадилися ремонтні чи перебудовчі роботи [32, с. 67, 69 (примітка № 28)]. Деякий час (до 1788 року) скитська церква ще стояла на своєму початковому місці і в ній відправляли службу раз на рік у день пам'яті святого (12 червня) ²³. Проте невдовзі її продали в казенне селище Сібереж за 40 верст від Любеча [46, с. 21, 40 (ссылка № 84)]. На заміну звели капличку, яка існувала, згідно з літературними джерелами, ще в 60-х роках XIX ст. [46, с. 85].

Таким чином, доступні на сьогодні джерельні матеріали з давньої історії релігійно-культурного життя Чернігова й околиці однозначно вказують на те, що аналізована кахля є не випадковою знахідкою для цих місць. Вона відображає регіональний культ св. Онуфрія Великого і слугує додатковим і однозначним доказом його значного поширення серед мешканців міста упродовж,

2–3. Уламок плиткової рельєфно-поліхромної кахлі з багатофігурною композицією (вигляд із чільного боку й боку румпи). Кінець XVII – початку XVIII ст., м. Чернігів (розкопки 2018 р.: об'єкт № 15). Світлина О. Черненко



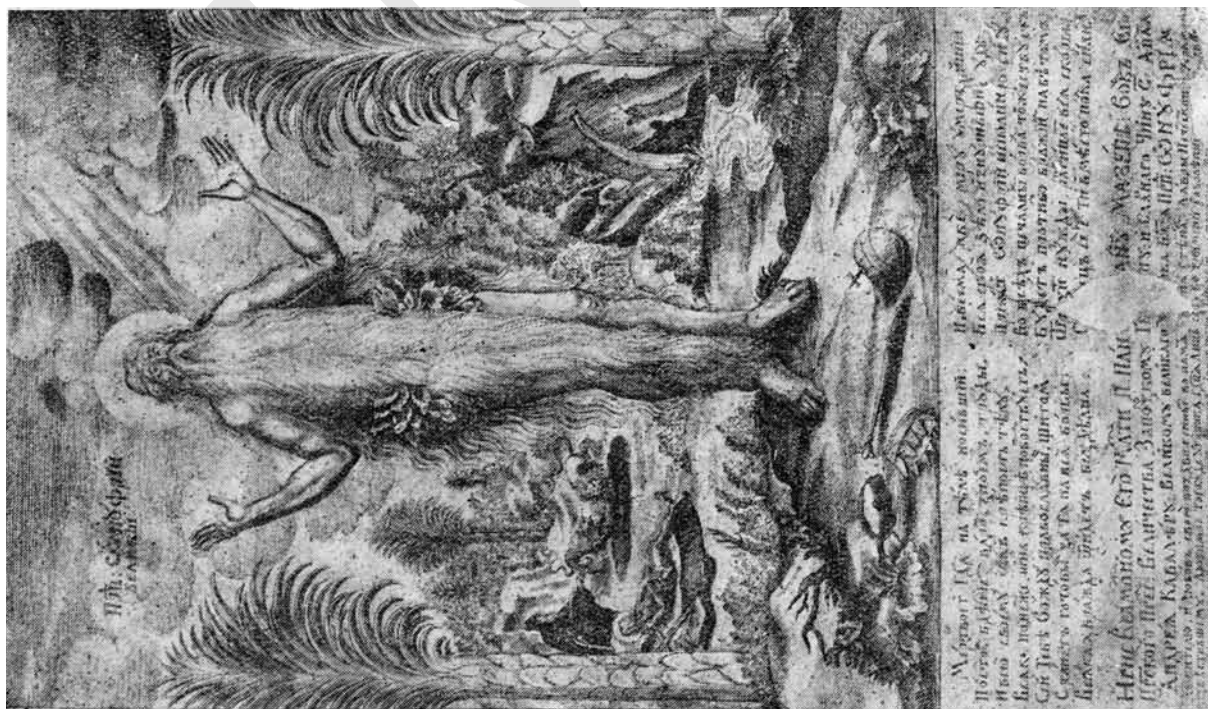
1. Уламок карнизної теракотової кахлі з рельєфним декором. Кінець XVII – початок XVIII ст., м. Чернігів (розкопки 2018 р.: об'єкт № 15). Прорисовка О. Черненко

4. Уламок керамічної рельєфної ікони. Кінець XVII / початок XVIII ст., західний фасад Борисоглібського собору, м. Чернігів (розкопки 1948 р.). Світлина М. Холостенка



ІСТОРИЯ

5. Щирський І.
Моління Онуфрія
Великого в пустелі
(графічний образ
на панегіричній тезі
на честь гетьмана
І. Мазепи).
Початок XVIII ст.,
м. Чернігів (?).
Мідерит, друк
(за: Попов П., 1926)



6. Реконструкція плиткової рельєфно-поліхромної кахлі
з багатофігурною композицією (з образом «Моління
св. Онуфрія Великого в пустелі»). Кінець XVII – початок
XVIII ст., м. Чернігів (розкопки 2018 р.: об'єкт № 15).
Реконструкція Р. Забашти, рисунок Рад. Забашти

щонайменше, кінця XVII – початку XVIII ст. Наразі важливо підкреслити, що на відміну від відомих донині прикладів шанування цього ранньохристиянського пустельника, кахля не пов'язана безпосередньо з монастирським і, можливо, церковним середовищем. Садиба XVII–XVIII ст., на території якої існувала господарська яма № 15, віддалена від церковних, тим паче від монастирських об'єктів. Проте це не відкидає імовірності того, що означена садиба належала особі духовного сану (скажімо, священику чи якомусь іншому церковному служителю). Так чи так, але цілком упевнено можна стверджувати, що кахля оздоблювала оселю набожного вірянина, який віддавав особливу шану Онуфрію Великому. Урешті-решт, у появі аналізованого образу фіваїдського печерника-пустельника міг відіграти роль і патрональний зв'язок між названим святим і власником садиби (якщо, звісно, такий зв'язок існував у дійсності).

Підсумовуючи сказане, слід зазначити: представлена наразі сюжетна рельєфно-поліхромна лицева кахля із зображенням моління св. Онуфрія Великого в пустелі, уламок якої виявлено на території житлово-господарчої забудови Чернігова раннього Нового часу, є унікальним (принаймні на сьогодні) зразком художнього втілення подоби цього ранньохристиянського преподобного-пустельника. На сьогодні жодних зображень Онуфрія Великого на пічних кахлях як з території названого міста, так і Північного Лівобережжя чи навіть цілої України не виявлено. Щобільше, ми не володіємо інформацією про відповідні зображення і в інших країнах. Віддаленою і, гадається, відносно пізнішою аналогією постає лише зображення святого, яке виконане технікою емалєвого розпису на поверхні кількох облицювальних плиток і міститься в інтер'єрі каплиці на честь святого в містечку Хорта Оест (Horta Oest) у Валенсії (Іспанія) [89]. Утім, припускати існування в минулому пошукуваних відповідників цілком реально з огляду на тривалу вітчизняну, і ширше – європейську, практику відтворення образів і сюжетів релігійного змісту, зокрема подоби різних святих, на поверхні

кахлів [71, с. 164, 168; 33, с. 13, 315–322; 83, с. 16–40, 89–190; ін.]. Водночас такі утілення образу фіваїдського пустельника слід, увіч, шукати насамперед у релігійних осередках і / чи поселеннях, де сам культ святого мав достатньо широке визнання серед вірян. Саме такий рівень шанування названого ранньохристиянського сподвижника віри фіксується в Чернігові та його околиці впродовж кінця XVII – другої половини XVIII ст.²⁴, хоча початки цього культу сягають, щонайпізніше, середини XII ст.

Примітки

¹ Порівняння означеної частини міських планів на прохання автора розкопок здійснив кандидат історичних наук О. Бондар.

² Фонди Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», інв. № ДА 4534/633.

³ З розкопок на вул. Кирпоноса 7 походять дві цілі карнизні кахлі з подібною орнаментациєю. Розміри першої: 12,5×22×7,2 см, другої (більш подібної до кахлі з ями № 15): 14,5×22,5×9,8 см. Фонди Чернігівського обласного історичного музею імені В. В. Тарновського, інв. № Арх 1305, інв. № Арх 1306 [8, с. 9].

⁴ Фонди Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», КН № 2054/206.

⁵ Контури стоп – нечіткі, «розмиті» через оплавлення поливи.

⁶ Збірка Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, інв. № Арх.-954/3 [33, с. 137, (кольорова іл.-вставка)].

⁷ Означена форма обрисів отвору румпи цілком упевнено визначається за його (отвору) вцілілим фрагментом. Крім того, до сьогодні на Чернігівщині кахлі з румповим отвором круглястих обрисів взагалі невідомі, хоча поширення цих керамічних виробів фіксуються з часів входження регіону до складу Речі Посполитої, тобто з XVII ст. Датування підтверджено аналогами. Велика кількість кахлів із кутастью (підквадратною / підпрямокутною) формою румпового отвору походять з об'єктів датованих на підставі знахідок монет. Щобільше, під час розкопок у Новгороді-Сіверському 2003 року була знайдена відповідна кахля з позначеною на лицевій пластині датою: «1649» [9, с. 16].

⁸ Мовиться про уламок керамічної архітектурно-декоративної рельєфної плитки, виявлений М. Холостенком 1948 року в засипці (з цегляного бою), яка перекривала поріг західного portalу давньоруського архітектурного об'єкту Борисоглібського собору [1, с. 72, 73, рис. 64]. У засипці ж уламок імовірно потрапив у процесі прибудови на межі XVII–XVIII ст. до західного фасаду храму восьмигранного баштоподібного притвору (демонтованого в другій половині XX ст.) і облаштування, відповідно, оновленого пор-

ІСТОРИЯ

талу-проходу з підвищеним порогом [1, с. 72, 73, рис. 64; 30, (іл.-вставка между с. 21–22, 46–47)]. Означений уламок охоплює нижній правий кут плитки. Реальні розміри його лишаються, на жаль, невідомими (у звіті 1948 року вони не вказані в текстовій частині, а представлену світліну виконано без масштабу). На уламкові видно рельєфне зображення нижньої частини людської постаті. Ноги оголені, пах і верхня частина стегон прикриті неширокою листяною опаскою. За постаттю людини на поземі видніється відносно невелика фігура стоячого лева (у висоту сягає до колін головного персонажа), що спрямована до правого краю композиції. Тварина наділена пишною гривовою, що складається з хвилястих пасм, довгим, опущений донизу хвостом, кінчик якого закручений і піднесений догори, та лапами із випущеними пазурами. Передня частина (протома) лев'ячої фігури визирає праворуч від гомілкової частини ніг людського персонажа. Морда звіра повернута у фас, на ній рельєфом позначено очі, ніс і пащу. На голові видніються округлі вуха, над головою – два (один над одним) пагони-трилисники. Подібний пагон-трилисник (із двома додатковими пагонами, що завершуються круглястими бруньками) зображено під фігурою лева при нижньому краю виробу. Дрібніші пагони-трилисники видніються при стопах персонажа [1, с. 72, 73, рис. 64]. Як за загальним /-ою ідейно-формальним ладом і структурою (зокрема, наявною рамою з рослинним декором), за місцем знахідки і, можливо, за місцем початкового монтування (на фасаді культової будови), а також за хронологічним виміром аналізовану знахідку з Борисоглібського собору реально співвіднести із групою керамічних ікон Чернігівщини, які датуються межею XVII–XVIII ст. [36, с. 91, 93, 115; 37, с. 209, рис. 103; 28, с. 56–58; 42, с. 176, рис. 12; 10, с. 3, рис. 33].

⁹ Відомий зразок рельєфної теракотової кахлі XVIII ст. із Полтавщини, на лицевій пластині якої відтворено сюжет Гріхопадіння Адама і Єви (Національний музей українського народного декоративного мистецтва) [71, с. 164, 168, 189, (іл.) 127].

¹⁰ Про фортецю («Городище») XVI–XVII ст., на території якої постав скит, див. [15, с. 335–338].

¹¹ Такі кахлі виготовлялися, імовірно, невеликими партіями, а то й в одному екземплярі (під конкретне замовлення?), для оформлення центральної частини півного дзеркала.

¹² У публікаціях К. Широцького й Г. Лукомського репродуковано світліни печей із садиби Дараганів «Покорщина» у м. Козельці Чернігівської обл., що були облицьовані кахлями з рельєфними клеймами / картушами та розписними сюжетними композиціями, переважно «голландськими сценами» [38, с. 29–37, іл.-вставка між с. 30–31; 81, с. 100–114, рис. 41]. Садибу було збудовано в 50–60-их роках XVIII ст. [81, с. 101, 107–113, рис. 41; 50, с. 303–304]. Цей факт апіорі спростовує датування декоративного оздоблення печей «Покорщини» першою половиною XVIII ст. [33, с. 15, 174, (іл.)]. Натомість означені печі були або синхронними названій садибі і, відповідно, походили з другої половини названого століття, або пізнішими (що імовірніше) і походили з часу перебування садиби в першій половині XIX ст.

¹³ Про імовірність подібного комбінування різних типів кахлів на дзеркалі печі опосередковано свідчить характер обрамлення згаданої вже керамічної плитки з рельєфним багатофігурним зображенням, уламок якої було виявлено в 1948 року при архітектурно-археологічних дослідженнях західного фасаду Борисоглібського храму Чернігова [1, с. 72, 73, рис. 64].

¹⁴ На соборі єпископ виявив себе прихильником і головним поборником настановлення київським митрополитом русина Климента (Клима) Смолятича [34, с. 208; ін.].

¹⁵ Прикладом таких зображень може слугувати рельєфна подoba анахорета-пустельника (Макарія Єгипетського / Онуфрія Великого) на уламкові (3,9×1,8 см) стеатитової натільної / нагрудної двобічної іконки роботи візантійського майстра початку XIII ст., що була віднайдена, найвірогідніше, на теренах Середньої Наддніпрянщини і початково належала до збірки Богдана і Варвари Ханенків (нині в колекції Музею історії Києва) [51, с. 133–134, фото 3: 2].

¹⁶ Збірка Гданської бібліотеки Польської академії наук (Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdańska). «Dedikacya...» була створена в Чернігові на честь гетьмана Івана Мазепи з нагоди виготовлення коштом останнього срібнокованої шати на кіот чудотворної ікони «Пресвятої Богородиці Троїцько-Іллінської». Задум і ідейно-тематичного й, можливо, загального формально-композиційного планів «Dedikacy(i)...» належав ігумену чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, а разом із письменнику й граверу (?) Лаврентію Крщоновичу [69, с. 436, 437; 12, с. 101, 145–150; 80, с. 47, 48, (іл.); 84, s. 80 etc.]. Наведена дата, яка відтворена літерами («року АХЧЕ»), міститься на нижньому полі естампа, ліворуч від центрального картуша з краєвидом штурму козацькими й російськими військами турецької фортеці Казі(и)кермен («Kasъкермен») на Дніпрі [56, с. 430, (іл.)]. Таке хронологічне визначення графічного оздоблення цієї тези тим очевидніше, що відтворена на гравюрі військова баталія відбулася в кінці літа саме 1695 року [35, с. 154–155]. Раніше І. Ситий визначив час появи «Dedikacy(i)...» в межах осені / початку зими 1695 року [63, с. 115, 117]. Натомість написання (остаточна редакція?) тексту й сам видрук тези здійснив Л. Крщонович уже в наступному (1696), імовірно, році [12, с. 145–150]. Спроби віднести появу твору до 1691 року [56, с. 180, 182, 309, 329, 366, 367, 414, 430, 487, (іл.); 69, с. 436] позбавлені будь-яких підстав.

¹⁷ Публікації зображення див. [54, с. 49–50, мал. 14; 29, с. 300; 25, с. 23, 34–35; ін.].

¹⁸ Тут слід застерегти, що в першому, прижиттєвому виданні названої роботи М. Маркова (1716) параграф під назвою «Дополнение о пещерах», в якому мовиться про Онофріївські печери, ще відсутній [40]. Зважаючи, однак, на дату смерті автора: 13 серпня 1819 року [87], відомості про підземну пам'ятку були, вочевидь, зафіксовані ним у період між 1816 і серединою 1819 років.

¹⁹ Загальна площа виступу-відрога сягає близько 1,5 га. По його вершині пролягає вул. Віхніна [61, с. 174, 175–176, 178; 60, с. 174, 175–176, 178].

²⁰ Певним орієнтиром може слугувати час закриття Онуфріївського скиту Антонієвого Любецького монастиря. Ця подія сталася в проміжку між 1734 і 1762 роками. До слова, у 1786 році, згідно з указом Катерини II, увесь Троїцько-Іллінський монастир було ліквідовано («обращен») «для помещения университета, в сем городе [Чернигове. – Р. 3.] учрежденного» [19, с. 31–32]. Проте університет, як відомо, так і не було відкрито, а в монастирських приміщеннях (довкола Троїцького собору) розмістилися різні адміністративні установи. Згодом, 1796 року, тут було облаштовано резиденцію чернігівських архієреїв [19, с. 31–32, 34]. Наразі показовими є свідчення А. Єфімова, який зазначив той факт, що споруди монастиря і церкви, «<...> оставшиеся в течении нескольких лет [після закриття монастиря. – Р. 3.] без хозяйственного наблюдения, пришли в такое плачевное состояние, что потребовали казенных сумм для ремонта» [19, с. 34].

²¹ Цей чоловічий монастир називався Любецьким Антоніївським / Антоніївським Любецьким. Подекуди він іменувався також Воскресенським за назвою головного храму [18, с. 46–47].

²² Саме Інокентій Щирський, разом з Іоною Можевським (обидва – монахи-старці, які сповідували аскетизм та чин печерництва), були ініціаторами відновлення монашої обителі в Любечі [46, с. 20–22; 53, с. 131].

²³ У 1751 році А. Шафонський ще згадує Онуфріївську пустиню, «в которой только одна церковь святого Онуфрия стоит, и в ней в его только день служба отправляется» [79, с. 325].

²⁴ До слова, додатковим і вельми виразним доказом поширення культу Онуфрія Великого в Чернігові періоду раннього Нового часу в майбутньому може виявитися вже нераз згаданий уламок керамічної архітектурно-декоративної плитки (керамічної ікони?) кінця XVII чи початку XVIII ст. із Борисоглібського собору, на якому зацілів фрагмент багатофігурної композиції, що вельми нагадує композицію проаналізованої рельєфно-поліхромної кахлі з господарчої ями № 15 (див. примітку № 8). Однак для підтвердження цього робочого припущення ще належить здійснити ретельні фактографічні, іконографічні та історико-порівняльні дослідження означеної знахідки.

Джерела та література

1. Борисоглебский собор в Чернигове. Материалы обследования. Киев, 1948. Науковий архів документів реставрації Національного Архітектурного заповідника «Софія Київська». КН 6534. НАДР 1718. 86, (64) с. : іл.
2. Губернский город Чернигов. Карта Черниговской губернии с разделением уездов и с расположением вокруг оной уездным городам планов и табелей, показывающих расстояние и число селений строений и народа. Національна бібліотека України імені В. Вернадського. Відділ картографії. № 23440.
3. План г. Чернигова с окрестностями. 1706 г. [Абрис Черниговский. 1706 года]. Отдел рукописей Библиотеки Российской академии наук (отделение в Санкт-Петербурге), Собр. иностр. рук., F° 266, т. 3, л. 35 об. (чертеж № 161).
4. План черниговской крепости со строениями 1751 года (копія). Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній». Документальний фонд. КН-1131/1-17.
5. Фотокопії планов Чернигова XIX – начала XX вв. Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського. Інв. № Вф 4218.
6. Фрагмент плану Чернігова 1757 р. із зображенням центральної частини міста. Копія. Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського. Музейний фонд Фотокопії планов Чернигова XIX – начала XX вв. Інв. Вп № 2257/3.
7. Черненко О. Є. Звіт про науково-рятвнні археологічні дослідження на території стародавнього Чернігова у 2018 році (вул. Мстиславська, 3-А). Науковий архів Інституту археології НАН України. Фонд експедицій: [б. н.], Т. 1. 228 с.
8. Черненко О. Є. Звіт про охоронні археологічні дослідження на території Чернігівського посаду в 2002 році (сучасна вул. Кирпоноса, 7). Науковий архів Інституту археології НАН України. Фонд експедицій: 2002/175. 125 с.
9. Черненко О. Є., Казаков А. Л. Звіт про охоронні археологічні дослідження на території Новгород-Сіверського Спасо-Преображенського монастиря в 2003 році. Науковий архів Інституту археології НАН України. Фонд експедицій: 2003/227. 137 с.
10. Черненко О. Є., Казаков А. Л., Кедун І. С. Звіт про охоронні археологічні дослідження на території Спасо-Преображенського монастиря в Новгороді-Сіверському Чернігівської області у 2004 р. Науковий архів Інституту археології НАН України. Фонд експедицій: 2004/197. 55 с.
11. Черненко О. Є., Сорокин С. О. Звіт про охоронні археологічні дослідження на території Чернігівського посаду по вул. Кирпоноса, 7 у 2003 р. Науковий архів Інституту археології НАН України. Фонд експедицій: 2003/191. 55 с.
12. Адрюг А. Графіка Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів : видавництво Чернігівського ЦНІІ, 2017. 198 с. : іл.
13. [Болховітінов Є.] Описание Киево-Софийского собора и киевской иерархии. Болховітінов Є. *Вибрані праці з історії Києва*. Київ, 1995. С. 35–270.
14. Бондар О. Чернігів: місто і фортеця у XIV–XVIII ст. Київ : Видавець Олег Філюк, 2014. 178 с.
15. Веремейчик О. М., Бондар О. М., Осадчий Є. М. Онуфріївський скит біля Любеча. *Могилянські читання 2010 року*. Київ, 2011. С. 335–338.

ІСТОРИЯ

16. Виноградська Л. Колекція керамічних виробів XVII–XVIII ст. з розкопок у Чернігові. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Київ, 2005. Вип. 14. С. 86–92.
17. Виноградська Л. І. До питання про хронологію середньовічної кераміки з Новгорода-Сіверського. *Археологія*. 1988. № 61. С. 47–55.
18. Віроцький В. Д., Карнабіда А. А., Киркевич В. Г. Монастирі та храми землі Сіверської. Київ : Техніка, 1990. 92 с. : іл.
19. Ефимов А., протоиерей. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий-Архирейский дом. Его прошлое и современное состояние. 1069–1911 г.г. Чернигов : Типография Губернского правления, 1911. 67 с. : ил.
20. Забашта Р. Культ і образ Онуфрія Великого в духовному просторі Руси-України (у друці).
21. Забашта Р. Нотатки до історії культу Онуфрія Великого в Чернігові. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 147–154.
22. Забашта Р. Онуфріївський печерний комплекс у Чернігові: до питання хронологічної атрибуції. *Записки Наукового товариства Шевченка*. Львів, 2005. Т. ССXLIX : Праці Комісії архітектури та містобудування. С. 417–428.
23. Забашта Р. Стінопис бабинця Святоюріївської церкви Дрогобича й культ преподобного Онуфрія в Україні. *Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійного Устава*. [б. м., б. р.]. Вип. 2 : Християнські культу в Україні. С. 7–19.
24. Забашта Р. Фресковий образ святого Онуфрія Великого в Софії Київській: історико-іконографічний вимір. *Княжа доба: історія і культура*. Львів, 2014. Вип. 8. С. 119–143.
25. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів : Вид. при ЛДУ видавничого об'єднання «Вища школа», 1984. Кн. 2. Част. 1 (1701–1764). 131, [1] с. : іл.
26. [Зверинский В. В.]. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. III. Монастыри закрытые до царствования императрицы Екатерины II. Составил В. В. Зверинский (печатається под наблюдением Н. П. Собко). Санкт-Петербург : Синодальная типография, 1897. [6], 260 с.
27. Ильенко И. В. Реконструкция изразцовых печей в келиях Елецкого монастыря в Чернигове. *Теория и практика реставрационных работ*. Сборник № 3 НИИТИиППСА. Москва, 1972. С. 109–116.
28. Ігнатенко І. М. Чернігівські керамічні рельєфи XVII–XVIII ст. (Проблеми історії і реставрації). *Міжнародна науково-практична конференція «Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми і шляхи вирішення»*. Київ, 1998. С. 56–58.
29. Каменева Т. Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания. *Труды Государственной библиотеки СРСР ...* Москва, 1959. Т. III. С. 255–320.
30. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории. [Київ : Фото-лито-типография «С. В. Кульженко», 1911]. [8], 207, [1], [106] с. : ил., карта.
31. Коваленко В. П. Основные этапы развития древнего Чернигова. *Чернигов и его округа в IX–XIII вв.* Київ : Наукова думка, 1988. С. 22–33.
32. Коваленко О. Неопублікований опис Любецького Антоніївського монастиря 1781 р. *Сіверський літопис*. 2014. № 6 (120). С. 64–70.
33. Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. Львів : ІН НАН України, 2006. 384 с. : іл.
34. Літопис руський за Іпатським списком / пер. з др. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. XVI, 591, [1] с. : іл.
35. Літопис Самовидця / вид. підготовлене канд. філ. наук Я. І. Дзирою. Київ : Наукова думка, 1971. 208 с. : іл.
36. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 463, [1] с. : іл.
37. Логвин Г. Н. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. Москва : Искусство, 1980. 287, (1) с. : ил.
38. Лукомский Г. Несколько памятников в Козельце. *Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины*. Санкт-Петербург, 1912. Март. С. 29–37.
39. [Маркевич Н. А.]. Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова... Сочинение Николая Маркевича. Чернигов : Печатано в Губернской типографии, 1852. [2], 177, [1] с. (Из. Черниг. Губ. Вед. 1852 г. № 8, 9, 10 и 11 12).
40. Марков М. О достопамятностях Чернигова. [б. м.], 1816. 56, [1] с. [Відбитка з: Периодические сочинения об успехах народного просвещения. Санкт-Петербург, 1816. № XLI].
41. [Марков М. Е.]. О достопамятностях Чернигова. Сочинение бывшего директора училищ Черниговской губернии, статскаго советника, М. Е. Маркова. Москва : В Университетской типографии, 1847. [2], 25 с.
42. Мезенцев В. І. Закладна дошка домової церкви І. Мазепи у Батурині та керамічні рельєфи Чернігівщини XVII–XVIII ст. *Сіверщина в історії України*. Київ ; Глухів, 2012. Вип. 5. С. 176–188.
43. Мезенцев В. І. Про формування міської території давнього Чернігова. *Археологія*. 1980. № 34. С. 53–64.
44. [Милорадович Г.]. Антониевский Любечский мужской монастырь. *Милорадович Г. Местечко Любеч (Прежде бывший город)*. Чернигов ; Санкт-Петербург, 1855 ; 1859. С. 2–3, 43–45.

ОЛЕНА ЧЕРНЕНКО, РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЧЕРНІГІВСЬКА КАХЛЯ...

45. [Милорадович Г.]. Приложение 2. Синодик Антониевского Любечкого монастыря. *Милорадович Г. Местечко Любеч (Прежде бывший город)*. Чернигов ; Санкт-Петербург, 1855 ; 1859. С. 1–79.
46. [Милорадович Г. А.]. Любеч, Черниговской губернии, Городнинского уезда. Родина преподобного Антония Печерского. Сочинение Г. А. Милорадовича. Москва : Издание ИОИДР, 1870. 159 с.
47. Мироненко Л. В. Кахляні композиції у декорі печей Батурина останньої третини XVII – початку XVIII ст. *Археологія і давня історія України*. Київ, 2018. №3 (28). С. 78–87.
48. Моця О., Казаков А. Давньоруський Чернігів. Київ : Стародавній Світ, 2011. 316, [32] с. : іл.
49. Нові студії з історії Києва Володимира Івановича Щербини / авт. передм. М. С. Грушевський ; авт. вст. ст. С. Глушко, С. Шамрай, К. Антипович. Київ : друкарня Української академії наук, 1926. 39, 167 с.
50. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Киев : Будівельник, 1986. Т. 4. 375, (1) с. : ил.
51. Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине. *Южная Русь и Византия : сборник научных трудов (к XVIII конгрессу византинистов)*. Киев, 1991. С. 131–138.
52. Полное собрание русских летописей. Москва: Языки русской культуры, 2001. Т.1: Лаврентьевская летопись. 496 с.
53. Попельницька О. Зібрання кахлів XIV–XVIII ст. Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування. *Український керамологічний журнал*. 2005. № 1–4 (15–18). С. 81–92.
54. Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Київ : [Український науковий інститут книгознавства], 1926. 142 с. : іл.
55. Правило къ Б(о)ж(є)стве(н)ному причащенію. з наставленіє(мъ) какѡ долже(н) пре(д)оугото(в)ляти себе вся(к) ѿреѣ къ служенію Б(о)ж(є)стве(н)нїя лѣту(р)гїи, от оустава С(вя)тыя Соборнїя Ц(є)ркве собраное... [Ченѣгов] : в Тип-и С(вя)то Тро(є) : Іллѣ(н). Че(р)нѣ(г). [обителі], 1720. [10], 131, [1], 134–178, [1] арк. : іл.
56. Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. Київ : Просвіта, 2006. 552 с. : іл.
57. Руденок В. Я. Тайны монастырских подземелий. Исторические памятники Черниговщины; 3-е изд., дополн. Чернигов : РИК «Деснянська правда», 2003. 64 с. : ил.
58. Руденок В. Я., Новик Т. Г. Антонієві печери Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря. Чернігів : Десна Поліграф, 2019. 160 с. : іл.
59. Руденок В. Я., Новик Т. Г. Археологічні дослідження залишків пізньосередньовічного мосту з галереєю на території Іллінського монастиря в Чернігові. *Могилянські читання 2011 року*. Київ, 2012. С. 444–449.
60. Руденок В. Я., Новик Т. Г. Зникла печерна обитель. До проблеми існування давньоруського Онуфрієвського печерного монастиря на Болдиних горах у Чернігові. *Конотопські читання*. Донецьк : Ноулідж (Донецьке відділення), 2014. Вип. V : Збірник публікацій за результатами Конотопських читань 2014 року. С. 174–178.
61. Руденок В. Я., Новик Т. Г. Маловідомі підземні споруди Болдиних гір в Чернігові. *Могилянські читання 2011 року*. Київ, 2012. С. 450–456.
62. Рыбаков Б. А. Древности Чернигова. *Материалы и исследования по археологии СССР*. Москва, 1949. № 11. С. 7–99.
63. Ситий І. Дедикація ясновельможному Іоанну Мазепі – шедевр чернігівського друкарства. *Україна між Польщею і Росією : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, приуроченої до 330-ї річниці Вічного миру (1686) і 350-ї річниці Андрусієвського перемир'я (1667) (23 грудня 2016 р., м. Київ)*. Ніжин, 2016. С. 115–126.
64. Сіткарьова О. В. Архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври та її історичного оточення за доби гетьмана І. С. Мазепи. Київ : Довіра, 2005. 196 с. : іл.
65. Слюнькова И. Н. Монастыри восточной и западной традиции. Наследие архитектуры Беларуси. Москва : Прогресс–Традиция, 2002. 600 с. : ил.
66. Смолічев П. Чернігів та його околиці за часів великокнязівських. *Чернігів і Північне Лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали*. [Київ] : Державне видавництво України, 1928. С. 118–146.
67. Спаська Є. Ганчарські кахлі Чернігівщини. Київ : вид. Київського краєвого сіль.-госп. музею та П. П. П. виставки, 1928. 32, [12] с. : іл.
68. Спаська Євг. Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). Попереднє звітлення. Київ, 1927. 24, [2] с. (Відбиток зі Збірника «Український музей», ч. I, видання Укрнауки У.С.Р.Р.).
69. Степовик Д. Українська гравюра бароко. Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Інокентій Щирський. Київ : Кліо, 2013. 496 с. : іл.
70. Сытый Ю. Н. Укрепления древнерусского Чернигова. *Русь в IX–XII веках: общество, государство, культура*. Москва ; Вологда, 2014. С. 193–220.
71. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ : Либідь, 1992. 192 с. : іл.
72. Феатронъ или Позоръ нравоучите(ль)ный ц(а)ремъ, кн(я)земъ, В(є)л(и)ка(м), и всѣм сп(а)сительный... приасноу описанъ трудолюбнымъ тцаніємъ... Іѡанна Максимовича... [Чернѣгѡвъ] : в Тѣ(п). С(вя)т(о): Троє(ц): Или(н)ск: Чернѣгѡ(в). [обители], 1708. 436 арк. : іл.

ІСТОРИЯ

73. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Типография Г. Л. Шапиры, 1873. Кн. 1 : Общий обзор епархии. [2], 152, [2] с.
74. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Губернская типография, 1873. Кн. 2 : Черниговский архиерейский дом, духовная семинария и училище. [2], 240, [2] с.
75. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Губернская типография, 1873. Кн. 4 : Женские и закрытые монастыри. [2], 255, [1], IV, [2] с.
76. Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов : Земская типография, 1874. Кн. 6 : Уезды: Новгородсеверский, Сосницкий, Городницкий, Конотопский и Борзенский. [2], 541, [3], 4 с.
77. Хижняков В. М. Черниговская старина (1765–1810 гг.). По архивным бумагам городской думы. *Киевская старина*. 1899. Т. LXV. С. 367–407.
78. Черненко О. Є., Новик Т. Г. Археологічні дослідження окольного граду м. Чернігова в 2018 році (попереднє повідомлення). *Карнабедівські читання*. Чернівці, 2019. Вип. 4. С. 244–247.
79. [Шафонский А.]. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малые России, из частей коей оное наместничество составлено, сочиненное действительным статским советником и кавалером Афанасием Шафонским. С четырьмя географическими картами. В Чернигове, 1786 года. Издал М. Судиненко. Киев : В Университетской типографии, 1851. XXII, 697, [1] с. 4 карты.
80. Шевчук В. Співці музи роксоланської в Чернігові. Києво-чернігівський осередок поетів другої половини XVII та першої половини XVIII століття. *Чернігівські Афіни*. Київ, 2002. С. 44–56.
81. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография «С. В. Кульженко», 1914. 141, [1] с. : ил.
82. Штанкіна І. В. Чернігівські кахлі кінця XVI – початку XX століть (генеза, типологія, художньо-стилістичні особливості): автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2007. 19 с.
83. Čeněk P. Velký obrazový atlas gotických kochlových reliéfů. Čechy, Morava, české Slezsko. Praha : Nakladatelství Libri, 2017. 544 s. : il.
84. Gembarowicz M. Wawrzyniec–Laurenty Krzczonowicz, nieznaný sztycharz drugiej połowy XVII wieku. *Folia historiae atrium*. Kraków, 1981. T. 17. S. 49–120.
85. Kaster G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große Asket. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom ; Freiburg ; Basel ; Wien, 1976. Band 8 : Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer. Register. Sp. 84–88.
86. Sauget J.-M., Celetti M. Ch. Onofrio, eremit, santo. *Bibliotheca sanctorum*. [Roma], 1967. Vol. 9. Coll. 1187–1200.
87. Марков Михайло Єгорович. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Марков_Михайло_Єгорович.
88. Попельницька О. Художні кахлі XIV–XVIII ст. з зібрання Національного музею історії України. URL : <https://www.academia.edu/32065148/Кахлі.pdf>.
89. Festes d'arreu – La Passejà de Sant Onofre. URL : <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/montjuic/ca/passeja-sant-onofre>.

References

1. Scientific Archives of Restoration Documents of the National Architectural Sanctuary Complex St. Sophia of Kyiv: KN 6534, NADR 1718, 86, (64) pp., ill.: *Ss Boris and Gleb Cathedral in Chernihiv. Survey Materials*. Kiev, 1948 [in Russian].
2. Volodymyr Vernadskyi National Library of Ukraine's Cartography Department: no. 23440: *Governorate's City Chernihiv. A Map of the Chernihiv Governorate with the Division of Districts and with the Location of Plans and Charts of District Towns around the Map, Showing the Distance and Number of Settlements, Buildings and Residents* [in Russian].
3. Manuscript Department of the Library of the Russian Academy of Sciences (St Petersburg's Section). Collection of Foreign Manuscripts: Fo 266, vol. 3, folio 35 rev. (diagram no. 161): *A Plan of Chernihiv with Neighbourhood. 1706. [A Outline of Chernihiv in 1706]* [in Russian].
4. National Architectural and Historical Sanctuary *Ancient Chernihiv*. Documens' Fund: KN-1131/1-17: *A Plan of the Chernihiv Fortress with Its Buildings (copy)* [in Russian].
5. Vasyl Tarnovskyi Chernihiv Regional Historical Museum: inv. no. Vf 4218: *Photocopies of Chernihiv's Plans in the XIXth – early XXth Centuries* [in Russian].
6. Vasyl Tarnovskyi Chernihiv Regional Historical Museum. Museum Fund: inv. no. Vp 2257/3: *Photocopies of Chernihiv's Plans in the XIXth – early XXth Centuries. A Fragment of the 1757 Chernihiv Plan Depicting the Central Part of the City (copy)* [in Russian].
7. NAS of Ukraine's Institute of Archeology. Scientific Archives (thereafter – NASU IA SA): expeditions' fund (no number), vol. 1. 228 pp.: *CHERNENKO, Olena. A Report on Scientific and Rescue Archaeological Excavations on the Territory of Ancient Chernihiv in 2018 (3-A, Mstyslavsk Str)* [in Ukrainian].

ОЛЕНА ЧЕРНЕНКО, РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЧЕРНІГІВСЬКА КАХЛЯ...

8. NASU IA SA: expeditions' fund 2002/175, 125 pp.: CHERNENKO, Olena. *A Report on Protective Archaeological Excavations on the Territory of Chernihiv Posad (Trading Quarter) in 2002* (now – 7, Kyrponosa Str) [in Ukrainian].
9. NASU IA SA: expeditions' fund 2003/227, 137 pp.: CHERNENKO, Olena and A. KAZAKOV. *A Report on Protective Archaeological Excavations on the Territory of Novhorod-Siverskyi's Transfiguration Monastery in 2003* [in Ukrainian].
10. NASU IA SA: expeditions' fund 2004/197, 55 pp.: CHERNENKO, Olena, A. KAZAKOV and I. KEDUN. *A Report on Protective Archaeological Excavations on the Territory of the Transfiguration Monastery in Novhorod-Siverskyi (Chernihiv Region) in 2004* [in Ukrainian].
11. NASU IA SA: expeditions' fund 2003/191, 55 pp.: CHERNENKO, Olena and S. SOROKYN. *A Report on Protective Archaeological Excavations on the Territory of Chernihiv Posad (Trading Quarter) in 2003* (now – 7, Kyrponosa Str) [in Ukrainian].
12. ADRUH, Anatoliy. *Graphics of Chernihiv in the Latter Half of the XVIIth to Early XVIIIth Centuries*. Chernihiv: Chernihiv State Centre for Science, Innovation and Informatisation, 2017, 198 pp.: il. (in Ukrainian).
13. BOLKHOVITINOV, Eugenius. A Description of the Kyiv-Sophia Cathedral and the Kyiv Hierarchy. In: Eugenius BOLKHOVITINOV. *Selected Works on the History of Kyiv*. Kyiv, 1995, pp. 35–270 [in Russian].
14. BONDAR, Oleksandr. *Chernihiv: A City and a Fortress in the XIVth to XVIIIth Centuries*. Kyiv: Oleh Filiuk Publisher, 2014, 178 pp. [in Ukrainian].
15. VEREMEYCHYK, Olena, Oleksandr BONDAR and Yevhen OSADCHYI. The St. Onuphrius Skete near Liubech. In: V. KOLPAKOVA, ed.-in-chief, *The Mohyla Readings 2010. Collected Scientific Works. Issues of Preserving and Studying Museum Monuments. Current State of Affairs, Recent Techniques, and Prospects*. National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve. Kyiv, 2011, pp. 335–338 [in Ukrainian].
16. VYNOHDODSKA, Larysa. A XVIIth–XVIIIth-Century Collection of Ceramic Ware from Excavations in Chernihiv. In: Dmytro TELEHIN, ed.-in-chief, *New Studies of Cossack-Era Monuments in Ukraine*, Kyiv, 2005, vol. 14, pp. 86–92 [in Ukrainian].
17. VYNOHDODSKA, Larysa. On the Issue of Chronology of Medieval Ceramics from Novhorod-Siverskyi. In: Ivan ARTEMENKO, ed.-in-chief, *Archeology*, 1988, 61, 47–55 [in Ukrainian].
18. VIROTSKYI, Volodymyr, Andriy KARNABIDA, Viktor KYRKEVYCH. *Monasteries and Churches of Siveria*. Kyiv: Tekhnika, 1990, 92 pp., ill. [in Ukrainian].
19. YEFIMOV, Aleksandr, archpriest. *Chernihiv Holy Trinity – St Elijah Monastery, Now the Holy Trinity – Bishop's House. Its Past and Current Condition. 1069–1911*. Chernihiv: Governorate's Government Printing House, 1911, 67 pp., ill. [in Russian].
20. ZABASHTA, Rostyslav. *Cult and Image of Saint Onuphrius the Great in Spiritual Dimension of Rus-Ukraine* (in print) [in Ukrainian].
21. ZABASHTA, Rostyslav. Notes for the History of Saint Onuphrius the Great's Cult in Chernihiv. In: Hanna SKRYPNYK, Alla TERESHCHENKO, Mariya ZAHAYKEVYCH et al (editorial board). *Materials for the Ukrainian Art History: Collected Scientific Papers*, Kyiv: M. Rylskyi IASFE Publishers, 2003, iss. 3, pp. 147–154 [in Ukrainian].
22. ZABASHTA, Rostyslav. St Onuphrius' Cave Complex in Chernihiv: On the Issue of Its Chronological Attribution. In: Oleh KUPCHYNSKYI, ed.-in-chief, *Proceedings of the Shevchenko Scientific Society*, Lviv, 2005, vol. CCX-LIX: *Papers of Architecture and Urban Planning Commission*, pp. 417–428 [in Ukrainian].
23. ZABASHTA, Rostyslav. Mural Painting in the Gyneconitis of St. George's Church in Drohobych and the Cult of the Venerable Onuphrius in Ukraine. In: *Thematic collection of the Intercession of the Most Holy Theotokos Nunnery of the Studite Rule*. [sine loco, sine anno], no. 2: *Christian Cults in Ukraine*, pp. 7–19 [in Ukrainian].
24. ZABASHTA, Rostyslav. Fresco Image of the Saint Onuphrius the Great in Sophia of Kyiv: A Historical and Iconographic Dimension. In: Volodymyr Aleksandrovych, ed.-in-chief, *Princedom's Epoch: History and Culture*. Ivan Krypakevych Institute of Ukrainian Studies of NAS of Ukraine. Lviv, 2014, vol. 8, pp. 119–143 [in Ukrainian].
25. ZAPASKO, Yakym, Yaroslav ISAYEVYCH. *Monuments of Book Art. A Catalogue of Old Printed Books Published in Ukraine*. Lviv: View. LSU's Higher School Publishers, 1984, vol. 2, pt. 1: (1701–1764), 131, [1] pp., ill. [in Ukrainian].
26. ZVERINSKIY, Vasiliy. *Materials for Historical and Topographical Research on Orthodox Monasteries in the Russian Empire, with Bibliographical Index. III. Monasteries that Were Closed before the Reign of Empress Catherine II*. Compiled by Vasiliy Zverinskiy (Published under the Supervision of Nikolay Sobko). St. Petersburg: Synodal Printing House, 1897, [6], 260 pp. [in Russian].
27. ILIENKO, I. Reconstruction of Tiled Stoves in Cells of the Yelets Monastery in Chernihiv. In: *Theory and Practice of Restoration Work. Collection No. 3*. Research Institute of Theory, History and Advanced Problems of Soviet Architecture. Moscow, 1972, pp. 109–116 [in Russian].
28. IHNATENKO, Ihor. Chernihiv Ceramic Reliefs of the XVIIth–XVIIIth Centuries (Problems of History and Restoration). In: S. HORDIEYEVA, compiler, «*Restoration of Museum Monuments in Modern Conditions. Problems and Ways of Their Solution*». *International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 60th Anniversary of the National Research Restoration Centre of Ukraine, May 27–29, 1988: Materials and Abstracts*. Kyiv, 1998, pp. 56–58 [in Ukrainian].
29. KAMENEVA, Tatiana. Chernihiv Printing House, Its Activities and Publications. In: *Papers of the Vladimir Lenin State Library of the USSR*. Moscow, 1959, vol. III, pp. 255–320 [in Russian].

ICTOPIA

30. BOHOYAVLENSKYI, Vasyl, preface's author. *Sketches of Ecclesiastical Activities of the Chernihiv Eparchy out of Its Nine-Century History*. Kyiv: Stefan Kulzhenko Photo-Litho-Printing House, 1911, [8], 207, [1], [106] pp., ill., map [in Russian].
31. KOVALENKO, Volodymyr. Main Stages of Ancient Chernihiv Development. In: Petro TOLOCHKO, ed.-in-chief, *Chernihiv and Its Neighborhood in the IXth to XIIIth Centuries*. Kyiv: Scientific Thought, 1988, pp. 22–33 [in Russian].
32. KOVALENKO, Olha. Unpublished Description of the 1781 Liubech St Anthony Monastery. In: Volodymyr DIATLOV, ed.-in-chief, *Siverian Chronicle*, 2014, no. 6 (120), pp. 64–70 [in Ukrainian].
33. KOLUPAYEVA, Ahniya. *Ukrainian Stove Tiles of the XIVth to Early XXth Centuries. History. Typology. Iconography. Ensemble Tunes*. Scientifically edited by Mykhaylo STANKEVYCH. Lviv: Institute of Ethnology of NAS of Ukraine, 2006, 384 pp., ill. [in Ukrainian].
34. MYSHANYCH, Oleksa, ed.-in-chief. *The Ruthenian Chronicle after the Hypatian Codex*. Translated from Old Ruthenian by Leonid MAKHNOVETS. Kyiv: Dnipro, 1989, XVI + 591 [1] pp., ill. [in Ukrainian].
35. DZYRA, Yaroslav, compiler. *The Eyewitness' Chronicle*. Prepared by Yaroslav DZYRA, Ph.D. in Philology. Institute of History of Ukraine of NAS of Ukraine. Kyiv: Scientific Thought, 1971, 208 pp., ill. [in Ukrainian].
36. LOHVYN, Hryhoriy. *Across Ukraine. Ancient Art Monuments*. Kyiv: Art, 1968, 463, [1] pp., ill. [in Ukrainian].
37. LOHVYN, Hryhoriy. *Chernihiv, Novhorod-Siverskyi, Hlukhiv, Putyvl*. Moscow: Art, 1980, 287, [1] pp., ill. [in Russian].
38. LUKOMSKYI, Heorhiy. Several Monuments in Kozelets. In: Piotr WEINER Jr, ed.-in-chief, *Old Times. A Monthly Magazine for Lovers of Art and Antiquity*. St. Petersburg, 1912, March, 29–37 [in Russian].
39. MARKEVYCH, Mykola. Chernihiv. *A Historical and Statistical Description of Chernihiv... A Work by Mykola Markevych*. Chernihiv: Governorate's Printing House, 1852, [2], 177, [1] pp. (From the *Chernihiv Governorate's Bulletin*, 1852, Nos. 8, 9, 10 and 11, 12) [in Russian].
40. MARKOV, Mykhaylo. *On Chenigov's Memorabilities*. [sine loco], 1816, 56, [1] pp. [An Imprint from: *Periodic Writings on the Success of Public Education*. Saint Petersburg, 1816, no. XLI] [in Russian].
41. MARKOV, Mykhaylo. *On Chenigov's Memorabilities. A Writing of the Former Director of the Chernigov Governorate's Schools, State Councillor, Mykhaylo Markov*. Moscow: University's Printing House, 1847, [2], 25 pp. [in Russian].
42. MEZENTSEV, Volodymyr. The Founder's Plaque of Ivan Mazepa's Domestic Church in Baturyn and Ceramic Relief Slabs from the Chernihiv Governorate at the Turn of the XVIIth and XVIIIth centuries. In: S. SLIESARIEV, editorial board's chair, *Siveria in the History of Ukraine*, Kyiv, 2012, vol. 5, pp. 176–188 [in Ukrainian].
43. MEZENTSEV, Volodymyr. On the Formation of Urban Territory of Ancient Chernihiv. In: Ivan ARTEMENKO, ed.-in-chief, *Archeology*, 1980, 34, 53–64 [in Ukrainian].
44. MYLORADOVYCH, Hryhoriy. Saint Anthony Liubech Friary. In: Hryhoriy MYLORADOVYCH. *Small Town (Formerly Town) Liubech*. Chernigov, 1855; 1859, pp. 2–3, 43–45 [in Russian].
45. MYLORADOVYCH, Hryhoriy. Appendix 2. A Synodikón of the Saint Anthony Liubech Friary. In: Hryhoriy MYLORADOVYCH. *Small Town (Formerly Town) Liubech*. Chernigov, 1855; 1859, pp. 1–79 [in Russian].
46. MYLORADOVYCH, Hryhoriy. *Liubech (Horodnia District), of the Chernihiv Governorate. A Homeland of the Venerable St Anthony of the Caves. A Work by Hryhoriy Myloradovych*. Moscow: Imperial Society of Russian History and Antiquities, 1870, 159 pp. [in Russian].
47. MYRONENKO, Liudmyla. Tile Compositions in the Decoration of Baturyn's Stoves of the Last Third of the XVIIth to Early XVIIIth Centuries. In: Serhoy SKORYY, ed.-in-chief, *Archeology and Ancient History of Ukraine*, Kyiv, 2018, no. 3 (28), pp. 78–87 [in Ukrainian].
48. MOTSIA, Oleksandr, Andriy KAZAKOV. *Ancient Rus Chernihiv*. Kyiv: Ancient World, 2011, 316, [32] pp., ill. [in Ukrainian].
49. HRUSHEVSKYI, Mykhaylo (preface's author). *New Studies on the History of Kyiv by Volodymyr Ivanovych Shcherbyna*. Sylvestr HLUSHKO, Serhiy SHAMRAY, and Kostiantyn ANTYPPOVYCH authored introductory articles. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences Printing House, 1926, I–XXXIX, 167 pp. [in Ukrainian].
50. ZHARIKOV, Mykola, ed.-in-chief, *Monuments of Urban Planning and Architecture of the Ukrainian SSR*. Kyiv: Budivelnik, 1986, vol. 4, 375, (1) pp., ill. [in Russian].
51. PEKARSKAYA, L., Vasyl PUTSKO. Byzantine Small Plastic Works Amid Archaeological Finds in Ukraine. In: Petro TOLOCHKO, ed.-in-chief, *Southern Rus and the Byzantine Empire: Collected Scientific Works (On the Occasion of the XVIIIth Congress of the Byzantinists)*. Kyiv: Scientific Thought, 1991, pp. 131–138 [in Russian].
52. KLOSS, Boris (ed.-in-chief, compiler, preface's author). *The Complete Collection of Russian Chronicles. A Run-On*. Moscow: Languages of the Russian Culture, 2001, vol. 1: Laurentian Chronicle, 496 pp. [in Russian].
53. POPELNYTSKA, Olena. The Tile Collection of the XIVth to XVIIIth Centuries from the National Museum of the History of Ukraine: A Survey of the Collection and the History of Its Formation. In: Oles POSHYVAYLO, ed.-in-chief, *Ukrainian Ceramological Journal. Anatomy of the Potter's Supermyth of Ukraine*, 2005, no. 1–4 (15–18), pp. 81–92.
54. POPOV, Pavlo. *Materials for the Dictionary of Ukrainians Engravers*. Kyiv: Ukrainian Scientific Bibliological Institute, 1926, 142 pp., ill. [in Ukrainian].
55. KONONOVYCH, Hermann (publisher). *A Rule for the Holy Communion...* Chernihiv: Holy Trinity – St Elijah Cherkhiv Monastery Publishing House, 1720, [10], 131, [1], 134–178, [1] sheets: ill. [in Church Slavonic].

ОЛЕНА ЧЕРНЕНКО, РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. ЧЕРНІГІВСЬКА КАХЛЯ...

56. RADYSHEVSKYY, Rostyslav, Volodymyr SVERBYHUZ. *Ivan Mazepa in the Sarmatian-Roxolanian Dimension of the High Baroque*. International School of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine. Kyiv: Prosvita, 2006, 552 pp., il.
57. RUDENOK, Volodymyr. *Mysteries of Monastery Dungeons. Historical Monuments of Chernihivshchyna*. 3rd supplemented edition. Chernihiv: Desnianska Pravda Editing and Publishing Centre, 2003, 64 pp., ill. [in Russian].
58. RUDENOK, Volodymyr, Tetiana NOVYK. *The Caves of Saint Anthony of the Chernihiv Holy Trinity – St Elijah Monastery*. Chernihiv: Desna Polihraf, 2019, 160 pp., ill. [in Ukrainian].
59. RUDENOK, Volodymyr, Tetiana NOVYK. Archaeological Investigations of the Remains of a Late Medieval Bridge with the Gallery on the Territory of the St Elijah Monastery in Chernihiv. In: *The Mohyla Readings 2011. Collected Scientific Works. Christian Relics: Exploration, Preservation, and Exposition*. Kyiv, 2012, pp. 444–449 [in Ukrainian].
60. RUDENOK, Volodymyr, Tetiana NOVYK. The Disappeared Cave Monastery. On the Issue of the Ancient Rus St Onuphrius Cave Monastery Existence on the Boldyn Hills in Chernihiv. In: *The Konotop Readings*, Donetsk: Knowledge (Donetsk Branch), 2014, vol. V: *Collected Published Works Based on the Konotop Readings 2014*, pp. 174–178 [in Ukrainian].
61. RUDENOK, Volodymyr, Tetiana NOVYK. The Little-Known Underground Structures of the Boldyn Hills in Chernihiv. In: *The Mohyla Readings 2011. Collected Scientific Works. Christian Relics: Exploration, Preservation, and Exposition*. Kyiv, 2012, pp. 450–456 [in Ukrainian].
62. RYBAKOV, Boris. Antiquities of Chernigov. In: Nikolay Voronin, ed., *Materials and Studies on the Archeology of the USSR*. Moscow: USSR Academy of Sciences Publishers, 1949, No. 11: *Materials and Studies on the Archeology of the Ancient Rus Towns*, pp. 7–99 [in Russian].
63. SYTTY, Ihor. Dedication to the Illustrious Ivan Mazepa, A Masterpiece of the Chernihiv Printing. In: Yevhen Luniak (compiler). *Ukraine between Poland and Russia: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 330th Anniversary of the Eternal Peace (1686) and the 350th Anniversary of the Andrusiv Truce (1667) (December 23, 2016, Kyiv)*. Hetman Museum. Nizhyn: M. Hohol Nizhyn State University, 2016, pp. 115–126 [in Ukrainian].
64. SITKARIOVA, Olha. *Architectural Ensemble of the Kyiv-Pechersk Lavra and Its Historical Surroundings during the Epoch of Hetman Ivan Mazepa*. Kyiv: Dovira, 2005, 196 pp., ill. [in Ukrainian].
65. SLIUNKOVA, Inessa. *Monasteries of Eastern and Western Traditions. The Legacy of the Belarusian Architecture*. Moscow: Progress–Tradition, 2002, 600 pp., ill. [in Russian].
66. SMOLICHEV, Petro. Chernihiv and Its Environs during the Grand Duchy Times. In: Mykhaylo HRUSH-EVSKYI, ed., *Chernihiv and Northern Left-Bank Ukraine: Reviews, Studies, and Materials*. Edited by the Historical Section's Head Mykhaylo Hrushevskiy. Kyiv: State Publishing House of Ukraine, 1928, pp. 118–146 [in Ukrainian].
67. SPASKA, Yevheniya. *Ceramic Tiles of Chernihivshchyna*. Kyiv: Kyiv Regional Agricultural Museum publishing house and the First International Press Exhibition, 1928, 32, [12] pp., ill. [in Ukrainian].
68. SPASKA, Yevheniya. *The Tiles of Chernihivshchyna (XVIIIth–XIXth Centuries)*. A Preliminary Report. Kyiv, 1927, 24, [2] pp. (An Imprint from the *The Ukrainian Museum Collection*, pt. I, an edition of the *Ukrnauka* of the Ukrainian SSR) [in Ukrainian].
69. STEPOVYK, Dmytro. *The Ukrainian Baroque Engraving. Master Illia, Oleksandr Tarasevych, Leontius Tarasevych, Innocentius Shchyrskiy*. Kyiv: Clio, 2013, 496 pp., ill. [in Ukrainian].
70. SYTTY, Yuriy. Chernihiv's Fortifications in the Ancient Rus Period. In: Nikolay MAKAROV, Andrey LEON-TIEV ed.-in-chief, *Rus in the IXth to XIIth Centuries: Society, State, and Culture*. Moscow: Antiquities of the North, 2014, pp. 193–220 [in Russian].
71. TYSHCHENKO, Oleksandr. *The History of Decorative and Applied Arts of Ukraine (XIIIth to XVIIIth Centuries): A Teaching Aid for Students of Arts and Culture-Related Higher Educational Institutions*. Kyiv: Lybid, 1992, 192 pp., ill. [in Ukrainian].
72. ST IOANN OF TOBOLSK. *Theatron, or the Mirror Being Moralizing for Kings, Princes, Lords, and Salutary for Everyone... by Ioann Maksymovych...* Chernihiv: Holy Trinity – St Elijah Chernihiv Monastery Publishing House, 1708, 436 sheets: ill. [in Church Slavonic].
73. FILARET GUMILEVSKIY. *The Historical and Statistical Description of the Chernihiv Rparchy*. Chernihiv: G. Shapira Printing House, 1873, bk. 1: *Overview of the Eparchy*, [2], 152, [2] pp. [in Russian].
74. FILARET GUMILEVSKIY. *The Historical and Statistical Description of the Chernihiv Rparchy*. Chernihiv: Governorate's Printing House, 1873, bk. 2: *Chernihiv Bishop's House, Theological Seminary and Religious School*, [2], 240, [2] pp. [in Russian].
75. FILARET GUMILEVSKIY. *The Historical and Statistical Description of the Chernihiv Rparchy*. Chernihiv: Governorate's Printing House, 1873, bk. 4: *Nunneries and Enclosed Monasteries*, [2], 255, [1], IV, [2] pp. [in Russian].
76. FILARET GUMILEVSKIY. *The Historical and Statistical Description of the Chernihiv Rparchy*. Chernihiv: Zemstvo's Printing House, 1874, bk. 6: *Novhorod-Siverskyi, Sosnytsia, Horodnia,, Konotop, and Borzna Districts*, [2], 541, [3], 4 pp. [in Russian].
77. KHYZHNIakov, Vasyi. The Chernihiv Antiquity (1765–1810). According to Archival Documents of the City Council. In: Yevhen KYVLYTSKYI, ed.-in-chief, *The Kyivan Past*, 1899, yr. 18, vol. LXV, no. 6, pp. 367–407 [in Russian].
78. CHERNENKO, Olena, Tetiana NOVYK. Archaeological Studies of Chernihiv's Outskirts of Town in 2018 (A Preliminary Report). In: Yuriy SOBOL, editorial board's chair, *The Karnabed Readings*, Chernihiv, 2019, iss. 4, pp. 244–247 [in Ukrainian].

ІСТОPIЯ

79. SHAFONSKYI, Opanas. *Topographic Description of the Chernihiv Governorate with a Brief Geographical and Historical Description of Lesser Russia, Of Which the Viceregency is Composed, Compiled by the Active State Councillor and Chevalier Opanas Shafonskyi. With Four Geographical Maps. In Chernihiv, 1786. Published by Mykhaylo Sudiyenko. Kiev: University's Printing House, 1851, XXII, 697, [1] pp., 4 maps [in Russian].*
80. SHEVCHUK, Valeriy. Singers of the Roxolanic Muse in Chernihiv. The Kyiv-Chernihiv Centre of Poets of the Latter Part of the XVIIth to Early to Mid-XVIIIth Century. In: *Chernihiv Athens*. Kyiv, 2002, pp. 44–56 [in Ukrainian].
81. SHEROTSKYI, Kost. *Essays on the History of the Ukrainian Decorative Art. I. House's Artistic Decoration in the Past and Present*. Kyiv: Stefan Kulzhenko Printing House, 1914, 141, [1] pp.: ill. [in Russian].
82. SHTANKINA, Iryna. *Chernihiv Tiles of the Late XVIth to Early XXth Century (Their Genesis, Typology, and Artistic and Stylistic Features)*. An author's abstract of Ph.D. thesis in Art Criticism. Specialty 17.00.06. Lviv National Academy of Arts. Lviv, 2007, 19 pp. [in Ukrainian].
83. ČENĚK, Pavlík. *Velký obrazový atlas gotických kochlových reliéfů. Čechy, Morava, české Slezsko*. Praha: Nakladatelství Libri, 2017, 544 pp.: il. [in Czech].
84. GĘBAROWICZ, Mieczysław. Wawrzyniec–Laurenty Krzczonowicz, nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku. In: Tadeusz DOBROWOLSKI, ed., *Folia historiae atrium*. Kraków, 1981, vol. 17, pp. 49–120 [in Polish].
85. KASTER, G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große Asket. In: Wolfgang BRAUNFELS, ed.-in-chief, *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome, 1976, vol. 8: Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zweiundvierzig Martyrer. Register. Sp. 84–88 [in German].
86. SAUGET, J.-M., M. Ch. CELETTI. Onofrio, eremit, santo. In: *Bibliotheca sanctorum*. Roma, 1967, vol. 9, coll. 1187–1200 [in Italian].
87. Markov Mykhaylo Yehorovych [Online]. Available from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Марков_Михайло_Егорович [in Ukrainian].
88. POPELNYTSKA, Olena. *Artistic Tiles of the XIVth to XVIIIth Centuries from the Collection of the National Museum of the History of Ukraine* [Online]. Available from: <https://www.academia.edu/32065148/Kaxni.pdf> [in Ukrainian].
89. Festes d'arreu – La Passejà de Sant Onofre [Online]. Available from: <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/montjuic/ca/passeja-sant-onofre> [in Catalan].

SUMMARY

In the summer of 2018, the Chernihiv detachment of the Left-Bank Expedition of the State Enterprise Research Centre «Protective Archeological Service of Ukraine» at the Institute of Archeology of the NAS of Ukraine headed by Olena Chernenko discovered the remains of decoration and construction of a heating stove on one of the sites of the former ancient building area of Chernihiv (within the medieval fortified Outskirts of Town, in the period of Modern times – the Second Cossack Castle / Vorstadt, and today – in the territory of the S. Vilkonskyi Chernihiv Musical School No. 1, located at 3-A, Mstyslavska Str), in the filling of a household pit no. 15 of a XVIIth–XVIIIth estate. Among pieces of diversiform tiles was a fragment of a raised and polychromic flat tile with a multfigured image. The comprehensive analysis of the remaining structural forms and figurative motifs, as well as technical and stylistic characteristics of the find's decoration made it possible to determine that the analysed fragment had belonged to a large flat tile of the latter part / late XVIIth century, 32x24 cm-sized, picturing the suppliant St. Onuphrius the Great in the desert on its exterior plate. A number of historical and cultural facts of considerable spreading of the early Christian saint-anchorite's cult among the believers of Chernihiv and its neighbourhood during the late XVIIth – second half of the XVIIIth century serves as the contextual confirmation of the proposed identification of the tile composition's topic. The described raised and polychromic tile is a unique find. To date, no other (identical or similar) incarnations of appearance of St. Onuphrius the Great on the surface of stove tiles have been found within Ukraine. Moreover, we do not have (at least for today) any information on relevant images on ancient tiles from other countries as well.

Keywords: Chernihiv, household pit, variants of tiles (cornice, belt, flat, large branded, and ordinary / filling), stove, raised composition, image and cult of St. Onuphrius the Great, Liubech.

УДК

МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТІНОПИС

(за матеріалами церковного літопису)

Ірина Ходак

У статті систематизовано й уведено до наукового обігу відомості про два храми архангела Михаїла в с. Білоусівка (нині Тульчинського району Вінницької області), споруджені в 1746 (?) і 1895 роках, та їхню живописну декорацію, що виявлені в церковному літописі, який зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Основну увагу приділено історії створення та опису композицій розпису інтер'єра храму, виконаного 1914 року з ініціативи, під орудою та за участі відомого українського мистецтвознавця Костя Широцького.

Ключові слова: церква, літопис, розписи, Білоусівка, Східне Поділля, Кость Широцький.

The facts on two temples of the Michael Archangel in the village of Bilousivka (Tulchyn district, Vinnytsia region), erected in the 1746 (?) and 1895, as well as their pictorial decoration, detected in the church chronicle, are systematized and introduced into scientific circulation in the article. The annals are kept in the Manuscripts Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine. The main attention is paid to the history of creation and description of the compositions of the temple interior painting, executed in the 1914 according to the initiative, direction and participation of a well-known Ukrainian art critic Kost Shyrotzkyi.

Keywords: church, chronicle, paintings, Bilousivka, Eastern Podillia, Kost Shyrotzkyi.

Одним з проявів національного відродження початку ХХ ст. стала апробація нових підходів до монументальних розписів церков, у створенні яких намагалися перекласти традиції українського сакрального мистецтва, головне барокової доби. Зрозуміло, що в умовах бездержавності зробити це було вкрай непросто, а невдоволення офіційно задекларована в УСРР / УРСР війна з «опіумом для народу», посилене не менш жорсткою боротьбою з так званім українським буржуазним націоналізмом, призвело до знищення реалізованих проєктів. Заразом советська ідеологічна машина жодним чином не заохочувала / унеможлиблювала дослідження чи хоча б фіксацію згаданих ансамблів, унаслідок чого донині в мистецтвознавчому дискурсі превалюють студії церковних стінописів початку ХХ ст. із західноукраїнських теренів, насамперед Галичини. І хоча останнім часом низка дослідників виявляє інтерес до монументальних розписів, створених в означений період у храмах інших регіонів, зокрема Східного Поділля, студіювання питання все ще перебуває в зародковому стані.

З огляду на втрату більшості церковних стінописів Східного Поділля початку ХХ ст., автори яких взувалися на вітчизняну

мистецьку традицію, перед дослідниками насамперед постає питання формування джерельної бази – вербальних описів і візуальних матеріалів (світлин, замальовок). Особливого значення в цьому контексті набувають свідчення ініціаторів їхнього створення. Дослідникам добре відома стаття мистецтвознавця Костя Широцького (1886–1919) «Білоусівська церква» [17], присвячена розписам, виконаним 1914 року під його орудою в Михайлівській церкві в с. Білоусівці Гайсинського повіту Подільської губернії (нині Тульчинського району Вінницької області), настоятелем якої був його батько – отець Віталій Широцький, принаймні останнім часом її кілька разів оглядали / реферували в контексті дослідження наукової діяльності вченого чи «проблеми визначення національних форм українського образотворчого мистецтва» [6, с. 165–168; 13, с. 116–117]. Водночас поза увагою науковців тривалий час залишався літопис згаданого храму, котрий нині зберігається в особовому фонді К. Широцького в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ) [5], що також захочав відомості про історію створення, опис і світлини низки композицій згаданого ансамблю, які доповнюють текст і почасти розширюють візуальний

ІСТОРИЯ

ряд, уміщений у згаданій статті. Наскільки нам відомо, про цю складову церковного літопису білоусівської церкви побіжно згадав лише В. Ульяновський в одній з приміток до власної розвідки [14, с. 570], у якій намагався з'ясувати, наскільки фаховість К. Широцького корелювалася з рівнем його вчителя Д. Айналова та відповідала заходам створеної ним школи. Оскільки наскрізною тезою автора є твердження про втрату фахового рівня учня «класика» через відданість «українському рухові», то й щодо статті К. Широцького, присвяченої білоусівським розписам, він висловив твердження вельми тенденційні: «В этой работе максимально проявилось его [К. Широцького. – І. Х.] давно выработанное устремление возвысить украинское искусство через сравнение с античным, западным, восточным; демонстрация древних корней, влияний и творческой переработки украинскими мастерами всего лучшего из мирового искусства (например, ренессансных мотивов), а также демонстрации ярких отличий от “московского стиля” <...> в этом патристическом порыве он жертвовал профессионализмом искусствоведа, школою, полученными знаниями, сводя все “потoki культуры” к одному украинскому знаменателю» [14, с. 570–571]. До того ж В. Ульяновський не приховував упередження щодо самих розписів, наполягаючи на тому, що «приведенные в публикации иллюстрации не позволяли столь высоко оценивать росписи провинциальных живописцев», як це зробив їхній ініціатор у згаданій розвідці [14, с. 571].

Отже, мета статті полягає у введенні в науковий обіг відомостей про храм (храми) архістратига Михаїла в с. Білоусівці та його (їх) живописну декорацію (насамперед виконаний 1914 року розпис інтер'єра), виявлених у церковному літописі.

Джерельну базу дослідження становлять опубліковані розвідки, насамперед стаття К. Широцького, присвячена розписам білоусівської церкви [17], та виданий 1901 року за редакцією Є. Сіцинського ґрунтовний опис церков Подільської губернії [11], а також архівні матеріали, що зберігаються в ІР НБУВ та Національному художньому

музеї України (далі – НХМУ), серед яких виокремимо церковний літопис с. Білоусівки [5], опис рукописів з колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМШ), інвентарні книги згаданого закладу [1; 2] та реєстр збірки К. Широцького, закупленої двома київськими музеями – Лаврським музеєм культів і побуту та ВІМШ [4].

Оскільки доля спадщини К. Широцького, включаючи його архів та колекції різноманітних пам'яток, донині залишається остаточно нез'ясованою, насамперед спробуємо встановити походження церковного літопису Михайлівського храму в с. Білоусівці. Як переконують архівні студії, відомості про спадщину покійного вченого, оприлюднені в науковій літературі 1920-х років, містили чимало неточностей, що певною мірою пояснює, чому дослідники його наукової діяльності оминали архіви та колекції НХМУ – одного зі спадкоємців ВІМШ. Насамперед ідеться про замітку, уміщену в «Інформаційному огляді дослідно-краєзнавчої праці на Поділлі», автор якої зі слів отця Віталія Широцького повідомив, що музейні речі та частину бібліотеки його покійного сина передали виключно до Лаврського музею культів і побуту в Києві. Натомість археологічні збірки, альбом світлин, матеріали до різних видань, неопублікованих праць (загальною вагою півтора пуда) і життєпису К. Широцького на той час залишались у Білоусівці, а книжки, картини, гравюри та деякі інші колекції – в його ленінградському помешканні. Про ВІМШ у замітці згадали лише одного разу, стверджуючи, що ще 1923 року туди надійшли неопубліковані праці покійного дослідника, зокрема «Історія українського мистецтва» в трьох частинах [7, с. IV], слідів якої донині не вдалося виявити.

У 1926 році, тобто через сім років після дочасної смерті К. Широцького, його мати запропонували придбати твори із синові колекції київським музеям¹. У науковому архіві Національного художнього музею України (далі – НА) НХМУ відклався вельми стислий реєстр збірки, що все-таки дає змогу сформулювати уявлення про її репертуар:

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТИНОПИС

«Спис
річей, які належали К. В. Широцькому

1. Академічний рисунок сангін[ою], натур[альної] роб[оти] Лосенка, папір, в окантовці.
2. Трійця на дереві, в рамі деревл[яній].
3. Св. Микита на дереві, в рамі деревл[яній].
4. Явлення Христа Марії, полотно, олія.
5. Добрий пастир, дерево, олія.
6. Краєвид Тульчина 1877 р.
- 7–10. Хрести ручні, деревляні, різані.
11. Образ Богоматері роб[оти] Крижанівського з Губника. Полотно, олія.
12. Св. Варвара, полотно, олія, в парчевій рамі.
13. Головка (янгола) фрагмент образ[а], дерево, олія.
14. Образ Миколи поясний, дерево, в червоному вбранні.
15. Жіноча головка, фрагмент карт[ини], полотно, олія, в самоцвітах.
16. Св. Родина складної композиції, полотно, олія, в різаній золоченій рамі олеографичн[ого] характеру.
- 17–21. П'ять фрагментів різьби, один з них з написом 1825 року.
- 22–23. Два овальних медаліони з виображенням євангелістів, дерево, олія.
24. Бігство в Єгипет. Дерево, олія.
25. Марія Єгиптянка, дерево, олія, з "житієм" в трьох клеймах.
26. Недремлюче око в овалі, полотно, олія, з написом "Се лежить".
27. Коронування Б[ожої] М[атері], олія, дерево.
28. Деїсус з двома предстоящими і двома янголами, темпера, дерево.
29. Образ Миколи поясний, шиття, гарус, в рамці.
30. Образок двобічний, в золоч[ених] кружках херувим (підвісна), дерево, олія.
31. Рисунок акварелью. Хронос, в рамі під шклом.
32. Росп'яття мідне напрестольне.
33. Потир цинковий (циліндр[ичної] форми).
- 34–48. Підсвічники деревл[яні], почасти фарбою [фарбовані (?) – І. Х.] 14 шт.
49. Ставник деревл[яний], точений, мальований з знаками травчат[ого] орнаменту.
50. Підсвічник настольний деревл[яний], мальований червоним, зеленим і чорним на трьохкутному постаменті.
51. Образ Бож[ої] Матери (лубочного типу), дерево, олія.
52. Образ св. Варвари на золотому тлі в широкий, шитий мішурою рамі.
53. Образ Іоанна Хрестителя на золотому тлі (темний), дерево, олія.
54. Портрет К. В. Широцького в овальному паспарту в рамі під шклом, папір, олія. Роб[оти] Г. Золотова.
55. Портрет К. В. Широцького в золотій рамі, роб[оти] Ф. Красіцького.
56. Глиняний посуд з Адамовки. 17 річей.
57. Фаянсовий молочник та цукорниця.
58. Порцелянових надбитих чашки 3.
59. Дві глиняних мисочки та ... порцелянові тарилочки.
60. 3 больших тарілки з Барановки та різні глиняні черепки.
61. Скляна цукорниця.
62. 6 металевих образків та прикрас.
63. 4 глиняних люльки.
64. Паунок з дрібними річками.
65. Різні поломані хрести виносні (священничі).
66. Перламутровий різний хрест виносний.
67. Лист з грамотою.
68. Паунок вибілок шерстяних та полотняних.
69. Паунок церковних тканин.
70. Паунок парчі.
71. 10 воздушків та пакуночок поясів (3) та [«10 воздушків та» закреслено олівцем, після «пакуночок поясів (3) та» дописано «воздушків». – І. Х.].
72. 5 епітрахілів та 6 фелонів і один полотняний підризник.
73. Образок з фольги.
74. Паунок.
75. 2 образки – св. Миколи та Б[ожої] М[атері] (невеличкі).
76. Фрески з Софії та Десятинної церкви і череп'я.
77. Паунок з металевими прикрасами.
78. Металевий овальний образок.
79. Лампи масляні 3» [4].

ІСТОРИЯ

Отже, як бачимо, у запропонованій для придбання колекції мистецтвознавця переважували сакральні пам'ятки, серед яких варто виокремити ікони, фрагменти фресок з Десятинної церкви, чималий інтерес становив рисунок знаного майстра XVIII ст. А. Лосенка та портрети власника роботи Г. Золотова й Ф. Красицького². Переважну частину колекції К. Широцького (за винятком пам'яток, віднотованих у наведеному реєстрі під порядковими номерами 1, 6, 54, 55, 56, 60, 63, 68, 71, 72, 76), як зазначено в листі Першого державного музею (від 16 серпня 1926 року – ВІМШ), придбав Лаврський музей культів і побуту [3]. Згаданий документ залишає відкритим питання про те, чи були придбані Лаврським музеєм культів і побуту предмети під номерами 57, 61 та 79, оскільки їх дописано й на копії листа, і внизу опису колекції К. Широцького. Цілком логічно припустити, що твори, які не потрапили до його колекції, опинились у ВІМШ. Висловлене припущення підтверджує облікова документація закладу, зокрема, до інвентарної книги художнього відділу було вписано академічний малюнок А. Лосенка «Натурник» (інв. № 1564, Р-991), виконаний сангіною на папері [2]. Водночас підсумки діяльності одного з академічних музеїв, що стали складовою звіту ВУАН за 1927 рік, дають змогу встановити, що деякі твори з розглядуваної збірки опинилися поза межами Лаврського музею культів і побуту та ВІМШ, принаймні напевно відомо, що серед численних поповнень Музею українських діячів науки та мистецтва ВУАН були три портрети роботи Ф. Красицького – Лесі Українки, Івана Стешенка, Костя Широцького [8, с. 361]. Доля деяких із цих творів виявилася доволі драматичною, скажімо, на хвилі зміни ідеологічних парадигм і розгортання масового терору в УСРР портрети самого власника (принаймні один з них) потрапили в 1930-х роках до так званого спецфонду Державного українського музею (Київ) як націоналістичні, щоправда, на відміну від багатьох інших, написане Ф. Красицьким зображення одного з провідних вітчизняних мистецтвознавців початку XX ст. не знищили, тож нині його можна оглянути у фондах НХМУ [12, с. 347]. Детальне ви-

світлення історії збірки К. Широцького ще попереду, проте навіть оприлюднений реєстр дає змогу київським музейникам скористатися ним для визначення походження низки власних експонатів, адже, скажімо, лише в колекції НХМУ є кілька «Деїсусів» незафіксованого походження.

Як засвідчує ще одна інвентарна книга ВІМШ, крім мистецьких творів, до закладу надійшло щонайменше двадцять п'ять рукописів зі збірки К. Широцького. На жаль, музейники свого часу не описали цих артефактів, вони лише зазначили назву пам'ятки або обмежилися словом «рукопис», залишивши сторінку чи півсторінки вільного місця для опису, який так і не подали. Нині більшість згаданих рукописів зберігається у фонді ВІМШ (ф. 28) в ІР НБУВ, де з ними можна ознайомитися, а заодно пересвідчитися, що в назвах і датуванні пам'яток, віднотованих в інвентарній книзі ВІМШ, допущено чимало помилок і неточностей. Скажімо, «Книга о церковних утратах села Терещак церкви Рождества Богородицы» (інв. № 385) виявилася, як зазначено в описі фонду 28, «Книгой о церковних утварях села Терещок церкви Рождества Богоматери, Старо-константиновского духовного правления. 1806 год» (ф. 28, спр. 784, 22 арк.), «Книга Ямпольского уезда села Боровки для аккуратной записи всех» (інв. № 382), датована 1843 роком, – «Книгой Ямпольского уезда села Боровки Богословской церкви для аккуратной записи всех указанных циркулярных предписаний» за 1843–1854 роки (ф. 28, спр. 785, 77 арк.), «Книга села Голохпаст церкви Крестовоздвижения для записи в ней времени заложения оной церкви, вещей, книг...» (інв. № 400) – «Описанием Крестовоздвиженской церкви с. Голохпаст, Старо-константиновского духовного правления Волынской губернии», виконаним 28 червня 1806 року (ф. 28, спр. 756, 15 арк.) тощо.

Серед колекції рукописів ученого до ВІМШ надійшов церковний літопис Михайлівського храму в с. Білоусівці, який упродовж 1898–1917 років заповнював священник В. Широцький, щоправда, нині він зберігається не у фонді ВІМШ, а в особовому

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТИНОПИС

фонді К. Широцького (ф. 152) у тому самому ІР НБУВ [5]. На форзаці церковного літопису збереглася печатка ВІМШ та інвентарний номер 391, під яким пам'ятку було вписано до інвентарної книги рукописів закладу, а на обкладинці – напис «№ 4381 Ист. Муз.». Згідно з обліковою документацією ІР НБУВ, на початку 1930-х років документ разом з частиною архіву К. Широцького (інша частина його архіву донині przechowyється в НХМУ³), надійшов до теперішньої НБУВ не із ВІМШ, а із Всеукраїнського археологічного комітету, що функціонував при Спільному зібранні ВУАН.

Цінність розглядуваного джерела визначається не лише детальними описами місцевості, парафії, нерухомого й рухомого церковного майна, причету, церковно-парафіяльного опікунства, братства та благодійних установ, школи, читальні, різних примітних речей та неординарних явищ, що спостерігалися в селі, зрештою, статистичних даних про його мешканців за 1803–1916 роки, але й уміщеними тут відомостями про бароковий дерев'яний триверхий храм XVIII ст. та історію спорудження нового (також дерев'яного, з двома верхами) наприкінці позаминулого століття. Фрагмент тексту, присвячений розписові церкви на початку XX ст., хоча й підписаний отцем Віталієм, належить, як засвідчує почеркознавчий аналіз, його синові. Отже, на підставі рисунків, світлин, опису храмів у Білоусівці, здійснених його настоятелями і ретельно вписаними до церковного літопису отцем Віталієм Широцьким, та описаному священицьким сином К. Широцьким розпису 1914 року нині маємо можливість реконструювати не лише зовнішні форми, а й інтер'єр білоусівської церкви в другій половині XIX – на початку XX ст.

До побудови 1895 року нової церкви архістрати́га Михаїла в Білоусівці існувала дерев'яна триверха церква тієї самої посвяти, поруч з якою стояла дзвіниця, також дерев'яна. Згідно з переданням, під час козацьких воєн (близько 1650 року) один з ватажків загону козаків Федір Білоус пробрався на півострів, захищений водоймою та непрохідним лісом, і побудував там храм на честь предводителя небесного війн-

ства – архістрати́га Михаїла. Таким чином земні воїни ніби віддали себе під захист і оруду ватажка небесного війства. В описі церковного майна й клірових відомостях за 1829 рік стверджувалося, що Михайлівський храм у Білоусівці було збудовано 1746 року стараннями бувшого уніатського священика Григорія Яворського, утім, як підмітив отець Віталій Широцький, низка джерел суперечила наведеній даті. Добутий ним у Львівській консисторії документ, виданий 20 червня 1737 року Францем Салезієм Потоцьким уніатському митрополитові Афанасію Шептицькому, засвідчував, що 1737 року в Білоусівці вже існувала церква, до якої він рекомендував священиком Івана Мезарика, закріпивши за нею землі й привілеї, що віддавна перебували в користуванні парафії. Про закріплення за храмом земель і привілеїв ішлося також в низці пізніших документів, зокрема, про призначення священиками Михайлівської церкви Іллі Бялобрийського (8 лютого 1739 року) і Антона Ігнатівського (6 січня 1741 року). На підставі згаданих документів отець Віталій Широцький зробив висновок, що білоусівську церкву збудували до 1737 року, найвірогідніше, під час першого заселення місцевості [5, арк. 52–52 зв.]. Слід зауважити, що в класичній праці «Церкви і парафії Подільської єпархії» будівництво церкви датували серединою XVII ст. (близько 1650 року), але спиралися при цьому виключно на передання [11, с. 325].

У складеному 1872 року священиком Юстином Гриневичем літописі стверджувалося, що дерев'яна трьохкупольна Михайлівська церква в Білоусівці з опасанням у першому ярусі й вхідним притвором була споруджена на дерев'яних підвалинах і вкрита ґонтом, а 1845 року її підняли на кам'яний фундамент, перекрыли бляхою, пофарбували зеленою фарбою (майстер Бучацький), обшальовали всередині й зовні. Дерев'яна дзвіниця, що стояла окремо, також була вкрита ґонтом і обшальована [5, арк. 52 зв. – 53].

Оскільки в середині XIX ст. храм визнали занадто тісним і занепалим, 1857 року його вирішили перебудувати, точніше – розширити, змінивши план будівлі. Коли преосвя-

ІСТОРИЯ

щенний Євсей уже затвердив розроблений кошторис, експерти дійшли висновку, що з огляду на прогнилі місця кріплення колод, церкву не вдасться перебудувати. Тому 1867 року на зібрані опікуном кошти (двісті вісімдесят карбованців) за участі волосного писаря Білоусівської волості Тимофія Любинецького лише відремонтували будівлю, надавши їй благоліпного вигляду. У 1874 році на опікунські кошти знову довелося капітально відремонтувати церкву й дзвіницю. Цього разу храм обшальювали новими дошками, перекрили бляхою, перефарбували зовні й розписали всередині, а також зняли опасання. Утримували його чистим і охайним, тож за красою він не поступався іншим небагатим подільським храмам. Усередині в усіх трьох зрубах церква була пофарбована олійними фарбами, а у вітварі над престолом «небо розписано живописом». У вітварній частині на горному сідалищі було встановлено ікону «Св. Трійця» зі сценою «Коронування Богоматері», а над нею – образ Богоматері. Така сама ікона Св. Трійці висіла над жертовником. На престолі лежав антимінс, виготовлений з білого шовку, престол і жертовник були вбрані в парчеві шати. Начиння було небагато [5, арк. 53–53 зв.].

У храмі встановили трьохярусний іконостас, виготовлений 1853 року майстром Сварчевським (триста карбованців на його створення пожертвувала поміщиця Розалія Собанська), який отець Юстин охарактеризував як столярну роботу без різьблення. У нижньому ярусі іконостаса містилися чотири намісні ікони – Спасителя, Богоматері, св. Миколи та храмова. Середній ярус сформували шість образів господніх (владичних) свят, причому п'ять з них відносилися до дванадесятих («Вознесіння Христове», «Зішестя Св. Духа», «Преображення Христове», «Різдво Христове», «Стрітіння Христове»), а один – до великих свят з-поза дванадесятих («Обрізання Христове»). У третьому, горішньому, ярусі розмістили ще дві ікони із циклу господніх дванадесятих свят («Воскресіння Христове» й «Богоявлення»). Над різьбленими царськими вратами з образами чотирьох євангелістів, Богоматері й благословляю-

чого архангела Гавриїла (сцена «Благовіщення») було встановлено ікону «Таємна вечеря», а над нею – образ Бога Отця. Північні врата іконостаса прикрашало зображення архангела Михаїла, південні – архангела Гавриїла. Крім іконостасних, у церкві були й інші образи. Так, на північній стіні висіли ікони великомучениці Варвари (на дерев'яній основі) і св. Марії Магдалини (на полотні), а на південній стіні – образи св. Олександра Невського й «Покрова Богородиці». У вхідній частині храму (очевидно, у притворі) можна було побачити образи св. Миколи (ліворуч) і Великого архієрея (праворуч) [5, арк. 53 зв.].

До встановлення іконостаса 1853 року в білоусівській церкві архістратига Михаїла існував низький іконостас давнього зразка з надзвичайно майстерно різьбленими колонами. Ікони були різьблені, частково мальовані, частково золочені. До того часу, коли настоятелем храму став Віталій Широцький, від давнього іконостаса збереглися в первісному вигляді образи «Собор архістратига Михаїла», датований у написі 1768 роком, св. Миколи, великомучениці Варвари, «Покрова Богоматері», а також більш пізня ікона в кіоті «Св. Микола», написана, згідно з переданням, священиком Миколою Яворським [5, арк. 54].

Після того, як 21 квітня 1895 року в Білоусівці побудували й освятили новий Михайлівський храм, священик Платон Боржковський звернувся до єпархіального керівництва з проханням надати дозвіл на використання старої дерев'яної церкви для будівництва церковно-парафіяльної школи. Невдовзі Подільська духовна консисторія (указ № 838 від 23 січня 1896 року) задовольнила прохання священика. На жаль, це трапилося тоді, коли отця Платона Боржковського перемістили на інше місце служіння, унаслідок чого білоусівська парафія півтора місяця залишалася без священика. Тому отцеві Віталієві Широцькому, котрий прибув у Білоусівку 1 серпня 1896 року, довелося констатувати, що святиню, яка проіснувала два століття, товариство оцінило в триста карбованців і безжально віддало на розграбування місцевому мужику, імені котрого він навіть не бажав назвати (піз-

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТІНОПИС

ніше хтось у церковному літописі дописав олівцем ім'я вандала – Іван Скопик). Обурення священика діями згаданого чоловіка, якого він охарактеризував як п'яницю і негідника, не знало межі, адже лише дешицу деревини витратили на будівництво школи, натомість частину матеріалу підрядник використав для облаштування казенної винної лавки, частину продав на дрова й огорожі селянам, а більшість – мешканцю містечка Ладижина, де той побудував собі будинок. «З тяжким сумом переказують, – писав отець Віталій, – що коли підрядник зібрав натовп п'яних працівників і наказав їм ламати покрівлю та стіни дому Божого, то деякі благоговійні селяни ридма ридали, волаючи до неба й висловлюючи свою сердечну печаль, що храм Божий, який стільки поколінь людей живив св. Таїнствами, спіткала така доля» [5, арк. 54 зв.].

До спорудженої 1895 року церкви повністю перенесли іконостас зі старої, встановивши його в правому та лівому приділах, окремі ікони розмістили в різних частинах культової споруди, а царські врата зберігали в церковній коморі [5, арк. 54]. Перед освяченням нового храму перевірили ризницю і визнали доцільним давнє церковне облачення, навіть уніатське, спалити, щоб, як висловився тодішній церковний староста Хома Мрочко, «не заважало» [5, арк. 103 зв.].

Через дев'ятнадцять років після зведення нової церкви в Білоусівці священиків син К. Широцький, який здобув вишкіл у знаного науковця Д. Айналова на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету, ініціював її живописне оздоблення, ніби намагаючись апробувати на практиці свої численні дослідження з історії українського мистецтва. Певно, одним з чинників, що спонукали його запропонувати оригінальну концепцію живописної декорації храму, стали нехай нечисленні, але прикметні випадки розпису подільських церков в «українському стилі» в Тинній, Кормильчому, Попелюхах і Кам'янці-Подільському⁴, з підходами авторів яких (точніше – використаними ними прообразами для своїх розписів) історик мистецтва не завжди погоджувався [17, с. 7]⁵. Скажімо, у статті

«Білоусівська церква», ілюстративний блок якої містить світлину розпису церкви св. Георгія на Польських фільварках у Кам'янці-Подільському, К. Широцький зазначив: «Усе багатство народної творчості уміщене тут; сі прості й разом з тим дуже художні визерунки писанок, вишивок, килимів, різноманітність фарб веселих і ясных в горі та поважних і темних внизу, численність мотивів, загальна ідейна цілість, що ввела в деякі священні композиції сучасні селянські постаті, можуть зробити і дійсно роблять дуже сильне стильове враження, але разом з тим ся стінопись грішить відсутністю стилю: розробляє вона не те, що дійсно є у народі і в місцевій традиції. Чи розумно ужито тут для стінописі мотивів: навіть форм великодніх писанок, вишиванок і килимів, коли наш народ має величезний скарб малярський на своїх коминах, скринях, по-над вікнами й призьбами, на меблях і на возах? Чи дійсно є українською та доторкаюча до серця картина “Всіх скорблящих”, де Богородиця, допускає до себе гурт подолян? Аджеж стиль, в якому мальована ся картина, на ділі не ріжниться від копій з розписів Владимирського собору у Києві, що тут же уміщено по над луками» [17, с. 7–8].

Отже, К. Широцький вирішив запропонувати власне бачення монументальних храмових розписів, яке обґрунтував у спеціальній статті та доповнив у літописі Михайлівської церкви так: «У 1914 р. храм прикрасився величною красою – розписаний прекрасним живописом у стилі місцевого південноруського іконопису XVII–XVIII ст. Розпис виконано слухачами Академії Мистецтв в С[анкт]-Петербурзі Гр[игорієм] Ол[ександровичем] Золотовим, Кар[лом] Ів[ановичем] Крунталем⁶, Ол[ександром] Єфр[емовичем] Чижським і Як[овом] Пав[ловичем] Шатовим, що зацікавилися ідеєю створити монументальний стінопис на основі розкиданих густо окремих ікон, традицій православного південноруського або українського мистецтва, і погодилися тому працювати за нечувано дешевою ціною – усього за 2 300 крб. Добра справа, як і завжди, зустріла ворожу протидію з боку місцевих п'яниць, котрі вимагали питва, і всяких приїжджих підрядників – малярів,

ІСТОРИЯ

котрі давали парафіянам усякі привабливі обіцянки; навіть більше, у середині Липня за доносом невідомої особи ⁷ було проведено ревізію церкви місцевим благочинним, який розпорядився змінити її стиль, згідно зі строгими вимогами “канонічного” візантійського мистецтва. Але оскільки ніякого канонічного візантійського мистецтва давно немає, а є тільки різні національні варіації цього мистецтва в переробленні окремих православних національних церков і місцевостей – Афона, Болгарії, Сербії, Молдово-Влахії, Великоросії і України, що засвідчують як наукові дослідження Ровинського, Кондакова, Покришкіна, Новицького, Свенціцького, Рєдіна, Айналова, Муратова, Петрова, єп[ископа] Порфирія ⁸ та ін., так і самі пам’ятки, зібрані в музеях, де одна варіація суттєво відрізняється від іншої; то тому художники вирішили пом’якшити риси українсько-візантійського стилю в бік давньовізантійського живопису, усунувши лише деякі фігури, переодягнувши їх в античні хітони і гіматії та надавши обличчям нейтральних інтернаціональних рис.

Ці зміни відібрали цілий місяць роботи і затримали своєчасне закінчення решти робіт, яких залишалася ще ціла половина. Довелося переписати такі композиції: Благословляючого Христа в куполі, чотирьох Євангелістів, Несення хреста, Розп’яття і Покладення в труну, де фігури було наближено до народного типу, як виразом обличчя, так і подробицями одягу, що мало на меті, за зразком давнього іконопису, подати народ як свідків священних подій, котрі беруть участь у них своїми беззаконнями (розпінання Христа і муки Його) і розчулюються їх святістю. Зі значними відступами супроти первісної ідеї здійснено було й подальші роботи в середній частині храму, де зображені св. Іоанн Дамаскин, Роман Солодкоспівець, св. Марія Магдалина, св. мч. Параскева, св. Вм. Катерина і чудо Архістратиґа Михаїла. Ці зобр[аження] наближені тільки до іконописних типів Старого Київського мистецтва (Іоанн Дамаскин в одязі п[івденно]руського ченця, Роман співак – вигляд священнослужителя на низці образів Покрови Божої Матері в південно-руських музеях і храмах; св. жінок – також

в антикізованих уборах того самого іконопису). Після закінчення розпису середнього храму роботи знову на деякий час були затримані через політичні події: художників Крюнталя і Чижського відкликали – одного на війну, другого на місце його служби (перебуває на посаді викладача гімназії в м. Києві) ⁹. На місце тих, що відбули, запрошений був учасник розпису Кронштадського військового Собору, який отримав за неї Найвищу подяку й нагороду, Я. П. Шатов, котрий знову вирішив повернутися до первісно задуманого характеру розпису і разом з Г. О. Золотовим розписав у місцевому дусі вівтар, приділ і притвор храму. У вівтарі, на думку авторів розпису, поміщено на півн[ічній] стіні святих-уродженців України (св. Феодосій Углицький, Іоасаф Білгородський, св. Павло, митр[ополит] Тобольський), на півд[енній] стіні – вселенські святих Іоанн Золотоустий, Василь Велик[ий], і Григорій Богослов (рис обличчя узято з портретів відомих місцевих діячів – усі вони в ризах, скопійованих у місцевих музейних збірках), і за престолом – зображення Христа-Виноградаря – типова композиція давнього південноруського фрескового й іконного живопису (обстежений проф[есором] Мар. Соколовським і Нарбековим ¹⁰), тут запозичена з Віленського Євангелія 1644 р. На стелі – символічний агнець біля хреста, як у християнських катакомбах, ін[ших] хр[істіянських] храмах і в антикізуючому православному іконописі П[івденної] Русі XVII–XVIII ст. Відповідно до цього в дусі українського іконопису прикрашено й бічні частини храму, де зображено Благословіння дітей І[сусом] Христом і Нагірну Проповідь. Не обійшлося без символіки і тут: Перша картина стосується дитинства – весни життя людського, тому в ній взято весняний тон: зображено квітучу галявину на тлі малоросійського пейзажу. Сюди зібралися батьки і матері з дітьми, які прагнуть до того, хто благословляє їх, сидячи під квітучим деревом, Господа. Іс[ус] Христос і батьки з матерями, і діти одягнені в стильний, старовинного покрою з багатою позолотою одяг; пози і групи – характерні іконописні, але теж у місцевому стилі: одні особи і діти зайняті грою, інші молитовно

склали руки, треті розмовляють, спрямувавши погляди до головної дійової фігури, котра благословляє любов і чисту невинність на всі часи для всіх, зокрема і для нашого, народів.

Подібну, не історичну, але абстрактну, обстановку взято й для зображення нагріної проповіді, виголошеної для всіх людей, коли б і де б вони не жили та в якій би обстановці не несли свій життєвий подвиг. Спасителя, котрий проповідує, зібралися послухати на цій картині люди різних націй. Дія відбувається тут улітку під деревом, що виблискує своїми досягнутими плодами – знак того, що вбогими духом, жадаючими правди і т. ін. можуть бути люди лише зрілі тілом, розумом і духом. Обабіч обох цих композицій написано панно з райськими деревами і квітами та символічними птахами, що сидять серед них, – Пеліканом (символ Євхаристії: як Христос пролив свою кров за всіх, живлячи нею вірних, так Пелікан годував своїх пташенят власною кров'ю), павичами (симв[ол] Воскресіння і цнотливості, як на християнських саркофагах та ін[ших] візантійських стінописах – про це див. у тв[орах] Покровського, Уварова, Ф. Френкена, Стржиговського, Вольфа, Россі, Бенуа ¹¹ і баг[атьох] ін[ших]) і голубами (симв[ол] душ християнських там само). Цоколі теж орнаментовано рослинами, але не килимовими, не писанковими і не вишиваними, а запозиченими з візерунків, які трапляються на стінах селянських хат і домашньому начинні, що ближче підходять до матеріалу й стилю розпису та навіть до ідеї церкви небесної – раю (лотоси, лілеї, виноград, троянди, зірки). Загальне враження, що його справляє цей цілковито єдиний у своєму роді розпис, радісно заспокоїливе; усюди розлито – невичірне світло золотого тла, м'якість ліній, дзвінкість барвистих переливів. По рівному золотому тлу йде багате мальовниче ліплення відповідно до традицій старого українського малярства, одяг святих розцвічено квітами з огляду на ті самі традиції, що бажали передати красу райського блаженства; згідно з традицією передано й самі фарби священних шат і ликів, і вся відповідна обстановка. Узагалі від головного до дрібниць усе ґрунтується

на ретельному вивченні старовини; усе передумано й осмислено. Так, у куполі поміщено благословляючого Христа, котрий ширяє в небі, оскільки купол знаменує небо; Христ[ос] одягнений у червоний особливого виду хітон, як на старих образах в Київському міськ[ому] музеї та в муз[еї] Київської Духовної Академії; нижче розміщено 4 Євангелістів; на проповіді їх ґрунтується церква – тому вони нижче Христа, який уособлює останню; типи Євангелістів запозичено з відом[ого] Пересопницького Євангелія. Унизу, на парусах, зображено головні моменти покутного Подвигу Спасителя, бо в цьому подвигу полягала істина, яку проповідували Євангелісти. Моменти ці такі: Хресні страждання і Зішестя в пекло; їх то й відтворено тут разом з подіями, що передували їм, на тому самому золоченому тлі й у тій самій традиційній південноруській обстановці. У «Несенні хреста» спочатку було введено місцеві типи в ролі мучителів Христа (є серед нас багато тих, які розпинали Христа) і св[ятих] осіб, що полегшували Йому похід на страждання (Симон Киринейський, св. Жони ...). До Спасителя, який знемагає під тягарем хреста, припала, слізно плачучи, Пречиста його матір, а за нею підбігає з рушником св. жона Вероніка, щоб утерти обличчя Христа (варіація оповіді про Нерукотворний Образ, зображена в Новгороді в Спасо-Нередицькій церкві XII ст. і у Великій церкві Києво-Печерської Лаври); ззаду Христа – воїни, Лонгин Сотник, народ, попереду – кат в образі негра. Далі – Розп'яття на тлі Єрусалимських стін, що відтворюють архітектуру українських барокових будівель, Покладення в гроб і Зішестя в пекло; в Покладенні в гроб від початкового зображення залишилися два ангелика, які ширяють над тілом Спасителя з рипідами як тривожні птахи, – і весь сумовитий пустельний пейзаж зі стиглими яблунями Гефсиманського саду, що віщують радість воскресіння з гробу. Пейзаж з плодовими деревами і ширяючі над ним ангели – типові зразки пейзажного настрою в старих південноруських плащаницях. Внизу по стінах, де – св. Іоанн Дамаскин, Арх. Михаїл, Катерина та ін., іде один суцільний пейзаж з райськими дере-

ІСТОРИЯ

вами – типовий для всього православного п[івденно]р[осійського] іконопису взагалі й, зокрема, для давніх Лаврських розписів. Монастир у «Чуді Архістр[ати]га Михаїла» відтворює архітектурні форми Київських обителів – крила в архангела різнокольорові, як на старих українських іконах. Іоанн Дамаскин – в одязі київських ченців, св. жони теж у дав[ніх] іконографічних уборах, як було це вже зазначено. Нагірна проповідь і особливо благословіння дітей привертають увагу пишнотою. Це краса Царства небесного і водночас характерна особливість давнього місцевого іконопису, яка трапляється на образах поруч з натуралістичною обстановкою і типами. Проповідь і благословіння Христа на цих композиціях ми ніби чуємо і бачимо наче своїми очима й вухами. Непослух слів Спасителя загрожує нам Страшним судом, зображенням тут у притворі за бажанням парафіян. Свіжістю і чистим релігійним почуттям віє від цього розпису, що відроджує колишнє мистецтво, яким полонився і патр[іарх] Антіох[ійський] Макарій з Павлом Алеппським, яке створювали самовіддані борці за віру проти католицизму, що його проводив Петро Великий і яке дало сучасному російському мистецтву кращих його представників – Лосенка, Левицького, Боровиковського, Антропова. Це не суто візантійське мистецтво, що віджило свій вік ще в XIII–XIV стол., і не західне, але східно-православне мистецтво в місцевому переробленні, подібне до того – яке є у сербів, болгар, румунів, греків і великоросів, що має свої традиції, свої основи і заслуговує на подальше розроблення, як досить оригінальна, життєва царина православної культури. Головні роботи з розпису церкви виконано Золотовим; йому належать зображення Христа в куполі, Несення хреста, трьох вселенських святителів, Іоанна Дамаскина, св. Катерини, Чуда Михаїла, Благословіння дітей та частина Страшного Суду, Євангелісти Іоанн і Матфей – а також Розп'яття і Зішестя в пекло належать пензлю Крунталю, Єв. Марк і Лука, Роман Солодкоспівець, св. Параскева та Марія Магдалина – Чижському; Шатову належать нагірна проповідь, святителі Павло, Феодосій і Іосаф та частина Страшного Суду.

На жаль, розпис церкви виконано не на полотні, а безпосередньо на стінах, що мають багато нерівностей, оскільки кладка їх вельми недбала. До оновлення храму стіни його були пофарбовані в сірий, брудний колір, але в деяких місцях покриті зеленими хрестами» [5, арк. 63 зв. – 66 зв.].

На сторінки церковного літопису зі щойно наведеним вербальним описом наклеєно одинадцять невеличких світлин розписів інтер'єра храму, серед них – композиція «Христос Вседержитель» у бані та її фрагмент, дві світлини повнофігурних постатей святителів, одному з яких надано виразних портретних рис Т. Шевченка (автор усіх трьох – Г. Золотов), преподобний Роман Солодкоспівець роботи О. Чижського, які також наведено в ілюстративній частині статті «Білоусівська церква»¹². Також в архівному джерелі подано світлину композиції «Благословення дітей Христом» Г. Золотова, яку в статті опубліковано фрагментарно, тому вона надає змогу не лише ознайомитися з композицією повністю, але й зрозуміти її розміщення в храмі й архітектоніку розписів загалом. Певно, найбільш цінна візуальна частина літопису щодо розписів 1914 року – це світлини композицій «Нагорна проповідь» (автор – Я. Шатов), «Архістратиг Михаїл» (автор – Г. Золотов), фрагмент (вельми мініатюрний і поганої якості) «Розп'яття» (автор – К. Крюнталь), одного з повнофігурних святих і пейзажного мотиву.

Отже, завдяки церковному літопису, ретельно і дбайливо веденому настоятелем Михайлівської церкви в с. Білоусівці Віталієм Широцьким, нині маємо можливість суттєво поглибити знання про історію спорудження, побутування, опорядження двох храмів (1746? та 1895 року відповідно), особливо про розписи, виконані з ініціативи, під керівництвом та за участі священникового сина Костя Широцького, що є яскравим зразком реалізації однієї з концепцій відродження українського монументального малярства на основі національних традицій. Перспективи дослідження пов'язані з пошуками вербальних і візуальних відомостей про інші стінописи Східного Поділля початку XX ст., що уможливають аналіз різних підходів і тенденцій, апробованих в означений період.

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТІНОПИС



Михайлівська церква в селі Білоусівка, збудована 1746 року (?).
Малюнок із церковного літопису, ІР НБУВ



Михайлівська церква в селі Білоусівка, збудована 1895 року.
Світлина Богдана Грищенка. 2020 р.

ІСТОРІЯ



Причет і парафіяни Михайлівської церкви в с. Білоусівка (зліва направо): Антон Мрочко, церковний сторож Андрій Маруна, церковний староста (1909–1912) Климент Ляшенко, псаломщик Трохим Левицький, отець Віталій Широцький, сільський писар Назарій Андрущенко, сільський староста (1909–1914) Роман Мельник. ІР НБУВ

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТИНОПИС

Примітки

¹ Спочатку колекція К. Широцького була занесена в інвентарі Кабінету українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), але згодом академіку О. Новицькому довелося повернути її матері дослідника, котра продала твори двом київським музеям [8, с. 221]. Те, що твори надходили до музею не безпосередньо від батьків К. Широцького, а з Кабінету українського мистецтва ВУАН, підтверджують деякі записи в інвентарних книгах [2, інв. № 1564 (Р-991)].

² Лосенко Антон Павлович (1737–1773) – живописець, педагог, академік (1770) і професор (1772) Імператорської Санкт-Петербурзької академії мистецтв (далі – ІАМ). Золотов Григорій Олександрович (1882–1960) – живописець, графік, вихованець Київської рисувальної школи М. Мурашка та Київського художнього училища. Красицький Фотій Степанович (1873–1944) – художник, внучатий небіж Т. Шевченка.

³ В описі особового фонду К. Широцького (ф. 2) в НХМУ час надходження і джерело походження не зазначено – зазвичай, інвентаризуючи після Другої світової війни твори та описуючи архівні матеріали, музейники, «не мудрствуя лукаво», писали, що той чи інший артефакт походить «з довоєнних надходжень». На жаль, цю частину архіву вченого (точніше – один з трьох його особових фондів у київських архівах) оминає чимало дослідників його наукової діяльності.

⁴ Нині Тинна – село Дунаєвського району Хмельницької області, Кормильча – село Чемеровецького району Хмельницької області, Попелюхи – село Мурованопуриловецького району або селище Піщанського району Вінницької області.

⁵ У літературі згадки про тогочасні монументальні стінописи Східного Поділля здебільшого обмежуються розписами вівтаря та передвівтарної частини Георгіївської церкви в Кам'янці-Подільському, виконаними 1911 року за участі Д. Жудіна. Їх виявили в 1980-х роках, коли храм намагалися пристосувати під планетарій, і, на щастя, відреставрували. Проте на початку 1990-х років храм передали Українській православної церкві Московського патріархату, а нові власники, вкривши стіни новим розписом, не подбали про збереження стінопису початку ХХ ст. [10]. Нещодавно авторці вдалося виявити та ввести в науковий обіг відомості про опорядження церкви в містечку Тинна (нині – село Дунаєвського району Хмельницької області), зокрема, про виконані Д. Жудіним розписи, які священик А. Любинський подав у листі до співробітників Кабінету українського мистецтва ВУАН Н. Коцюбинської: «А от що у Тинні є особистого, то се розмалювання церкви в українському стилі, зроблене в 1911 році маляром “академії художеств” Дмитр[ом] Анієвичем Жудіним. Церква досить велика в романсько-візантійському стилеві, камінна.

Розмалювання витремано до кінця, до самої малої подробиці, панелі з килимів, від самих простих сільських, до високохудожніх, стіни з вишивок, яких дано зразків до 100 і всі мистецьки витримані, кругом образів на стінах рямці з українських писанок, мотиви – стилізація, а коло вікон писанки в натурі. Чудово гарно. Є скільки зразків писанок литовських та біло-

руських. Все тримається ще міцно, тільки в деяких місцях вільгість попсувала і яюсь, нема коштів підтримати» [16, с. 335].

⁶ У літературі частіше трапляється форма прізвища Крюнталь, К. Широцький уживав обидві форми. Карл Іванович був відомим у Києві художником, зокрема, разом з Г. Золотовим і Ф. Шавріним долучився до створення панно для Всеросійської виставки 1913 року в Києві (панно К. Крюнталю мало назву «Виникнення книгодрукування в Києво-Печерській лаврі на початку XVIII ст.»), що наступного року експонувалися на Міжнародній виставці друкарської справи та графіки в Лейпцигу.

⁷ Згодом збоку зазначили ім'я автора доносу. Ним виявився священик із с. Уляниці (нині – Оляниця Тростянецького району Вінницької області) Олександр Лотоцький.

⁸ Ровинський Дмитро Олександрович (1824–1895) – юрист, історик мистецтва, колекціонер, почесний член ІАМ (1870) та Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук, далі – ІАН (1883). Кондаков Никодим Павлович (1844–1925) – історик мистецтва, археолог, педагог, дійсний член ІАМ (1893) та ІАН (1898). Покришкін Петро Петрович (1870–1922) – архітектор-реставратор, академік ІАМ. Новицький Олекса (Олексій) Петрович (1862–1934) – мистецтвознавець, пам'яткоохоронець, педагог, дійсний член ВУАН (1922). Свенціцький Іларіон Семенович (1876–1956) – філолог, етнограф, мистецтвознавець, музейник, директор Національного музею у Львові / Державного музею українського мистецтва (1905–1952). Редін Єгор Кузьмович (1863–1908) – історик мистецтва, археолог, професор і завідувач музею мистецтва та старовини Харківського університету. Айналов Дмитро Власович (1862–1939) – історик мистецтва, член-кореспондент ІАН (1914). Муратов Павло Павлович (1881–1950) – письменник, історик мистецтва, перекладач, видавець, музейник. Петров Микола Іванович (1840–1921) – літературознавець, історик, археолог, етнограф, музейник, директор Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії, дійсний член Української академії наук (1918), член-кореспондент ІАН (1916). Єпископ Порфирій (у миру – Костянтин Олександрович Успенський, 1804–1885) – єпископ Чигиринський, вікарій Київської єпархії Російської православної церкви, сходовознавець, візантолог, археолог, палеограф.

⁹ Упродовж 1910–1912 років О. Чижський викладав рисунок і керував іконописними роботами у майстерні Києво-Печерської лаври [9, с. 66].

¹⁰ Соколовський Маріян (1839–1911) – польський історик мистецтва, професор Ягеллонського університету (Краків), член Польської академії знань. Нарбеков Василь Андрійович (1862–1932) – доктор богослов'я, професор Казанської духовної академії та Казанського Північно-Східного археологічного та етнографічного інституту.

¹¹ Покровський Микола Васильович (1848–1917) – археолог, громадський діяч, директор Археологічного інституту (Санкт-Петербург), професор Санкт-Петербурзької духовної академії. Уваров Олексій Сергійович (1828–1884) – археолог,

ІСТОРИЯ

очільник Московського археологічного товариства, член-кореспондент і почесний член ІАН, організатор всеросійських археологічних з'їздів. Стржиговський Йозеф (1862–1941) – мистецтвознавець, візантиніст, очільник Інституту історії мистецтв при Віденському університеті (1909–1933), член-кореспондент Американської академії медієвістики (1928). Можливо, Вульф (Wulff) Оскар (1864–1946) – німецький мистецтвознавець, візантиніст, професор Берлінського університету. Очевидно, де Россі Джованні Баттіста (1822–1894) – італійський християнський археолог та епіграфік, піонер в дослідженні римських катакомб.

Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960) – художник, історик мистецтва, художній критик, ідеолог об'єднання «Мир искусства».

¹² К. Широцький, вочевидь, планував проілюструвати написану ним «Історію українського мистецтва» деякими світлинами стінопису білоусівської церкви. Разом з іншими ілюстраціями до «Історії...» світлини композицій «Христос благословляє дітей» і, вочевидь, «Христос з виноградною лозою» Г. Золотова, опублікували на окремих листівках київське видавництво «Друкар» та коломийська «Галицька накладня» [15, с. 57–58].

Джерела та література

1. Інвентарна книга рукописів ВІМШ // НА НХМУ. Спр. 1-86. 310 с.
2. Інвентарна книга художнього відділу ВІМШ за 1926–1935 роки // НА НХМУ. Оп. 1 (з 1918 року). Спр. 49 [інв. № 1521–1680, 677–1608].
3. Лист Першого державного музею до Лаврського музею культів і побуту. 21 лютого 1926 року // НА НХМУ. Оп. 1 (з 1918 року). Спр. 48. Арк. 2.
4. Список речей, які належали К. В. Широцькому. [1926] // НА НХМУ. Оп. 1 (з 1918 року). Спр. 48. Арк. 3–3 зв.
5. Церковная летопись Свято-Михайловской церкви села Белоусовки Гайсинского уезда Подольской епархии. Погодные записи и очерки. 1898–1917 гг. // ІР НБУВ. Ф. 152. Спр. 164. 231 арк.
6. Іваневич Л. А. Кость Широцький (1886–1919): науковець, просвітник, педагог. Хмельницький, 2011. 245 с.
7. Інформаційний огляд дослідно-краєзнавчої праці на Поділлі. Вінниця, 1926. Ч. 2. VIII с.
8. Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : документи і матеріали / упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Папакіна та ін. Київ, 1998. 762 с. (Джерела з історії науки в Україні).
9. Лопухіна О. В. Іконописна школа Києво-Печерської лаври XIX – початку XX ст.: художні орієнтири, практичні завдання, освіта та виховання. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії: матеріали Одинадцяті міжнар. наук. конф. (29–31 травня 2013 р.)*. Київ, 2012. С. 64–66.
10. Осетрова Г. О. Церква св. Георгія в Кам'янці-Подільському. *Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: історія і сучасність : зб. наук. праць за підсумками Міжнар. наук.-практ. конф. Кам'янець-Подільський, 2004. Вип. 5. С. 72–74.*
11. Приходы и церкви Подольской епархии / под ред. Е. Сецинского. – Каменец-Подольский : Тип. С. П. Киржацкого, 1901. 1064, 175 с. (Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета ; вып. 9).
12. Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ : каталог / [авт.-упоряд. Ю. Литвинець]. Київ : Фенікс, 2016. 405 с.: іл.
13. Удріс І. До проблем визначення національних форм українського образотворчого мистецтва: дослідження іконопису козацької доби в працях науковців початку XX ст. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018. № 1. С. 110–121.
14. Ульяновский В. Быть учеником классика мера ответственности (несколько новых писем Дмитрия Айналова Константину Широцькому). *Софія Київська Візантія. Русь. Україна : зб. наук. пр.* Київ, 2013. Вип. 3. С. 560–599.
15. Фоменко Д. Д., Цинковська І. І., Юхимець Г. М. Аркушеві образотворчі видання у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (1904–1923) : бібліогр. покажч. Київ : НБУВ, 2001. 189 с.
16. Ходак І. Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років). Київ : ІМФЕ ; Харків : Вид-во О. Савчука, 2017. 448 с., 114 іл.
17. Широцький К. Білоусівська церква. Одеса, 1915. 16 с., 3 табл. іл.

References

1. Inventory Book of the Manuscripts of the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum. Scientific Archives of the National Artistic Museum of Ukraine, dossier 1-86, sheets 310 [in Ukrainian].
2. Inventory Book of the Artistic Department of the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum for 1926–1935. Scientific Archives of the National Artistic Museum of Ukraine, inventory 1 (from 1918), dossier 49 [inv. # 1521–1680, 677–1608] [in Ukrainian].
3. The Letter of the First State Museum to the Lavra Museum of Cults and Life. February 21, 1926. Scientific Archives of the National Artistic Museum of Ukraine, inventory 1 (from 1918), dossier 48, sheets 2 [in Ukrainian].
4. The List of Things Belonging to Kostiantyn Shyrotskyi. [1926]. Scientific Archives of the National Artistic Museum of Ukraine, inventory 1 (from 1918), dossier 48, sheets 3–3 the reverse [in Ukrainian].
5. The Church Chronicle of the St. Michael Church in the Village of Belousovka, Gaisin District, Podolie Diocese. Weather Notes and Essays. 1898–1917. Manuscripts Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine, fund 152, dossier 164, sheets 231 [in Russian].

ІРИНА ХОДАК. МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СЕЛІ БІЛОУСІВКА ТА ЇЇ СТИНОПИС

6. IVANEVYCH, Liliya. *Kost Shyrotskyi (1886–1919): Scientist, Educator, Teacher*. Khmelnytskyi, 2011, 245 pp. [in Ukrainian].
7. OTAMANOVSKYI, Valentyn, L. TYMOSHENKO. Information Review of the Regional Research Work in the Podillia on December 1, 1926. In: BILINSKYI, Mykola. *Vinnytsia Castle: Historical Essay from the period of the 16th – 18th Centuries*. Vinnytsia Branch of the National Library of Ukraine at the All-Ukrainian Academy of Sciences, the Cabinet of Podillia Studying. Vinnytsia, 1926, part 2, 8 pp. [in Ukrainian].
8. KUCHMARENKO, Valentyna, Oleksandr LUHOVSKYI, Tetiana PAPAKINA, et al., compilers. *The History of the National Academy of Sciences of Ukraine, 1924–1928: Documents and Materials*. Kyiv, 1998, 762 pp. (Sources in the History of Science in Ukraine) [in Ukrainian].
9. LOPUKHINA, O. Icon-Painting School of the Kyiv-Pechersk Lavra of the 19th – Early 20th Centuries: Artistic Guidelines, Practical Tasks, Education and Upbringing. *Church – Science – Society: Issues of Interaction: Proceedings of the Eleventh International Scientific Conference (May 29–31, 2013)*, Kyiv, 2012, pp. 64–66 [in Ukrainian].
10. OSETROVA, Halyna. St. George Church in Kamianets-Podilskyi. *Kamianets-Podilskyi in the Context of Ukrainian-European Connections: History and Contemporaneity: Proceedings of the International Scientific Conference*. Kamianets-Podilskyi, 2004, iss. 5, pp. 72–74 [in Ukrainian].
11. SETSYNSKII, Evfimii, ed. *Parishes and Churches of the Podolie Diocese*. Kamenets-Podolskii: Tip. S. P. Kirzhatskogo, 1901, 1064, 175 pp. (Proceedings of Podolie Diocesan Historical-Statistical Committee; iss. 9) [in Russian].
12. LYTVYNETS, Yuliya, ed. *Special Fund of the 1937–1939 from the NAMU Collection: Catalogue*. Kyiv: Feniks, 2016, 405 pp. [in Ukrainian].
13. UDRIS, Iryna. To the Problems of Determination of the National Forms of Ukrainian Fine Arts: the Research of Icon-Painting of the Cossack Period in the Works of the Scientists of the Early 20th Century. *Demiurge: Ideas, Technologies, Design Prospects*, 2018, 1, 110–121 [in Ukrainian].
14. ULIYANOVSKII, V. This is a Measure of Responsibility to be a Pupil of a Classic (Several New Letters from Dmitrii Ainalov to Konstantin Shirotskyi). *Kyivan Sophia. Byzantine. Rus. Ukraine: Collected Papers*. Kyiv, 2013, iss. 3, pp. 560–599 [in Russian].
15. FOMENKO, Dina, Iryna TSYNKOVSKA, Hlib YUKHYMETS. *Sheets of Fine Arts Editions in the Funds of V. Vernadskyi National Library of Ukraine (1904–1923): Bibliographic Index*. Kyiv: Vernadskyi National Library of Ukraine, 2001, 189 pp. [in Ukrainian].
16. KHODAK, Iryna. *Natalia Kotsiubynska and the Cabinet of Ukrainian Art of the All-Ukrainian Academy of Sciences (From the History of Ukrainian Art Studies of the 1920s – Early 1930s)*. Kyiv: IASFE; Kharkiv: Vyd. O. Savchuk, 2017, 448 pp., 114 ill. [in Ukrainian].
17. SHYROTSKYI, Kostiantyn. *The Church of Bilousivka*. Odesa, 1915, 16 pp., 3 tables, ill. [in Ukrainian].

SUMMARY

In the 1926 three Kyivan museums, namely – Lavra Museum of Cults and Life, the First State Museum (Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum since August, 1926), Museum of Ukrainian Workers of Science and Art of the All-Ukrainian Academy of Sciences – have bought a part of a well-known Ukrainian art critic Kost Shyrotskyi (1886–1919) artistic collection from his parents. Besides, the archives of the scholar manuscripts collection have got to Taras Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum. Now a part of archives and manuscripts from K. Shyrotskyi collection are kept at the Manuscripts Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine. The chronicle of Michael church in the village of Bilousivka of Haisyn district, Podilla province (at present it is Tulchyn district of Vinnytsia region) for 1897–1916, compiled by the priest Vitaliy Shyrotskyi, the scholar's father, is among them. An important archival source has enabled to introduce the facts about two wooden temples into scientific circulation. One of them has been erected in the village of Bilousivka in the first half of the 18th century (evidently in the 1746) and taken apart in the 1896. The second of them has been built in the 1895 and it is preserved up to this time. Accordingly, it is possible to consider the history of transformation of the architectural forms and decoration of the temple (-s) from baroque till the early 20th century. Peculiar attention is paid to the chronicle fragment, where it is told about the church interior paintings, executed by the artists Hryhoriy Zolotov, Oleksandr Chyzhskyi, Karl Kriuntal, Yakiv Shatov in the 1914 according to the initiative, direction and participation of K. Shyrotskyi. The facts about the course of the paintings creation and their iconographic programme, the description of specific compositions, proposed here, supplement the article 'The Church of Bilousivka' by K. Shyrotskyi substantially. This is a well-known work among the specialists. Besides, eleven photos of the paintings compositions of Michael temple are glued in the church chronicle. A part of them hasn't been reproduced in the mentioned article.

Keywords: church, chronicle, paintings, Bilousivka, Eastern Podillia, Kost Shyrotskyi.

УДК

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМ'ЯНИХ НАДМОГИЛЬНИХ ХРЕСТІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ІЗ СЕЛА БУКАТИНКА НА ВІННИЧЧИНІ

Ганна Троценко

У статті представлено результати польових досліджень кам'яних надмогильних христів ХІХ – початку ХХ ст. із кладовища с. Букатинка Чернівецького району Вінницької області, що їх створили місцеві майстри-каменотеси. Проаналізовано художні особливості надгробків і показано їх локальні відмінності.

Ключові слова: Букатинка, Поділля, художня обробка каменю, каменотесний промисел, надмогильники, кам'яні хрести.

The article reveals the results of field studies of stone grave crosses of the 19th to early 20th centuries on a cemetery of the village of Bukatynka (Chernivtsi District, Vinnytsia Region). Local masters of stonecutting have created those stones. The study analyses artistic features of the headstones, with showing their local distinctions.

Keywords: Bukatynka, Podillia, artistic stonecutting, stonecutting craft, tombstones, stone crosses.

Публікації, у яких згадуються надмогильні хрести із с. Букатинка Чернівецького району Вінницької області, з'явилися на початку ХХ ст. Так, у праці Є. Сецинського «Приходы и церкви Подольской епархии», оприлюдненій у дев'ятому випуску «Трудов Подольского епархиального историко-статистического комитета» (1901), зазначено, що головним заняттям мешканців села Букатинка є хліборобство, проте багато з них добувають кам'яні брили, створюючи надмогильні пам'ятники, жорна, столи та інші вироби. Тому каменотесний промисел сприяв матеріальному добробуту місцевих селян [14, с. 1006]. Пам'ятки на сільських подільських цвинтарях і кладовищах вивчав мистецтвознавець Кость Широцький, який у 1908 р. видав статтю «Надгробні хрести на Україні» [18]. Свій текст він проілюстрував силуетними рисунками різних типів дерев'яних та кам'яних христів, зразки яких уже майже не збереглися на старих кладовищах регіону.

Найціннішим джерелом для окресленої теми є кореспондентське дослідження «Каменотесы-кустари и ремесленники Подольской губернии» (1916), підготовлене під керівництвом Г. Александровича [1], що містить відомості про зайнятість подільського населення каменотесним промислом. У тексті дослідження виокремлено чотири осередки в Ямпільському повіті, серед яких чільне місце відведено майстрам с. Букатинка, які займалися виробництвом

саме надгробних христів. Спираючись на статистичний матеріал, охарактеризовано також каменеобробний промисел з економічного погляду, вказано причини його занепаду та можливі способи подальшого розвитку.

У 1926 році побачило світ видання «Українське мистецтво» Данила Щербаківського [19]. Цей автор відзначив той факт, що на Вінниччині трапляються мистецько виконані високі кам'яні хрести ХVІІІ – початку ХІХ ст., занотував унікальний подвійний тип хреста на грецькому кладовищі м. Могилева-Подільського, що лежить за 30 км від с. Букатинка. Це місто, як відомо, було одним з основних центрів збуту букатинських кам'яних виробів.

За часів цілковитого панування радянської ідеології, а саме з другої половини 40-х – до початку 90-х років ХХ ст., народна меморіальна творчість була фактично вилучена зі спадщини вітчизняної духовної та матеріальної культури, тому вона майже не представлена в історико-етнографічних і мистецтвознавчих дослідженнях. Після набуття Україною незалежності поновився інтерес вітчизняних учених і до вивчення доробку народного каменотесного промислу. Так, у 1994 році з'явилася стаття Тетяни Чаговець про художню обробку каменю в Україні [17]. Вона виділила шістьнадцять найвідоміших осередків каменеобробництва, серед них згадала й Букатинку та сусідні села Бандишівку й Мервинці. У стат-

ті описано загальні технологічні прийоми видобутку каменю різних порід, способи виготовлення надгробків, означено основний репертуар ідей і тем, утілених у їхніх зразках.

У 1994 році вийшла друком книга «Поділля: історико-етнографічне дослідження» [3], у якій Олександр Федорук та Микола Моздир зробили опис кам'яної меморіальної скульптури, вказавши на факт особливого її розвитку в цьому регіоні. Учені охарактеризували основні типи фігуративних зображень, систему їхнього орнаментального оздоблення тощо. Водночас вони висвітлили творчий шлях окремих майстрів-каменотесів.

Згодом, у 1996 році, М. Моздир видав монографію «Українська народна меморіальна скульптура» [12], яка стала першим фундаментальним дослідженням вітчизняної кам'яної меморіальної різьби. У цій праці автор висвітлив генезу та розвиток надмогильного знака, проаналізував іконографію, пластично-образне трактування християнських персонажів у творах майстрів пам'ятникарського промислу, порівняв з Тернопільщиною та Львівщиною періоду першої половини ХХ ст. На окреслених теренах дослідник і надалі продовжував збирати польові матеріали. Результатом понад двадцятилітньої роботи стала монографія «Українська народна меморіальна пластика» (2009) [11]. У ній простежено розвиток меморіального мистецтва від давніх часів до сучасності. Крім надмогильних знаків, тут розглянуто ландшафтне пам'ятникарство: придорожні хрести та фігури, пам'ятні знаки, присвячені історичним народним подіям. Авторству М. Моздира належить ще низка публікацій у виданнях, збірниках конференцій, зокрема, стаття в парному числі (1–2 / 18–19) журналу «Родовід» за 2002 рік, у якій він порівняв народну кам'яну скульптуру України й польську художню традицію, помітивши вплив католицького сакрального мистецтва на сільську меморіальну скульптуру [13].

Згаданий випуск журналу «Родовід» цілковито присвячений «культурі каменю в Україні». Його ініціатором та упорядником став історик мистецтва Ростислав За-

башта. Видання містить низку (18) статей і публікацій різних дослідників з історії та сучасності мистецької обробки каменю на вітчизняних теренах. Поміж них нашу увагу привертає насамперед літературно-етнографічний есей Олексія Альошкіна – художника-скульптора, який вже десятки років проживає в с. Букатинка, уважно спостерігаючи за місцевим промислом [2]. Цей автор описав стосунки в місцевій сільській громаді, зокрема, ставлення селян-хліборобів до селян-каменотесів, а також висвітлив специфіку технологічних прийомів обробки каменю, якими послуговувалися букатинські майстри. У публікації згадано також про тутешню традицію проведення свята відкриття каменоломного й каменотесного сезону «відкриття дубка» (за спогадами майстра Петра Хібовського), представлено світлину колективу місцевої артільі каменотесів, що діяла у 1950-х роках. Есей О. Альошкіна – чи не перший оприлюднений донині текст, безпосередньо присвячений каменеобробній традиції майстрів букатинського осередка.

Серед статей журналу є розвідка Андрія Дороша про давній каменотесний осередок с. Брусно на Галичині, який нині вже не існує [5]. Поблизу поселення містяться поклади вапняку, з якого виготовляли надгробні хрести, статуї, починаючи від зламів ХVIII–ХІХ ст. Автор наголосив на потребі ретельного вивчення занепадлих осередків виготовлення кам'яної скульптури. Ця настанова цілком злободенна й для досліджуваного нами каменотесного промислу подільського с. Букатинка.

У згаданому журналі дослідниця Лідія Хом'як розмістила інформацію про пам'ятникарський промисел другої половини ХХ ст. із селища Нараїв, що на Тернопільщині [16]. Нараївські скульптури тяжіють до примітивного стилю. Поміж аналогічних і синхронних творів з інших осередків, вони вирізняються самотніми формотворчими й образними рішеннями. У своїй дисертаційній роботі 2002 року «Меморіальна різьба осередків народного каменярства в Галичині кінця ХІХ – ХХ століття» [15] названа дослідниця розглянула роботи майстрів західного регіону України;

ІСТОРИЯ

означила художньо-стильові особливості та структуру сюжетно-мотивних елементів надгробків.

Стаття Петра Кузенка «Кам'яні надмогильні хрести Карпат: особливості художнього оздоблення» (з того-таки випуску «Родоводу») висвітлює питання художньої системи декорування надгробків середини XVIII – першої половини XX ст. [7]. У своїй дисертаційній роботі (2005) автор ретельно дослідив типологію, модифікацію форм, конструктивні особливості місцевих христів. Крім того, він представив лінійні схеми, які полегшують зорове сприйняття композиційної будови пам'ятників [8]. Показово, що подібні художні особливості демонструють і деякі букатинські зразки меморіальної різьби.

Важливою для проблематики нашого дослідження є також родоводівська стаття Валерія Малини «Оздоблення кам'яних христів» [10]. Цей автор обстежив надмогильники майже з усієї України, охопивши й населені пункти Вінницької області: с. Ялтушків, м. Ямпіль, м. Браїлів, м. Могилів-Подільський. До слова, представлені ним іконографічні схеми різьби залучених до аналізу подільських христів мають близькі відповідники серед пам'ятників старого кладовища Букатинки. У 2009 році В. Малина видрукував монографію «Кам'яні хрести в Україні. XVIII–XX ст. Онтологія. Типологія. Символіка. Функція» [9], у якій подав ґрунтовний ідейно-тематичний аналіз декоративних, епіграфічних і геральдичних композицій, відтворених на поверхні христів.

Результати польових досліджень каменярського промислу буковинської Наддністрянщини опублікував Святослав Юсов у колективному дослідженні «Традиційне й особистісне у мистецтві» (2002) [20]. Він опитав каменярів з кількох сіл, які описали процес видобування каменю й розповіли про зміну соціально-психологічних настанов і світоглядних позицій у майстрів різних поколінь. Між різновіковими представниками букатинського каменотесного осередку фіксуються аналогічні світоглядні відмінності.

Каменеобробка Букатинки частково описана в книзі «Каменотесний промисел

Східного Поділля», виданій 2017 року [6] Віталієм Іванчишеним. Він детально проаналізував економічні, етнічні, побутові та інші обставини й чинники, які вплинули на становлення традиційної обробки каменю, подав важливу інформацію про майстрів, технологічні прийоми виготовлення виробів. Його праця допомагає розібратися в загальноісторичних та етнокультурних процесах, пов'язаних із каменотесним промислом регіону.

Названі публікації є основними, які доносять до читача відомості про каменотесний промисел у різних регіонах України. Водночас слід констатувати, що донині найкраще висвітлена відповідна художня практика на теренах Галичини та Карпат. Меншою мірою вона вивчена на Поділлі. І лише деякі публікації доносять окремі відомості про традицію обробки каменю в с. Букатинка, що на Вінниччині. Цілком зрозуміло, що не всі історичні події та явища означеної традиції були (могли бути) відображені в науковій літературі. Але найпомітніші прогалини спостерігаються в ділянці досліджень художнього процесу й доробку окремих осередків промислу. Наша розвідка покликана заповнити бодай частину з означених прогалин відомостями про мистецьку спадщину майстрів букатинського осередку. Конкретна мета статті – охарактеризувати художні особливості надмогильних христів XIX – початку XX ст., що збереглися на давньому кладовищі названого подільського села, яке тривалий час було значним осередком каменотесного промислу Східного Поділля. Актуальність публікації забезпечує цілком нова фактографія, занотована під час польових досліджень зацілілого доробку майстрів осередку впродовж 2017–2018 років. Виникнення художньої обробки каменю в с. Букатинка Чернівецького району Вінницької області було спричинене різними факторами, насамперед наявністю доступних і придатних для обробки покладів дрібнозернистого пісковика. Уперше згадується село в історичних документальних джерелах під назвою Букатинці (Bukatińce) в акті Люблінського коронного трибуналу Речі Посполитої за 1606 рік [21]. Існує кілька версій щодо походження назви села. У рус-

лі окресленої теми найцікавішою і зараз найімовірнішою з них бачиться та, що пов'язує зазначений ойконім з румунським висловом «bukatica de piatră» («шматок каменю»), адже село (як і весь район Наддністрянщини) територіально наближене до Молдови. Воднораз у книзі мовознавця Володимира Горпинича міститься інформація про утворення топонімів від дієслова «bucăți» [4]. У більшості слов'янських мов це слово означає «шуміти», яке в Україні семантично перейшло в слово «бук» («пороги», «камінь») [4, с. 148]. Слово «бучак», що означає «велике каміння», «великий твердий камінь, який не піддається обробці», зафіксоване (як діалектне) у говірці населення Вінницької області. Зважаючи на факт розташування на території села кам'яних скель, його назва може походити і від слова «bucăți».

У 1880-х роках у Букатинці оселився виходець із Німеччини Еміль Геде, який в цьому та сусідніх селах Бандишівка і Мервинці зайнявся виробництвом різних предметів з каменю. Селяни спершу працювали на його підприємстві, а згодом, оволодівши певними технічними прийомами обробки, почали працювати самостійно [1, с. 4–6]. «В Бокатинке производство крестов у местных кустарей имеет наряду с другими изделиями исключительное значение» [1, с. 9]. Майстри-«хрестороби» виготовляли хрести, натомість «хрестовози» займалися їхньою скупкою та збутом (як і єврейських мацеїв), доставляючи їх як у найближчі населені пункти, так, нерідко, і в селища та міста сусідніх губерній: Херсонську, Бессарабську, Київську, Волинську.

Пізнати питомий характер витворів букатинських хресторобів XIX – початку XX ст. (імена яких наразі з'ясувати не вдалося) дозволяють уцілілі донині й виявлені нещодавно на давньому сільському кладовищі відповідні пам'ятники. Ці меморіали встановлені переважно на підставці – цоколі-плиті. Зчеплення між деталями загальної конструкції забезпечене поєднанням паза на нижньому кінці хреста та отвору на верхній плиті. Цей спосіб кріплення дозволяв тривалий час утримувати вертикальну поставу пам'ятника. Різьбленням вкритий

переважно чільний бік хрестів, проте виявлено чимало зразків, які мають оздоблення й на зворотному боці. За формою та оздобленням меморіали поділяються на кілька типів.

Під час нашої розвідки зафіксовано такі види надмогильних хрестів: грецький, латинський, трилистий, «хрещатий»¹, хрест Паті, прямокутнораменний, лапчастий (корсунський) широкий та вузький, із розширеними трапецієподібними раменами, із прямолінійними завершеннями, заокругленими чи їх комбінацією. Кожний символічний елемент композиції містився в певному місці на кам'яній поверхні, відповідно до традицій. Аналіз уцілілих написів на меморіалах дозволяє датувати найраніші зразки початком XIX ст. Хрестам цього періоду властиве лапідарне трактування форми, відсутність дрібних орнаментальних деталей. Ці надмогильні пам'ятники наділені питомою монументальністю.

З-поміж давніх хрестів букатинського кладовища чи не найвиразнішим за силуетом є зразок 1812 року, у якого на кінці верхнього рамена видніється круглястий виступ, а на кінцях бокових широких рамен є, крім аналогічного виступу, ще два менших (оба біч). Разом вони уподібнюються до завершення-трилисника. Загальна структура пам'ятника нагадує структуру дерева та, певною мірою, людської фігури. Нижнє рамено розширюється на всю ширину бокових рамен чим мимоволі викликає асоціацію з основою-постаментом. Висота об'єкта – 145 см, ширина – 80 см. На верхній видніється розлогий надпис, виконаний різним курсивним шрифтом: зверху розміщена аббревіатура «ІНЦИ», а обіч вирізьблено літери «ІН», «ХР», нижче середини надпис: «ЗДЄСЬ ПОЧИВАЄ Р. Б. [раба Божа. – А. Т.] ОРИНА ЖЕНА ИВАНЯ МЕШИКА 1812...».

На кладовищі виявлено георгіївський хрест зі світлого пісковику Він має лапчасту форму (з трапецієподібним профілюванням рамен) та коло в центрі, відповідно діагональні розрізи утворюють не гострий кут, а всередині заокруглюються. Його висота – 100 см, ширина – 65 см. Нижнє рамено майже вдвічі вужче, ніж верхнє. Напис ви-

ІСТОРИЯ

конано заглибленою лінією, шрифт курсивний: «Здѣсь Ѣпочива... р. б.: Василій Ба... їй пристависл 1825 года. м...ца Іюніа...».

Зафіксовано також масивний двометровий хрест означеного часу, який має прямолінійні закінчення. Єдиний декоративний елемент у вигляді маленького рельєфного хрестика ідентичного обрису міститься в самому низу пам'ятника.

На території наддністрянського Поділля рельєфне коло часто використовувалося в меморіальній пластиці. «Його розміщення та спосіб виконання свідчать про те, що цьому архаїчному солярному знаку тут надається особливого смислу» [3, с. 446]. Сонце спершу відтворювалося у вигляді цільного кола, а пізніше ускладнилося поділом на дрібніші частини: чотири, шість, вісім. Також застосовувалося зображення місяця-молодика, розвернутого рогами донизу або вбік. На поверхні одного прямокутнораменного хреста першої половини XIX ст. майстер-виконавець розмістив лише ці два знаки небесних тіл: у центрі – сонце-коло, внизу – місяць, обабіч вертикального рамена витесані круглі виступи, від яких форма діагонально розширюється. Унаслідок цього композиційний центр зміщено до нижньої частини надгробка.

До того самого періоду належить хрест із розширеними до країв трапецієподібними кінцями. У середохресті каменотеси зобразили велике концентричне коло – сонце, яке поділене тонкими контррельєфними лініями на вісім рівних секторів. Обабіч містяться ще два менші кола, що символізують, імовірно, зірки. Над сонцем розташовано маленький місяць із рогами, направленими донизу, а на самій верхівці – масивний голуб з опущеними крильми.

Вартий уваги могильний хрест, який належить до «хрещатого» типу. Він має злегка деформований силует, що нагадує живий флороморфний знак. Висота меморіалу – 170 см, ширина – 80 см. Верхнє рамено збільшене щодо бокових і вдвічі довше, ніж нижнє рамено. Низ має східчасті круглі виступи, що повторюють обриси хрещатих завершень. На середохресті вирізьблено прямокутнораменний хрест, а на поверхні трьох верхніх рамен – по три рельєфних

розети, кожна з яких поділена тонкою врізаною лінією на чотири сектори.

Поміж хрестів трапляються зразки з комбінованими завершеннями рамен, а також зразки з прямокутними раменами. В останніх верхнє рамено має згори дископодібний виступ із кругом або еліпсом (головчастий тип), який ніби не завершує її, а прикрашає. По центру часто видовбують заглиблений латинський хрест із засічками.

Зразки середини XIX ст. із трилистими закінченнями демонструють злегка криволінійний силует. Їхні обриси нагадують природні форми рослин, тому вони органічно «вписані» в середовище зарослого кладовища. Художня структура трилистого знака, так званого «розквітлого хреста», символізує космологічну схему Дерева Життя та водночас богословські ідеї Животворящого Хреста [15, с. 68]. У цих екземплярах набуває поширення декорування середохреста контррельєфною епіграфікою: зверху – «І.Н.Ц.І», з правого боку – «ІНС», з лівого – «ХРС», внизу – «З.П.Р.Б.» (здесь похований раб Божий) і позначка року смерті небіжчика. Напис міг бути єдиним елементом оздоблення хреста, концентруючи на собі всю увагу глядача.

Мистецтвознавець К. Широцький у дослідженні «Надгробні хрести на Україні» звернув увагу на рослинні й солярні мотиви в оздобленні вітчизняних кам'яних хрестів, які використовувалися ще першими християнами. Він стверджує, що рожі, зорі позначали образи небесного раю, вічного життя, кількість пелюсток / променів яких відповідала священним числам [18, с. 28–29]. На букатинському кладовищі найпоширенішими є квіти-зорі, обведені рельєфною каймою, а їхній центр позначений круглою маленькою серцевинкою. Майстри-різьбярі зазвичай зображали квіти-рожі з одинадцятьма-тринадцятьма пелюстками та з виразно більшою серцевинкою. Використовувався квітковий мотив з роздвоєними пелюстками, що нагадує волошку. У мистецтві Поділля, зокрема, обстеженого осередку, поширене зображення квітів-розет із шістьма пелюстками, які подеколи вписані в коло.

У репертуарі декоративного оздоблення надгробків присутня низка геометризова-

них мотивів: зірки, великі ромби, зубчики, прямі та округлі риси. На нижньому рамені одного з досліджених христів (з датою – 1892 рік) відтворено рослину – квітку з високим стеблом та листками. «Рослина на хресті – се знак вічного життя» [18, с. 29]. Найвірогідніше, це зображення було запозичене каменотесами з інших видів селянського декоративно-вжиткового мистецтва: стінопису, вишивки, ткацтва, різьби на дереві тощо.

Під час обстеження зафіксовано хрест, з фронтального боку якого на трьох раменах майстер вирізьбив шестикінецьні зорі, а на середохресті – рельєф трилистого хреста. Зі зворотного боку пам'ятник прикрашено п'ятьма масштабними розетками. На трьох трилистих його кінцях витесано рельєфні шести- й семипелюсткові зорі з каймою та маленькою серцевинкою, які вписані у контррельєфні кола. У круглому середохресті міститься велике концентричне коло, у його середині – восьмипелюсткова розетка, а навколо – чотирнадцять трикутних зубців, що позначають промені сонця. У нижній частині хреста вирізьблено зорю, яка трохи більша, ніж аналогічні мотиви на раменах, і конструкція її інша: велика серцевинка з дев'ятьма зубцями. Внизу рамено має виступи зі зрізаними півколами, далі видніється геометричний виступ з розширенням. Пам'ятник має висоту 195 см, ширину 90 см. Раніше він був вкритий вапном, як і деяка частина інших об'єктів. Воднораз трапляються хрести, розмальовані червоною і синьою фарбами.

«Обсяг виробництва христів значно збільшився у другій половині XIX ст., досягнувши значного поширення на початку XX ст. За порівняно короткий період було створено численні об'єкти кам'яної пластики» [17, с. 208]. У другій половині XX ст. хрести стають за силуетом фактично трилистими, рідше – з прямокутними та круглими раменами чи з комбінацією цих форм. Спочатку поверхню пам'ятників оздоблювали лише текстом, зверху: «І.Н.Ц.І.», на правому рамені – «ІНС», на лівому – «ХРС», внизу – «З.П.Р.Б.», а згодом виникли й орнаментальні мотиви. На поверхні основного хрещатого об'єму надмогильни-

ка почали рельєфно відтворювати менший і тонший хрест. Так, на хресті 1880-х років на середохресті вирізьблено контур хреста з нижнім круглим завершенням. Силует його витонченіший за попередні зразки. Верхнє рамено крупніше, ніж бокові, нижнє – звужується донизу. Поверхня вкрита масштабними знаками. На горішній частині витесано крупне стилізоване зображення молодого півмісяця, а на бічних кінцях – семипелюсткові розети. Майстер застосував незвичний спосіб декорування поверхні пісковика. Він лишив видимими насічки від інструменту (шпунта), які нагадують нанесені під різним кутом штрихи. Такий «графічний» спосіб декорування поверхні додає виробу додаткової виразності.

Дещо пізніше загальний композиційний і стилістичний лад надгробків помітно ускладнюється і одночасно «геометризується». Це виявляється насамперед у характері декорування поверхонь христів. Серед зразків вирізняється трилистий хрест із круглим обрисом у центрі. По краю всього контуру пролягає чітка рельєфна облямівка. Різьба розміщена виключно на двох рівнях: вибране тло і опуклість рельєфу. У середині композиції розміщено контур георгіївського хреста, три кінці якого доповнено своєрідними напівкруглими виступами. На бічних раменах витесано крупні шестипроменеві зорі. У нижній частині викарбовано текст: «Терентій Симеонович Петрик жил 75 г. ум. 1906 г.».

На букатинському кладовищі найчисельнішу групу пам'ятників становлять трилисті хрести кінця XIX – початку XX ст. – періоду розквіту місцевого каменотесного промислу. Їхній долішній кінець видовжений, розширюється донизу. Інколи він має силуетні східчасті прямолінійні виступи, напівкруглі чи круглі, що нагадують за розмірами пелюсткові кінці рамен.

З часом розміри надмогильників кардинально зменшилися, їхній силует став витонченішим, стрункішим, але разом і одноманітнішим. Загальна структура й об'єм христів явно уніфікуються. На тлі цих однакових на вигляд пам'ятників форми попередніх зразків є значно різноманітнішими, навіть вигадливішими. Натомість декору-

ІСТОРИЯ

вання в новіших зразків ускладнилося та збагатилося додатковими мотивами. Давні орнаменти й надалі домінують. Воднораз дедалі частіше на перший план виходять християнські образи, які різьбилися у високому рельєфі: Ісус Христос, Богоматір, фігури святих, Господь Бог-Саваоф та ін. На деяких букатинських хрестах з'являється символічний знак «Всевидяче Око». Це трикутник, від трьох боків якого відходять виконані врізаними лініями промені, а в центрі розміщене схематично потрактоване око. «Генеза більшості символічних знаків невідома як замовникам, так і майстрам. Найчастіше вони сприймаються відповідно або наближено до того, як виступають у Святому писмі, літургії» [9, с. 116].

Поширене зображення Розп'яття букатинськими різьбярками (як і різьбярками з інших вітчизняних каменотесних осередків) відтворювалося за двома іконографічними схемами (канонами), що склалися в різний час у церковному мистецтві. «Українська Православна церква виділяє два типи зображення розп'ятого Спасителя: 1. Давній, на якому Христос зображений з широко і прямо розпростертими вздовж центрального перехрестя руками; тіло не провисає, а вільно впокоєне на хресті, положення голови фасове... 2. Сучасний вид з пластично проробленим зображенням Спасителя, чий руки підняті догори і [розведені. – Г. Т.] в боки. Тіло його провисле» [9, с. 435].

Помітно те, що в першому варіанті, поширеному в 1890-х роках, фігура Ісуса виконувалася місцевими різьбярками зазвичай горельєфно. Вона є досить масштабною і масивною щодо загального об'єму хреста. Пропорції тіла Спасителя подібні до пропорцій дитини чи традиційної ляльки: воно наділене великою головою, коротким тулубом і короткими ногами, але довгими руками. Композиція зображення статична. Тіло випростане, коліна майже не зігнуті. Подібне потрактування скульптурних форм і об'ємів є, по суті, проявом художнього наїву. Утім, майстри надавали образу розп'ятого Христа неповторних, унікальних мистецьких рис. Фактично кожне із цих зображень демонструє низку самобутніх прикмет.

У пізніших зразках народні умільці демонструють розуміння анатомії людини, реалістичніше передають пропорції тіла. Причиною цього став вплив академічного малярства. З'являється інший тип надгробка, з видовженою і дещо вигнутою (провислою) фігурою розп'ятого Христа. Голова його схилена на праве плече, руки в ліктях злегка зігнуті, ноги в колінах теж зігнуті й повернуті ліворуч. Очевидна суттєва відмінність між різними образними потрактуваннями одного й того самого персонажа. У першому випадку Ісус є носієм життєствердного первня, утіленням мужності й стійкості перед лицем смерті, натомість у другому – він насамперед і головно страждальник, знесилений та виснажений.

В оглянутих зразках букатинської меморіальної скульптури під стопами Ісуса розміщено опору – напівкруглий виступ, що символізує Голготу (Череповище). Священний Пагорб зображався у вигляді або кулі, або його форма вторувала нижньому обрис (напівкруглому чи кутастому) стоп. Під фігурою розп'ятого Христа каменотеси здебільшого витесували череп Адама у вигляді рельєфної півкулі з низкою прямокутників-зубів верхньої щелепи, з кружальцями на позначення очей, із заглибленим трикутником на місці носа. Ще нижче відтворювали дві перехрещені кістки.

Німб над головою Сина Божого зображали по-різному: то кутасто на зразок променистого сіяння, то пелюсткоподібно, то вкрай схематично. Розмір німба, як і його форма, часто залежав від величини вільного місця над головою. На одних Розп'яттях він деформований або поданий фрагментарно через обмежений простір.

Тіло Спасителя «прибивали» до хреста чотирма цвяхами-кружечками: останні виділися на долонях та стопах. Подібними кружечками позначали пуп і груди. Ритмічно-паралельні заглиблені лінії означували ребра, нижній край грудини часто окреслювали напівкруглою лінією. При кінцях рамен хреста подеколи відтворювали (замість символічних квітів-зірок) знаряддя Христових тортур – молоток та кліщі.

Наприкінці XIX ст. у верхній частині вертикального рамена майстри витесували

ГАННА ТРОЦЕНКО. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМ'ЯНИХ НАДМОГИЛЬНИХ ХРЕСТІВ...

(у вигляді паралелограма) таблицю з аббревіатурою «ІНЦІ» (в один або два рядки). У цій частині хреста розміщали й орнітологічний символ Святого Духа – голуба. На одному з ранішніх христів знайдено наївне відтворення голуба у профіль зі складеними крильми й детально проробленими нижніми кінцівками. В інших зразках птах повернутий на 90 градусів, відповідно обидві нижні кінцівки виступають убік. Прикметно, що таке специфічне зображення Святого Духа трапляється на пам'ятниках без Розп'яття. У більшості випадків на середохресті майстри вирізьблювали менший трилистий хрест із нижнім розширенням, який імітував контур голготного постаменту. Додатковими елементами декору стають шестипелюсткові розети на бічних раменах. Рідкісним мотивом в іконографічному репертуарі букатинських надгробків є схематичне й рельєфне зображення чаші, що містилося на нижньому рамені. У пізніших хрестах (з фігурою Спасителя) голова символічного голуба завжди повернута праворуч, аналогічно до відповідного нахилу голови Христа. Скульптурний об'єм тіла птаха завжди стилізований, деталі позначаються врізаними лініями. Подеколи пташині крила розпростерті в різні боки, явно вторуючи жестові рук Божого Сина на хресті.

Привертає увагу художній спосіб виконання одного Розп'яття кінця XIX ст. Це майстерно оброблений шліфуванням вишуканий хрест, який демонструє досконалий синтез скульптурних і графічних засобів виразності, що виявляється у вдалому поєднанні барельєфу з віртуозними плавними заглибленими лініями. Твір засвідчує непересічний талант майстра, його розуміння засад композиції, неабияку вправність обробки каменю. Голова Христа подана в $\frac{3}{4}$ -му повороті, лик – худорлявий, очі – заплющені, на голові терновий вінок. Пропорції тіла видовжені за рахунок збільшення довжини тулуба та рук. Ноги злегка зігнуті, розташовані прямо, закінчення пальців стоп підкреслено напівкруглою лінією, що позначає разом межу гори Голгофи та черепа Адама. Нижче тонким контуром позначено перехрещені кістки. Над головою Христа

контррельєфно відтворено півколо німба з лініями-променями. Довгий начересельник розділено на три симетричні заокруглені фалди. На верхівці хреста видніється голуб з м'якими рельєфними формами тіла, окрім крил, які відтворені графічними врізаними лініями. Цілком самобутньою іконографічною ознакою аналізованого хреста є голівки ангелів, які визирають з-під долонь Спасителя. Подібний тип художнього вирішення намогильного хреста зафіксований за 40 км від с. Букатинка на кладовищі м. Ямполья Вінницької області.

На особливу увагу заслуговує трилистий хрест початку XX ст., на бічних раменах якого промодельовано фігури пристоячих святих, на верхньому – фігура Бога Отця, а в середохресті високим рельєфом зображений розіпнутий Христос. Цей надгробок сягає заввишки до 2 м. Пропорції фігури Ісуса подібні до анатомічних. Голова Спасителя схилена на праве плече, натомість зігнуті коліна повернуті ліворуч. Завдяки діагональним лініям та асиметрії загальна композиція набуває динамічності, як у зразках барокової скульптури. Водночас фігура здається майже невагомою. Легкості їй додав начересельник, який ніби розвівається вітром. Під стопами розіпнутого – гора Голгота у вигляді рельєфної кулі. Створюється враження, що Спаситель не висить, а стоїть на кулі. Обабіч нього, біля трійчатого кінця рамен, розміщено погруддя євангельських персонажів – Діви Марії та Іоанна Богослова. Каменяр-скульптор вдало komponує бганки їхнього одягу, акцентуючи увагу на жестах піднесених рук. Над головою Ісуса – таблиця з аббревіатурою, а зверху, на тлі трикутника, вирізьблено погруддя Бога Саваофа, що нагадує хмару, з якої падають краплі дощу. Ця робота засвідчує високу майстерність різьбяра-виконавця, який зумів на високому художньому рівні відтворити в камені багатофігурну композицію релігійного змісту.

Практика рельєфно-графічного відтворення на могильних хрестах фігури Богородиці мала поширення не в усіх регіонах України. Зокрема, на Заході країни на межі XIX–XX ст. Пресвяту Марію зображали або у вигляді статуї, або рельєфно на площині

ІСТОРИЯ

постаменту. Каменотеси Букатинки різьбили святий образ безпосередньо на поверхні хрестів. Місцеві майстри інтерпретували подобу Божої Матері через індивідуальне сприйняття світу, сакрального первня і часто сягали вершин справжньої художньої майстерності. За стилістикою та іконографією ці твори наближені до схематичних дитячих малюнків. Щоправда, В. Малина, обстеживши кам'яні надгробки у м. Ялтушкові Барського району Вінницької області, опублікував рисунок образу Богородиці, подібний до букатинського зразка. Цей факт засвідчує поширення в різних осередках каменотесного промислу регіону зазначеного періоду певного стилістико-іконографічного канону подоби Пресвятої. В одному рельєфі, виявленому на досліджуваному кладовищі, подобу Богоматері виконано стилізовано з використанням обмеженого набору засобів художньої виразності. Форми її обличчя доволі спрощені: врізаними лініями / рисками позначено довгий ніс, контури очей, рот. Пропорції порушені: голова займає третину висоти тіла. Навколо неї пролягає тонка лінія на позначення контуру головного покривала (мафорія), вище розташовані чотири пелюстки, що нагадують сяйво німба. Тулуб – вкорочений, дорівнює половині висоти голови, дуже умовно позначені руки у вигляді маленьких і тоненьких дужок, які впираються у вузьку талію. Вони уподібнюються також пелюсткам, адже за обрисом цілком збігаються з останніми. Нижче горизонтальної лінії поясу прорізано п'ять вертикальних смуг-банок одягу, що закінчуються зубцями. Під фігурою майстер розмістив великий ромб, півколо та знаки давньокириличного (церковнослов'янського) шрифту.

Жест рук Божої Матері на різних букатинських пам'ятниках виявився не ідентичним. Подекуди верхні кінцівки святої зігнуті в ліктях та утворюють разом з плечима своєрідне півколо. У невеликих зображеннях руки іноді опущені й зімкнуті. Утворена ними горизонтальна лінія одночасно слугувала позначкою пояса, від якого донизу пролягають вертикальні лінії, що позначають складки долішньої частини вбрання. Трапляються фігури, руки яких перехреще-

ні й покладені на груди, підняті на рівень грудей чи обличчя зі складеними до купи п'ястями (з випростаними чи переплетеними пальцями) або підняті й розведені трохи вбік (нагадуючи жест орант). Вочевидь, усе це різні форми молитовних жестів.

На одному хресті (із зазначеною датою «1901 г.») представлено іконографічний мотив «Покрова Пресвятої Богородиці». Барельєфне зображення Марії, яка підняла обома руками омофор. Композиційний лад скульптури перегукується з іконописними відповідниками, що дає привід розглядати останні джерельною основою для творчості місцевих різьбярів. Зверху витесана інскрипційна таблиця (рельєфний паралелограм), однак літери на ній нині затерті. Під ногами – Голгота, що позначена маленькими кружальцями, а в самому низу викарбувано текст з інформацією про покійницю.

Тут слід підкреслити той факт, що пам'ятники з образом Божої Матері обов'язково мають епітафію приблизно такого змісту: «ЗДЕСЬ ПОК. Р. Б. ХРИСТИНА ЖИНА ОНУФРЕЯ ГРИЧКОВСКАГО Ж. 63 Г. ПО 1914». Аналіз епіграфічного матеріалу з надмогильних хрестів Букатинки вказує на те, що надгробки із зображенням Пресвятої Марії призначалися винятково для жіночих поховань.

Потрактування образу Божої Матері у структурі найпізніших букатинських надмогильних пам'ятників є найбільш реалістичним. У цих зображеннях каменотес детальніше моделює риси обличчя Пресвятої, елементи її вбрання (зокрема частину мафорія, що покриває голову), німб (витесаний під кутом), неодмінно підкреслює її талію. Подеколи голова увінчана убором, подібним до корони. Водночас постать Марії часто поєднана з низкою інших іконографічних мотивів: розетами, інскрипційною табличкою, голубом (символом Святого Духа), херувимами, які містяться на раменах хреста. Подекуди трапляються надгробки із фрагментним зображенням Божої Матері. Останні розташовували в середохресті пам'ятника, у ніші з лінійною облямівкою, яка продовжувалася вздовж усього контура хреста, завершуючись зигзагом у нижній частині.

ГАННА ТРОЦЕНКО. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМ'ЯНИХ НАДМОГИЛЬНИХ ХРЕСТІВ...

**Надмогильні хрести з кладовища с. Букатинка
Чернівецького району Вінницької області. Світлини О. Альошкіна. 2007–2017 рр.**



1. Надмогильний хрест. 1813 р.
Пісковик, різьблення



2. Надмогильний хрест. Перша половина
XIX ст. Пісковик, різьблення



3. Надмогильний хрест. 1880-ті рр.
Пісковик, різьблення



4. Надмогильний хрест. Кінець XIX ст.
Пісковик, різьблення

ІСТОРІЯ



5. Середохрестя надмогильника з Розп'яттям.
Кінець XIX ст.
Пісковик, різьблення



6. Голуб – Святий Дух на рамені
надмогильного хреста. Початок XX ст.
Пісковик, різьблення



7. Середохрестя надмогильника з фігурою
Богородиці. 1900-ті рр. Пісковик, різьблення



8. Середохрестя надмогильника з фігурою
Богородиці. Початок XX ст. Пісковик, різьблення

ГАННА ТРОЦЕНКО. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КАМ'ЯНИХ НАДМОГИЛЬНИХ ХРЕСТІВ...

Окремо слід відзначити непоодинокі приклади формотворення надгробків, яке уґрунтоване на єдиній ритміці скульптурних об'ємів окремих іконографічних мотивів та їхніх елементів. Зокрема, місцеві різьбярі часто узгоджували ритміку деталей вбрання Марії (насамперед вертикальних фалд мафорія) з ритмікою деталей крил символічного голуба. Таким прийомом каменяр-скульптор досягав цілісності художнього твору, укладеного з багатьох елементів та іконографічних мотивів.

Підсумуємо сказане. Огляд історіографії теми та аналіз деяких конкретних зразків надмогильних христів XIX – початку XX ст. з подільського села Букатинка однозначно свідчить про достатньо інтенсивний розвиток каменообробного (каменотесного й каменорізного) промислу на території названого населеного пункту впродовж щонайменше століття. Обстежене нами місцеве кладови-

ще виявилось справжньою музейною збіркою (просто неба) різних за часом появи і художніми якостями зразків надмогильних христів. Кращі з них демонструють достатньо високий рівень художньої майстерності місцевих майстрів-виконавців, а в цілому вони слугують своєрідним дзеркалом, що відображає естетичні уподобання й розуміння краси (зокрема краси кам'яної форми та рельєфної / контррельєфної різьби) місцевих жителів. Перспектива наступних досліджень полягає в детальнішій фіксації, повній каталогізації та всебічному аналізі всіх пам'ятників букатинського кладовища, адже наразі проаналізовано лише окремі – найвиразніші – його пам'ятники.

Примітка

¹ Термін «хрещатий» В. Малина використовує на позначення христів, що мають додаткові хрести при кінцях рамен.

Джерела та література

1. Александрович Г. С. Каменотесы-кустари и ремесленники Подольской губернии. Київ : Лито-тип. С. Кульженко, 1916. 149 с.
2. Альошкін О. Застиглі краплі тисячоліть або свято «відкриття дубка». *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 138–141.
3. Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є. та ін. Поділля. Історико-етнографічне дослідження. Київ : Доля, 1994. 498 с. : іл.
4. Горпинич В. О., Лобода В. В., Масенко Л. Т. Власні назви і відтопонімні утворення Інгуло-Бузького межиріччя. Київ : Наукова думка, 1977. 192 с.
5. Дорош А. До історії бруснівського осередку кам'яної пластики. *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 108–111.
6. Іванчишен В. Р. Каменотесний промисел Східного Поділля кінця XIX– початку XXI ст.: побутовий та сакральний виміри. Київ : Наукова думка, 2017. 213 с.
7. Кузенко П. Кам'яні надмогильні хрести Карпат: особливості художнього оздоблення. *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 112–116.
8. Кузенко П. Я. Народні кам'яні надмогильні хрести Українських Карпат середини XVIII – першої половини XX століття (історія, типологія, художні особливості) : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Івано-Франківськ, 2005. 360 с.
9. Малина В. В. Кам'яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція. Миколаїв : Художній крам, 2009. 864 с. : іл.
10. Малина В. В. Оздоблення кам'яних христів. *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 95–107.
11. Моздир М. І. Українська народна меморіальна пластика : монографія. Львів : НАН України, Ін-т народознавства, 2009. 287 с. : іл.
12. Моздир М. І. Українська народна меморіальна скульптура : монографія. Київ : Наукова думка, 1996. 129 с. : іл.
13. Моздир М. Кам'яні свідки мистецьких зв'язків. *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 1–2 (18–19). С. 82–93.
14. Сецинский Е. И. Приходы и церкви Подольской епархии. *Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета*. Каменец-Подольский : Тип. С. П. Киржацкого, 1901. Вып. 9. 1267 с.
15. Хом'як Л. В. Меморіальна різьба осередків народного каменярства в Галичині кінця XIX – XX століття : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.06. Івано-Франківськ, 2002. 192 с.
16. Хом'як Л. Меморіальна різьба нараївських каменотесів. *Родовід: наукові записки до історії культури*. 2002. Чис. 18–19. С. 142–151.

ІСТОРИЯ

17. Чаговець Т. Із спостережень над народним каменярством кінця XIX – початку XX століть. Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1995. Т. ССXXX : Праці Секції етнографії та фольклористики. С. 200–211.
18. Широцький К. Надгробні хрести на Україні. *Записки НТШ*. Львів, 1908. Т. 82. С. 10–29.
19. Щербаківський Д. Українське мистецтво. Київ ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. Т. 2. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури, каплиці. 62 с. : іл.
20. Юсов С. Каменярський промисел буковинської Наддністрянщини в 1990-ті рр. *Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань* / відп. ред. М. Селівачов. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 278–283.
21. Źródła dziejowe. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym, Ziemia ruskie. Ukraina (Kijów-Braclaw). Warszawa, 1894. Tom XXI: opisane przez A. Jabłonowskiego, 654 pp., 8 pp., LI pp.

References

1. ALEKSANROVICH, G. *Stonecutters-Handicraftsmen and Artisans of the Podillia Governorate*. Kyiv: Stefan Kulzhenko Lithography, 1916, pp. 1–36 [in Russian].
2. ALIOSHKIN, Oleksiy. Solidified Drops of Millennia, or the *Oaklet-Opening* Holiday. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 138–141 [in Ukrainian].
3. ARTIUKH Lidiya, Vasyl BALUSHOK, Zoriana BOLTAROVYCH, et al. *Podillia: A Historical and Ethnographic Study*. Kyiv: Dolia, 1994, 498 pp., ill. [in Ukrainian].
4. HORPYNICH, Volodymyr, Vasyl LOBODA, Larysa MASENKO. *Proper Names and Ab-Toponymic Formations of the Ingul-Bug Interfluvium*. Kyiv: Scientific Thought, 1977, 192 pp. [in Ukrainian].
5. DOROSH, Andriy. Towards the History of the Stonecutting Centre in Brusno. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 108–111 [in Ukrainian].
6. IVANCHYSHEN, Vitaliy. *Stonecutting of Eastern Podillia in the Late XIXth to Early XXth Centuries: Common and Sacral Dimensions*. Kyiv: Scientific Thought, 2017, 213 pp. [in Ukrainian].
7. KUZENKO, Petro. Stone Grave Crosses of the Carpathian Mountains: Features of Artistic Decoration. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 112–116 [in Ukrainian].
8. KUZENKO, Petro. *Folk Stone Grave Crosses of the Ukrainian Carpathians in the MidXVIIIth to Early-to-MidXXth Century (History, Typology, and Artistic Features)*. Ph.D. in Art Criticism thesis. Specialty: 17.00.01. Ivano-Frankivsk, 2005, 360 pp. [in Ukrainian].
9. MALYNA, Valeriy. *Stone Crosses in Ukraine in the XVIIIth to XXth Centuries: Ontology. Typology. Symbolics. Function*. Mykolayiv: Art Goods Artil, 2009, 864 pp., ill. [in Ukrainian].
10. MALYNA, Valeriy. Decorating Stone Crosses. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 95–107 [in Ukrainian].
11. MOZDYR, Mykola. *The Ukrainian Folk Memorial Plastic Art: A Monograph*. Lviv: NAS of Ukraine, Institute of Ethnology, 2009, 287 pp., ill. [in Ukrainian].
12. MOZDYR, Mykola. *The Ukrainian Folk Memorial Sculpture: A Monograph*. Kyiv: Scientific Thought, 1996, 129 pp., ill. [in Ukrainian].
13. MOZDYR, Mykola. Stone Witnesses of Artistic Relations. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 82–93 [in Ukrainian].
14. SETSINSKIY, Ye. (1901) Parishes and Churches of the Podolian Eparchy. In: *Proceedings of the Podolian Eparchial Historical and Statistical Committee*. Kamenets-Podolskiy: S. Kirzhatskiy Publishing House, iss. IX, 1267 pp. [in Russian].
15. KHOMYAK, Lidiya. *Memorial Carving of Folk Stonecutting Craft Centres in Halychyna in the Late XIXth through XXth Century*. Ph.D. in Art Criticism thesis. Specialty: 17.00.06. Ivano-Frankivsk, 2002, 192 pp. [in Ukrainian].
16. KHOMYAK, Lidiya. Memorial Carving of Narayiv Stonecutters. In: Rostyslav ZABASHTA, scientific editor, *Genealogy: Scientific Notes for the Cultural History*, 2002, no 1–2 (18–19), pp. 142–151 [in Ukrainian].
17. CHAHOVETS, Tetiana. From the Observations of Folk Stonecutting Craft in the Late XIXth to Early XXth Century. In: Roman KYRCHIV, Oleh KUPCHYNSKYI, eds.inchief, *Proceedings of the Shevchenko Scientific Society, Vol. CCXXX. Papers of Ethnography and Folklore Studies Section*. Lviv, 1994, pp. 200–211 [in Ukrainian].
18. SHEROTSKYI, Kost. Tombstones in Ukraine. In: Mykhaylo HRUSHEVSKYI, compiler, *Proceedings of the Shevchenko Scientific Society*, Lviv: SSS Publishers, 1908, Vol. 82, bk. 2, pp. 10–29 [in Ukrainian].
19. SHCHERBAKIVSKYI, Danylo. *The Ukrainian Art. Vol. 2: Bukovyna and Halychyna Wooden Churches, Tombstones and Roadside Crosses, Figures, and Chapels*. Kyiv: Ukrainian Public Publishing Fund, 1926, XXXIV, 62 pp., ill. [in Ukrainian].
20. YUSOV, Sviatoslav. Stonecutting Craft of the Bukovyna Over-Dniester Lands in the 1990s. In: Mychaylo SELIVACHOV, ed., *Traditions and Personality in Art. A Joint Research Based on the Materials of the Fourth Honchar Readings*. Kyiv: National Centre for Folk Culture *Ivan Honchar Muzeum*, 2002, pp. 278–283 [in Ukrainian].
21. JABŁONOWSKI, Alexander, editor. *Źródła dziejowe. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym, Ziemia ruskie. Ukraina (Kijów-Braclaw)*. Warszawa, 1894, vol. XXI, 654 pp.; 8 pp.; LI pp. [in Polish].

SUMMARY

This article gives a description of the stonecutting community's art in the village of Bukatynka (Chernivtsi District, Vinnytsia Region), in particular the stone crosses created in the 19th to early 20th century. The study focuses on a detailed description and general ideological-formal analysis of individual types of carved crosses. The attention is directed to the search for their distinctive artistic features, analysis of the evolutionary modification of forms and iconographic solutions. In the process of survey, there were recorded the following types of crosses: Greek, Latin, *cruciform*, trilateral, rectangular, broad and narrow with broad trapezoidal shoulders, rectilinear ends, rounded, as well as their variations in combined forms. Various variants of epitaphs, signs, ornaments and figurative images are decrypted, as well as visual characteristics of proportions and ends of the shoulders and design schemes of decorative elements.

The earliest found tombstones, dated the early 19th century, have typical features, such as solid archaic outlines, absence of ornaments and unique silhouettes. Over years, tombstones have received ornaments of the sun, moon and stars in the form of simple figures. Later, ornaments have become more detailed in the forms more complicated rosette flowers with distinct quantities of petals.

In the latter part of the 19th century the standard three-leafed endings of crosses gained spreading, and the images of birds, plants, bowls, the All-Seeing Eye, etc. were added to their decoration. In the late 19th century, the Christian images of the Crucifixion of Jesus, St. Mary, figures of saints, the Lord, and heads of angels appeared in memorials, as well as the Holy Spirit in the form of dove, and the sacred symbols: instruments of Christ's tortures (pincers, hammer), the Calvary, the skull and bones of Adam. The specific feature of the Bukatynka village's tradition is the worship of image of St Mary, the Mother of God, which on early tombstones appeared as a female figure simply designed and disproportionate. In the early 20th century, statues of St Mary became more realistic. As a result of this research, many unknown new objects of art were introduced into scientific circulation, which helps fill the gaps in representing the Podillia memorial sculpture.

Keywords: Bukatynka, Podillia, artistic stonecutting, stonecutting craft, tombstones, stone crosses.

УДК 78:7.097"1986/2018"

МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018) *

Діана Дзюба

У статті розглядається сукупність музичних телепрограм на українському державному телебаченні УТ (1951–1991), УТ-1 (1991–1998), Першому Національному (1998–2015) і суспільному «UA: ПЕРШИЙ» (2015–2018). Історичний період охоплює понад три десятиліття: 1986–2018 роки. Різноманітна музика – фольклорна й естрадна, симфонічна і камерна, оперна і хорова – була представлена в телепрограмах упродовж тривалого часу.

Ключові слова: історія телебачення, Перший Національний, УТ, UA: Перший, музика, українське телебачення, музична програма, концерт, естрада, класична музика, виконавці.

A set of musical TV programs on Ukrainian state television UT (1951–1991), UT-1 (1991–1998), First National (1998–2015) and public «UA: FIRST» (2015 – 2018) is considered in the article. Historical period covers more than 30 years: from 1986 to 2018. Various music, namely folklore and variety, symphonic and chamber, opera and choral, has been presented in television programs for a long time.

Keywords: history of television, First National, UT, UA: FIRST, music, Ukrainian television, musical program, concert, variety art, classical music, performers.

Телебачення початку і кінця 1980-х років – не просто два різних типи телевізійного контенту, це два різні світи, які майже не мають нічого спільного. У середині десятиліття почалася нова епоха, звідусіль лунали гасла «перебудова» і «гласність». Навіть мова телеведучих за ці десять років теж змінилася радикально.

Із програми передач УТ 1983 року:

15 січня 19.45. «Майстри мистецтв». Про творчість соліста Держ. академ. театру опери та балету ім. Т. Шевченка, н. а. СРСР В. Третьяка. У передачі – фрагменти з найкращих вистав.

1 липня. 18.30. Програма про соліста Держ. академ. театру опери та балету, н. а. СРСР Анатолія Кочергу.

3 липня 22.05. Балетна вистава Ж. Бізе – Р. Щедріна «Кармен-сюїта». Держ. академ. театр опери та балету ім. Т. Шевченка. Кармен – н. а. УРСР Л. Сморгачева, Хозе – з. а. УРСР С. Лукін.

З середини 1980-х років під тиском об'єктивних обставин тогочасних політичних реалій, пов'язаних з новим ідеологічним вектором, музична культура починає виконувати функцію одного з найсильніших агентів соціалізації молоді.

«Таланти і поклонники» («Укркінохроніка», 1987). Фільм присвячено проблемам неформальних об'єднань молоді й розповідає про суть явища «фанатів». Інтерв'ю дають співак В. Леонтьєв, шанувальники «зірок» естради та ін.

На УТ першопрохідником нових підходів до організації мовлення стала молодіжна редакція. І головною програмою оновленого колективу – «Молодіжна студія «Гарт»». З'явившись в ефірі у 1984 році, через три роки «Гарт» став щотижневим відеоканалом і зайняв лідируючі позиції в українському телебаченні. Особлива заслуга у цьому належала молодому талановитому журналістові Вадиму Бойку. Інші журналісти – ведучі рубрик: В. Нечипорук, Г. Безулик, Е. Омельчук, О. Пригова, О. Левченко, Г. Безлюдна.

«Молодіжна студія «Гарт»». 1991 р. у програмі циклу «Гарт» – про проведення фестивалю сучасної української музики «Червона рута-91».

«Молодіжна студія «Гарт»». 1991 р. Топ-Гарт. Концерт до 1-го Дня Незалежності. Концерт присвячений 1-му Дню Незалежності України. Бесіда з Т. Мельником – директором фестивалю «Червона рута». Запис концерту на Майдані Незалежності, де брали участь:

* Початок. Продовження див. у «Студіях мистецтвознавчих», 2020, чис. 1/2.

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

Е. Драч, О. Тищенко, А. Панчишин, сестри Тельнюк, Тризубий Стас, «Брати Гадюкіни».

«Молодіжна студія "Гарт"». 1992 р. Сюжет програм, що стосувалися муз. тематики:

- зустріч з М. Бурмакою, пісні у її виконанні;
- розмова з О. Андрієвським, музичним керівником театру «Дзеркало» про хіпізм 60-х років;

- муз. програма «Фантом»; група «ВВ»;

- переможці «Слов'янського базару»;

- музичний кліп «Дев'ять муз»;

- розмова з директором фестивалю «Оберіг» про відродження укр. мистецтва;

- знайомство зі співачкою О. Камбуровою.

«Молодіжна студія "Гарт"». 1993. Муз. кліп – О. Мозгова виконує пісню «ти згадай наш край...»; репортаж з фестивалю «Rock summer».

«Молодіжна студія "Гарт"». 1994.

Знімальною групою молодіжної студії відзнято чимало концертів укр. рок-гуртів. У рубриках програми багато уваги приділялось проблемам молодіжної музики. Серед піонерів українського року – гурт «Воплі Відоплясова» («ВВ»), «Брати Гадюкіни», Сестричка Віка, «Вій», «Плач Єремії», «Колесний асесор», «Годзадва», «Роббота Хо», «Мертвий півень», «Грін Грей», «Табула Раса», «Форте», «Ер-джаз», «Димна суміш», «Баніта Байда», «Кому вниз» та ін.

Студія Гарт. 1988 р. : муз. фільм «Їхали козаки» (фольклорна музика ансамблю «Веселі музики»), режисер: Олена Зборовська, редактор: Валерія Парпара, оператор-постановник: Сергій Соловійов.

Студія Гарт. 1991 р.: муз. фільм-концерт гурту «Табула Раса» «Подорож до Паленке», режисер: О. Зборовська, редактор: В. Парпара, оператор: С. Соловійов.

Телемосту, як нова телевізійна форма спілкування, виникли ще в період «первісного» телебачення. Проте сплеск телемостів припав на період «перебудови» з другої половини 1980-х років. Маловідомим фактом є те, що перший телеміст «Київ-Москва» було організовано 26 червня 1960 року. У Москві на зв'язку знаходилися диктор ЦТ Віктор Кирилов і диктор українського телебачення Емілія Кулик, у Києві – російська ведуча Валентина Леонтьєва й український поет Платон Воронько.

Починаючи з українського телемосту «Київ-Братислава» у 1986 році, протягом наступних двох років проведено більше двадцяти програм формату «телеміст». 15 листопада 1987 року було проведено музичний телеміст «Київ – Тампере» (Тампере – фінське місто-побратим Києва), присвячений академічній музиці.

Хронометраж 90 хвилин у прямому ефірі. Ведуча з української сторони Наталя Околот (гол. редактор Редакції муз. програм УТ-1) і з фінської сторони – ведучий Леонід Башмаков (етнічний росіянин, ректор консерваторії міста Тампере). Режисер Анатолій Жилінський, технічний керівник Микола Яровий, звукореж. Олексій Бурніс, Валентина Терещенко. Брала участь: Є. Мірошниченко виконала «Тіні» Клода Дебюссі, Василь Бокоч заспівав «Пісню про Київ», Державний академічний хор ім. Г. Вірьовки, відомий баяніст Володимир Зубицький (володар Кубка світу у Фінляндії), піаніст Володимир Винницький. У фіналі український та фінський оркестри одночасно виконали спільну фінську п'єсу для 2-х оркестрів, знаходячись за тисячі км один від одного.

У грудні 1987 року для обговорення нового політичного курсу СРСР і процесу «перебудови» організували телеміст Київ-Кельн. Після завершення політичних дискусій відбулися почергові виступи українських і німецьких джазових колективів. Фінал телемосту – одночасне загальне виконання джазового твору в прямому ефірі.

У зв'язку зі змінами в усіх сферах життєдіяльності суспільства, в Україні поступово почала корегуватися музична політика на телебаченні. З цих пір в ефірі стали з'являтися концерти та музичні фестивалі, які включали нові напрями і жанри музичної творчості – бардівська пісня, рок-музика, джазовий авангард. Концерти нерідко могли мати гостре соціальне і громадянське спрямування.

«Граємо джаз» (режисер І. Кобрин, Укртелефільм, 1987). У виконанні ВІА «Кредо» Дніпроп. філармонії звучать муз. композиції «Гавана», «Мій тато капітан», «На тій зірці», фантазія на нар. теми.

«Вернісаж на Андріївському узвозі. А далі скрізь...» (Укртелефільм, 1989). У сюжетному фільмі-концерті прозвучали в автор. ви-

ІСТОРИЯ

конанні пісні В. Морозова, Ю. Товстого, Г. Чубая на вірші Ю. Андруховича, Г. Чубая, Ю. Товстого. Прозвучала музика груп: «Зимовий сад», «Ер-джаз», «Цвіркунове число», «Андріївський узвіз» у автор. виконанні.

«Музиканти проти алкоголізму та наркоманії», 1992. Рок-концерт за участю рок-гуртів та виконавців, серед яких: «Клуб шанувальників чаю», «Анна Марія», В. Павлік (пісня «Шалений день»), «Плач Єремії» (пісні «Відшукування причепного», «Я вийшов із ночі», «Літаюча голова»); А. Миколайчук (пісні «Темна хмара», «Райцентр», «Підпільний Кіндрат»); Г. Кричевський і група «Княжий двір» (пісні «Совковий бізнесмен», «Левандовка», «Кап, кап, кап»), «Чорні черешні», «Кому вниз», «Бригада С» з Гаріком Сукачовим (Росія).

«Український фестиваль блюзу», 1996 р. Перший укр. фестиваль блюзу. У концерті беруть участь такі музиканти: С. Чарішников, В. Герасимович, Д. Коломієць, Г. Лиман, В. Дубровський.

«Блюз проти війни» 1997 р. Рок-фестиваль «Блюз проти війни», який проходив у Києві. У третій частині – гітарист Мік Тейлер виконує та співає блюзові композиції.

У 1985–1990-х роках телеклубом для вітчизняної культурної еліти була щотижнева програма «Суботні зустрічі». Вона створювалася силами всіх редакцій державного телеканалу УТ, де кожна мала свою рубрику, яку готували окремо і на фіналі збирали всі епізоди в цілісну програму.

Режисер Еліна Волох, редактор Тетяна Міленіна. Ведучими програми ставали тогочасні лідери думок – культурологи, музикознавці та інші відомі діячі мистецтв, серед яких Людмила Лисенко, Анатолій Калениченко, Ірина Гордійчук, Кирило Стеценко-мол. та інші. Проводилися обговорення і дискусії про нагальні питання української культури, зокрема музики.

Справжнім проривом у культурному житті став започаткований фестиваль «Червона Рута», названий на честь всенародно улюбленої пісні В. Івасюка. Перший такий фестиваль проходив з 17 по 24 вересня 1989 року в Чернівцях. Мільйони телеглядачів мали змогу спостерігати пісенне дійство з телеекранів (УТ вело щоденні прямі

трансляції). У першій «Червоній руті» брали участь 49 ансамблів популярної музики, 36 солістів, 30 рок-гуртів, 45 виконавців авторської пісні.

У рамках фестивалю звучали пісні й музика різних жанрів: популярна, сучасна танцювальна, рок, акустична та український автентичний фольклор, представлено у таких напрямках: сольний і гуртовий спів (виконання народних пісень в автентичній давній манері співу), виконання народних обрядових дійств (показ календарних обрядів, звичаїв молодіжних зібрань і дозвілля), сольна та гуртова інструментальна музика, кобзарсько-лірницьке виконавство (гра на традиційних інструментах в автентичній давній манері народної гри і музикування).

«Червона Рута – квітка надії» (реж. Образ В., Укртелефільм, 1989). Фільм-концерт про фестиваль «Червона рута», у якому брали участь виконавці поп-, рок-, авторської та фольк. музики. В концерті беруть участь: О. Савчук і ансамбль «Троїсті музики», П. Дворський, Н. Бондаренко, О. Грицишин, М. Бурмака, А. Панчишин, групи: «Заграва», «Мальви», «Н. З.».

«Червона Рута–89». Концерт переможців фестивалю (реж. Образ В., Укртелефільм, 1989). Концерт переможців 1-го Республіканського фестивалю української сучасної пісні та популярної музики «Червона рута». У концертній програмі брали участь: М. Бурмака, В. Жданкін (Гран-прі), В. Морозов, Сестричка Віка (1 премія), А. Миколайчук, рок-група «Брати Гадюкіни» (3 премія).

Центрами проведення фінальних заходів найпопулярнішого та найпрогресивнішого фестивалю у різні роки були міста: Чернівці – 1989 рік, 2009 рік, Запоріжжя – 1991 рік, Донецьк – 1993 рік, Крим: Севастополь і Сімферополь – 1995 рік, Харків – 1997 рік, Дніпропетровськ – 1999 рік та Київ – 2001, 2003, 2005, 2007, 2011 роки.

«Червона Рута–91». Концерт переможців 2-го Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», який відбувся в Палаці спорту «Юність» у м. Запоріжжі.

«Концерт для делегатів з'їзду Руху» (УТ, 1993 р.). Святковий концерт для делегатів 5-го Всеукраїнського збору Руху України,

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

в якому брали участь лауреати й учасники фестивалю «Червона рута-93».

Значна частина відомих виконавців і гуртів були учасниками фестивалю «Червона Рута»: сестри Тельнюк, «Брати Гадюкіни», «ВВ», «Кому Вниз», М. Бурмака, А. Кузьменко (Скрябін), «Табула Раса», «Плач Єремії», О. Пономарьов, Руслана, В. Павлік, Н. Могилевська, «Пікардійська Терція», Ані Лорак, «ТНМК», «Тартак», «Гайдамаки», «Крихітка Цахес», А. Кочетова (Еріка), О. Кучер (Alyosha), Ілларія та інші.

З початком помітних змін у мистецькому житті державне ТБ намагалося актуалізувати свій статус провідника культурно-просвітницького змісту і гаранта збереження мови, культури, традицій народів нашої країни. В ефірі зберігаються концерти, де звучить народна музика та пісні.

«За байраком байрак» (режисер В. Вітер, «Укртелефільм», на замовлення Держтелерадіо УРСР, 1989). Сюжетний фільм-концерт за участю Державного академічного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки. Про репертуар колективу розповідає художній керівник і головний диригент, н. а. СРСР А. Авдієвський. Виконуються українські народні пісні «Туман яром», «У довгої лози», «Павочка», «Думи мої» (вірші Т. Шевченка, обробки А. Авдієвського), «Щедрик» (обр. М. Леонтовича), старовинний нар. кант «Ой зійшла зоря» (обр. М. Леонтовича), «Марина» (обр. І. Сулими), «За байраком байрак» (Б. Лятошинського, вірші Т. Шевченка), фрагмент фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича. Солісти – н. а. УРСР Н. Матвієнко, н. а. УРСР В. Бойко, артистка В. Синельник.

«Співає квартет “Явір”» (режисер Є. Татарець, «Київстудсервіс», 1989). Фільм-концерт за участю чоловічого квартету «Явір» у складі нар. артистів України О. Харченка, Є. Прутькіна, В. Дідуха, В. Реуса. Звучать укр. нар. пісні: «Думи мої» та «За байраком байрак» (сл. Т. Шевченка), «Гей, видно село», «Їхав козак за Дунай», «Гей, ви, стрільці січовії», «Гей, наливайте», «Ой, під вишнею», «Діброва зелена», а також «Пісня з далекого краю» (комп. О. Білаш, сл. В. Бровченка).

«Де Черемоша хвилі плещуть» (реж. В. Андрощук, «Укртелефільм», 1988). Сю-

жетний фільм-концерт за участю Держ. Гуцульського ансамблю пісні і танцю, «Росинка» та «Усмішка» Івано-Франків. пед. ін-ту ім. В. Стефаника (соліст – викладач ін-ту М. Сливоцький), колективів художньої самодіяльності Верховин. р-ну Івано-Франківської області. Виконуються українські народні пісні і танці, «Співають гори» (музика Б. Шиптура, слова С. Пушика), «Весняне весілля» (музика і слова Е. Лещук).

Сталися й деякі структурні зміни на УТ: до десяти існуючих головних редакцій Генеральної дирекції програм УТ додалося ще чотири. Зазвичай, це кількісне зростання йшло шляхом здрібнення функцій уже існуючих на УТ творчих підрозділів. У зв'язку зі збільшенням концертів, фестивалів та конкурсів, від музичної редакції «відгалузились» дві редакції: народної творчості й розважальних програм.

«Тільки жартома» (режисер В. Недолужко, «Укртелефільм», на замовлення Держтелерадіо СРСР, 1987). Сюжетний фільм-концерт за участю з. а. УРСР А. Кудлай, І. Поповича, О. Марцинківського, квартету «Явір», дуету «Два кольори», ВІА «Кобза», фольклорного ансамблю Укрконцерту, інструментального ансамблю «Джерело», Н. Цирульникової, В. Василенко, Л. Гримальської, О. Леднєва. Виконуються твори О. Білаша («Все у мене навпаки», слова В. Лігостова), Б. Грицака («Ти приворожила»), І. Поклада («Ой стояла хата», вірші Ю. Рибчинського), С. Сабадаша («Ой, скрипка грає», сл. Л. Баранова), Я. Цегляра («Нова жінка», сл. П. Глазового), укр. нар. пісні і мелодії в обробках О. Марцинківського («Вийшли в поле косарі»), В. Попадюка («Дударики», варіації для двох сопілок), В. Павлюченка («Колгоспна полька»). Балетмейстери Р. Малиновський, Л. Мельниченко.

Ознаки національних телепрограм, особливо культурно-просвітницького змісту, значно яскравіше проступили після розпаду Радянського Союзу. Українське телебачення в музичних програмах після 1991 року репрезентувало риси національної культури. Період «національного романтизму» та відродження духовно-культурних цінностей відкрили 1990-ті роки, що особливо помітно відбилась у формуванні музичних програм. Поступово збільшилася кількість

ІСТОРИЯ

концертів і музичних фільмів, у яких лунала автентична народна музика, пов'язана з традиційними обрядами і звичаями.

«Ой, у полі льонок» (режисер П. Фаренюк, «Укркінохроніка», 1988). Про виконавців старовинних укр. нар. пісень з с. Крячківка Пирятин. району Полтавської області. У фільмі знявся Н. Матвієнко. Звучать пісні: «Мені на чужині зозуля кувала», «Ластівко, моя, де ти долю діла?», «Дітоньки мої, горенько мені з вами», «Голуби літають», «Ой, красна в лузі калина», «Ясно красне літо», «Ой, давно, давно в матінки було», «Наступала чорна хмара», «Приїхала пошта, привезли письмо».

«Ой, доспіла нивонько» (режисер Т. Юнда, «Київнаукфільм», 1990). Про давній обряд жнив в Україні. Відтворені жнивварські обряди в селах Крупове Ровен. обл. та Лугове Чернігівської області. Виконуються народні пісні: «Ой, доспіла нивонька, доспіла», «Про бороду» («Принеси, хазяїне, вина й меду»), «Ой, котився віночок по полю», «Короваю раю...», «Наша піч регоче», «Іще жито на стеблі», «Ой, чиє то жито...», «Сидить ворон на копі», «Ой, снопину, снопе...», «Ой, овес...» («Ой, вип'ємо, родину»).

З 1998-го до 2015 року на УТ-1 з'явилася програма «Надвечір'я», орієнтована на літніх людей. Автор і ведуча Тамара Щербатюк, головний режисер Олександр Косяченко, керівник Ігор Орловський, режисери Юлія Герасько, Ярослав Флокій, адміністратор Тетяна Миколенко.

Постійними гостями були народні пісенні колективи, які «вплітали» свої пісні у розповіді про родину, міста і села, де народилися. Окремі програми – вечори пам'яті Дмитра Луцка, Раїси Кириченко, Олександра Білаша. У перші роки виходив і додаток «Віч-на-віч» – зустрічі з відомими артистами Євгенією Мірошніченко, Ніною Матвієнко, Діаною Петриненко, Анатолієм Солов'яненко та їхніми родинами, батьками.

Музична редакція тепер опікувалася класичною та естрадною музикою.

«Відеомлин» («Музичний відеомлин»). Щомісячна музична програма, транслювалася в ефірі з 1988-го по 1990-ті роки. Бесіди ведучого з естрадними виконавцями популярної музики чергувалися з концертними номерами гостей.

Керівник програми – головний редактор музичної редакції УТ-1 Н. Околот. Режисери Т. Міллер і М. Богатих. Редактори випусків: Т. Міленіна, О. Пригова, В. Лебедєв. Ведучий – Кирило Стеценко, згодом Анатолій Матвійчук.

Клуб української пісні «Пломінь» – така програма з'явилася на УТ у 1992 р. Головна мета – популяризація української пісні в різних жанрах. Музичному виконанню передувала розповідь про пісню, бесіда з авторами, виконавцями, музикознавцями. Автор і ведуча Тамара Павленко. Режисер Геннадій Бульдєв, Любов Благодир.

Проявом нових тенденцій виявилася циклова програма «І знову разом». Виробництво Редакції видовищних програм УТ 1991 року.

Автор і режисер-постановник Світлана Розстригіна. Оператор-постановник Олександр Куц. Оператори – Іван Болілий, Руслан Карданов. Редактор Оксана Джинджиріста. Звуко-реж. Арсеній Антропов. Ведучий Анатолій Васянович. Зйомки велися виключно в м. Шостка у приміщенні Молодіжного клубу ВО «Свема». В програмі чергувалися підводки ведучого з виступами артистів у форматі відеокліпів, які створювалися спеціально режисером С. Розстригіною та режисером монтажу Н. Долгополовою. Деякі випуски були тематичними і присвячувались окремій темі чи події, наприклад «Хіт-парад 12-2», який вели ведучі радіо «Пломінь» Олег Горський та Ірина Бондаренко.

Орієнтація на молодіжну аудиторію залишалася трендом телевізійного програмування і надалі. Рубрики, що стосувалися музичної проблематики, присутні у спеціалізованих програмах для молоді.

Цикл програм «Нове покоління» 1997 – 1998 рр. Хронометраж – 30 хв:

– «Осінній студентський бал-97», фестиваль електронної танцювальної музики, 1-й показ сезону моди вітчизняних дизайнерів.

– Фестиваль «Молодість-97».

– Акція «Пісня року» в підтримку вітчизн. виробника.

– Гостя рубрики «Гудбай сторіччя» – співачка А. Боянова.

– Співає О. Кулакова.

– Кліп А. Пугачової «В Петербурге сегодня дожди».

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

– Група «Агата Крісті», струнний квінтет «Наполеон».

– Пісня «Господи, помилуй нас», у виконанні Т. Петриненка.

Зростання відкритості суспільства активізувало нову форму телевізійної комунікації – телемарафони. Тривалі (від декількох годин до декількох днів) телевізійні передачі, що йшли у режимі «нон-стоп», у яких зазвичай брали участь публічні особи, зокрема популярні артисти, з наміром привернути увагу до важливої проблеми або заради значної мети.

«Дзвони Чорнобиля» з 1991 р., проводився 1 раз на рік, всього відбулося 6 разів. Перший марафон тривав майже добу. Мета – зібрати фінансову допомогу для постраждалих від аварії. Марафони відбувались на різних площах: в студії, в Палаці Україна, іноді – декілька площадок одночасно. На марафон приходили сотні відомих діячів культури, спорту, науки, політики, у тому числі й артисти, які виконували музичні твори у прямому ефірі.

«Тарасова церква», разова акція у лютому 2003 року – марафон для збору коштів на будівництво церкви біля Тарасової гори в Каневі, де похований Т. Г. Шевченко. Велику участь у марафоні брали культурні діячі, серед яких музиканти, співаки, естрадні та театральні артисти. Концертні виступи привертати увагу глядачів до марафону, заохочували долучатися до реалізації культурного проекту.

Пісенний марафон «Пісня об'єднує нас». У 2012 в ефірі двох телеканалів – Першого Національного та «Ера» провели найдовший пісенний марафон за участю різних виконавців впродовж кількох днів. Безперервно цей марафон тривав 110 годин – від 29 березня до 2 квітня. Мета – об'єднати піснею міста України, покоління та інші країни, в яких живуть люди з українським корінням. За участю українських артистів, пісенних колективів, гуртів різних напрямків музичного мистецтва з усіх регіонів країни.

Без перебільшення – 1990-ті роки в історії сучасної української музики можна назвати десятиліттям фестивалів. Крім фестивалю «Червона Рута», уперше організованого наприкінці 1980-х років, протягом наступного десятиліття в ефірі УТ транслювалися й інші фестивалі та конкурси.

Міжнародний фестиваль мистецтв «Слов'янський базар» – музичний і мистецький захід, який щорічно проводиться у Вітебську (Білорусь) з 1992 року. Біля витоків фестивалю стояли три держави – Білорусь, Росія та Україна. Початкова ідея – ознайомити глядачів з пісенною творчістю слов'янських країн, проте, з кожним роком фестиваль приростав новими країнами, іменами, жанрами і подіями. Українці отримували Гран-прі 5 разів: О. Берест (1992), Т. Повалій (1993), О. Пономарьов (1994), Руслана (1996), Н. Краснянська (2007).

«Слов'янський Базар–92». Концерт до Дня України. 1992 р. 1-й Міжнародний музичний фестиваль у Вітебську «Слов'янський базар». Концерт до дня України. Ведучі – О. Косяченко і В. Власенко.

«Слов'янський Базар–92». Заключний концерт. Трансляція 1992.

Міжнародний музичний фестиваль у Вітебську «Слов'янський базар–92». Заклучний концерт фестивалю, в якому виступили лауреати і гості фестивалю.

«Слов'янський Базар–93». 1993 р. Концертна програма за участю груп: «Лівий берег», «Ян Гус», «Ванда Квітневська та її банда», а також О. Тищенко, О. Береста і ансамблю «Пісняри».

Перший Міжнародний фестиваль «Таврійські Ігри» відбувся у 1992 році в місті Каховка Херсонської області на сцені, що була побудована на березі Дніпра. Триденний фестиваль складався з концертних виступів відомих виконавців і молодих артистів української, російської та зарубіжної естради і рок-музики. Перший фестиваль не мав телевізійного відтворення, а другий, який відбувся там само у 1993 році, мав окремі телеверсії на УТ-1.

«Таврійські Ігри–93». Виступи гостей фестивалю російських виконавців і гуртів: «Агата Крісті», «Аліса», «Наутілус Помпіліус» і В. Бутусов, кабаре-дует «Академія».

«Таврійські Ігри–93». Пісні про кохання у виконанні групи «ВВ». Концерт гурту «ВВ». Звучать пісні «Танго», «Алілуя», «Танці» та ін.

«Таврійські Ігри–93». УТ 1994 р. Глядачі змогли побачити годинну телеверсію заключного концерту фестивалю за участю Т. По-

ІСТОРИЯ

валій (Україна), клоун-групи «Магазин-Фу» (об'єднання «Маски» м. Одеса), Р. Копова (Україна), групи «Пліч-о-пліч» (Україна), Арини (Литва), групи «Мінатон» (Німеччина).

Учасниками Міжнародного фестивалю «Таврійські Ігри» за період 1992–2008 рр. стали понад 237 артистів з 17 країн світу. Серед учасників – співаки і гурти третьої хвилі української естради: «Брати Гадюкіни», Ані Лорак, «Океан Ельзи», Т. Повалій, «ТНМК», О. Пономарьов, І. Білик, «ВВ», Лобода, «Бумбокс», А. Данилко (Верка Сердючка), Руслана, «Табула Раса», Н. Могилевська, «Джанго», Тіна Кароль, «Скрябін», А. Вінницька, «Друга Ріка», Н. Валецька, Потап і Настя, «ВІА ГРА», В. Козловський, «ТІК», Гайтана, «Авіатор», Кіше, Міка Ньютон, «НеАнгели» та ін.

Більшість з них і дотепер займаються шоу-бізнесом, що почав формуватися з кінця 1990-х років разом зі становленням телеіндустрії: виникненням комерційних телеканалів і радіостанцій, формуванням ринку телевізійної реклами, появою панелі обчислення рейтингів.

Фестиваль сучасної української пісні «Пісенний вернісаж» почав свою 15-літню історію існування з 1992 року. Фестиваль проводився наприкінці року в Палаці мистецтв «Україна», де впродовж п'яти днів (згодом – трьох) лунали найкращі естрадні пісні року, що минав. Журі визначало переможців у номінаціях «вокал», «пісня», «автор слів», «автор музики», «відкриття року». Кожного фестивального дня лунало близько 40 пісень. Режисер-постановник фестивалейних концертів Б. Шарварко, режисер Д. Мухарський, режисер-постановник телеверсії О. Пилипчук, редактор С. Лапченко. Ведучими в різні роки були О. Гриндюк, О. Сафонов, Т. Цимбал, Т. Стратієнко та ін.

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 96». 2-й день. (УТ, 1997 р.). У концерті беруть участь: чол. вок. квартет «Явір», О. Пекун, Мирослав, Камалія, М. Попелюк (м. Коломия), Л. Курманська, з. а. України Н. Шестак, В. Павлик, з. а. України Н. Конча та студія «Бліц» (м. Ужгород), з. а. України А. Матвійчук, Астрая.

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 96». 3-й день. (УТ, 1997 р.). У фестивалі беруть участь: брати Яремчу-

ки (пісня «Вишиванка») та ансамбль нар. танцю «Україна», О. Березюк (пісня «Вигнання»), Є. Москаленко («Мріє, моя мріє»), група «Дзвони» (м. Коломия) («П'ю до дна»), Л. Савинська (м. Харків) («Чарівний сон»), М. Забара («Зоряна ніч»), В. Сєрова («Голос ночі»), А. Кобзар («Станція древлянка»), Н. Пилип'юк (м. Львів) («Не ховайся»), група «Містерія» (м. Львів) («Музика крізь ніч»), І. Грей («Сірий дощ»), Л. Горова, Ю. Терещенко, М. Одольська, група «Краяни», А. Кобилянська, М. Кривенко, М. Бурмака, М. Свиридчук, А. Ротару, О. Пономарьов, М. Шаланкевич і гурт «Соколи», Ф. Мустафаєв, з. а. Н. Шестак («Вишневий рай»), н. а. В. Білоножко («Половина саду квітне»). У перерві інтерв'ю поета-пісняря В. Крищенка.

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 96». (УТ, 1997). У святковому концерті беруть участь: В. Шпортько, І. Попович, Астрая, М. Мозговий, Е. Баталова, М. Свиридчук, Н. Шестак, М. Шалайкевич і гурт «Соколи», Н. Бучинська, «Барон мюзік-степ», Ані Лорак, М. Гнатюк, А. Попова, О. Тищенко, І. Білик, В. Білоножко, В. Зінкевич, С. Ротару.

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 98». (УТ, 1999). Церемонія відкриття XII Всеукраїнського фестивалю сучасної української естрадної пісні «Пісенний вернісаж – 98». Журі: н. а. України В. Зінкевич, н. а. України О. Білаш, н. а. України Б. Шарварко, н. а. України Д. Мухарський, з. а. України І. Білик, з. д. м. Ю. Богущкий, В. Герасимов, н. а. України О. Злотник, н. а. України В. Здоренко, Ані Лорак, з. а. України А. Матвійчук, з. а. України М. Луків, редактор Н. Околот, композитор І. Поклад.

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 98». (УТ, 1999). Концерт естрадних виконавців. Беруть участь: О. Лозанчук (пісня «Емігрант»), А. Касілова («Давня весна»), О. Ксьонз («Мандрівний музикант»), Т. Мілютіна і Д. Татаров («Скрипка»), О. Пекун («Ти будеш мій»), гурт «Ніч на Різдво» («Зоря»), О. Павлишин («Дзвони»), Є. Москаленко («Співай, чарівна Україно»), І. Голубець («Співачка»), Г. та Я. Борути («Збережи любов»), О. Кухта («Осінній мед»), гурт «Ван Гог» («Пройде»), О. Катков («Самотність»), К. Василенко («Шлюбна ніч»), С. Губерначук («Дощ цілує нам кінчики пальців»).

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 98». Ведучі конц. програми – О. Сумська та В. Ілащук. Співаки: з. а. України Б. Сташків («Чекай мене, любове»), з. а. України Ж. Боднарук («Дзеркала»), з. а. України О. Макаренко («Візьму троянду ружу»), за роялем – М. Мозговий, І. Богданов («Біла магія кохання»), Інеш («Острів кохання»), н. а. України Ф. Мустафаєв («Молитва до музики»), дуєт Т. Мелюткіної і Д. Татарова («Скрипка»), з. а. України О. Марцинківський («Зоре моя»), Л. Москаль («Я повертаюсь»).

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 98». (УТ, 1999). У концерті беруть участь: Н. Шестакова («Ти, моя доля»), О. Пекун («Минає вік»), Ю. Васильківський («Мій Афган»), Л. і В. Анісімови («Танго кохання»), Ж. Боднарук («Дзеркала»), Камалія («Повернись»), О. Василенко («Не клич минулий день»), С. Дубініна («Мелодія ночі»), Л. Чермак («Вогонь бажання»), І. Мелашенко («Літо в полоні»), А. Мухарський («Сум»), А. Вербицька («Казка»), гурт «Лівий берег» («Повернись»), Н. Бучинська («В очереті»), В. Павлік («Шимарик»).

Фестиваль естрадної музики «Пісенний вернісаж – 98». (УТ, 1999). У пісенному вернісажі брали участь: А. Кобилянська («Пробач мені»), Т. Петриненко («Любов моя»), Т. Горобець («Чужий»), С. Гіга («Цей сон»), Т. Луканова («Дихає ніч») гурт «Три товстунки» («Маленьке кохання»), Н. Конча («Захожий зі сну»), В. Хурсенко («Сповідь»), гурт «Соколи» («Динамо-Київ»), О. Тищенко («Радість»), Н. Могилевська («Місяць»), І. Гаврилюк («Зоряна»).

Міжнародний конкурс молодих виконавців української естрадної пісні ім. Володимира Івасюка було започатковано 1993 року. Він проводився у Чернівцях майже щорічно до 2005 року. Усього відбулося десять конкурсів (тривав п'ять днів). Кожен учасник виконував дві пісні В. Івасюка як «обов'язковий твір».

Журі: М. Мозговий (Голова), керівник ансамблю «Сябри» А. Єрмоленко, співак Паскал (Болгарія), О. Пономарьов, Н. Чабану (Молдавія). За всю історію існування конкурсу Гран-прі удостоїлися Таїсія Повалій (1993), О. Пономарьов (1995), М. Одолевська (1998). Серед лауреатів – Ю. Юрченко,

О. Пекун, Л. Скачко, Д. Барканов, І. Столяр (нині – Марта), Н. Валецька.

2-й Міжнародний конкурс молодих виконавців естрадної пісні ім. В. Івасюка (УТ, 1995). В концерті брали участь: С. Зайченко, дипломант конкурсу; Т. Дяченко, дипломант конкурсу; дуєт «Єлема», лауреат 3-ої премії конкурсу; Л. Гребцова, лауреат 2-ої премії конкурсу; Т. Повалій, лауреат 1-ої премії, володарка Гран-прі.

Наприкінці 1990-х років народними артистами України Віталієм та Світлою Білоножками було засновано Міжнародний фестиваль родинної творчості «Мелодія двох сердець». Традиційно він проводився щороку в грудні. Так було, починаючи з 1999 року, за винятком 2009 і 2012 років. Усього відбулось одинадцять фестивалів. З кожним роком географія фестивалю значно поширювалася та згодом він став міжнародним, адже до нього приєдналися колеги з інших країн: Росії, Білорусі, Німеччини, Естонії, Латвії, Грузії, Молдови, Казахстану, Угорщини, Польщі тощо.

«Мелодія двох сердець» (УТ. 2000–2011).

В ефірі були показані майже всі концерти родинного фестивалю, в якому співали чи грали родини П. Зіброва, М. Мозгового, Тріо Мареничів, родини Б. Ступки, Ю. Богатикова, Задніпровських, Н. Матвієнко, Сумських, Бенюків та Яремчуків, Т. Петриненка, студія «95 квартал», а також О. Лазарєв і С. Немоляєва, Н. Гвоздикова і Є. Жаріков, І. Сурчану, О. Булдаков, С. Захаров, В. Малєжик, Д. Певцов, І. Кальнинш, І. Нінідзе, С. та В. Толкунови, С. і Н. Джигурди, В. Токарьєв, Л. Гурченко, «Сябри», Е. П'єха, О. Серов і багато ін.

Всеукраїнський пісенний фестиваль сучасної української пісні «Шлягер року» (1995 р. і донині) започатковано композитором Олександром Злотником, згодом підхоплено культурним діячем Олександром Свистуновим. Режисер концерту Анжела Норбоєва. Режисери телеверсії у різні роки: Любов Благодир, Олександр Косяченко, Ольга Іванова, Олег Пилипчик, нині – Оксана Тимченко. Основу фестивалю складають концертні виступи українських естрадних виконавців різних генерацій та різних музичних напрямів.

ІСТОРИЯ

На окремих концертах за творчі здобутки нагороджувалися співаки, автори пісень і колективи. Ведучими концертів були (у хронологічному порядку): Василь Ілащук і Андрій Соловей (Середа), Оксана Антонюк, Тимур Мирошніченко, Марія Орлова, Тетяна Цимбал. Перша телеверсія з МЦКМ, надалі з палацу «Україна», іноді – Палац Спорту. З матеріалів фестивалю створювали циклову (2 р. на тиждень) програму «Шлягер-бо-шлягер» (Перший Нац.), ведучий Василь Ілащук. Від 1997 р. на ICTV (ведучі Лері Вінн, згодом Сергій Манек); з 2002-го донині музична програма «Шлягер року» – у ефірі Першого Нац. телеканалу з повтором на ТРК «Ера», ТРК «Київ». Радіо підтримка фесту – програма «Шлягер року» на 1-му каналі Нац. Радіо і радіо «Промінь» (1995–1997), ведучий Андрій Середа (Соловей, гурт «Кому вниз»).

Наприкінці 1980-х років на естрадній сцені з'явилися нові імена.

Павло Зібров у фільмі «Спогад» (реж. В. Скворцов, «Укртелефільм», на замовл. Держтелерадіо УРСР, 1990). Фільм-концерт за участю естрадного співака П. Зіброва. Звучать укр. нар. пісні в обробці П. Зіброва: «Дівчино кохана, йди сядь коло мене», «Дозволь мені, мати», а також пісня «Будь кохана» (муз. М. Каландьонка, сл. Б. Чіпа).

«Співає Ірина Грей» (Укртелефільм, 1994). Співачка виконала пісні гумористичного змісту: Д. Бірюкова, М. Павліва на вірші О. Кононенка «Мамо, дайте грошей», «Хочу заміж», «Покохай мене, козаче», «Опа-на». На фоні київських вулиць, Володимирської гірки звучать пісні «Далеке літо», «Лісова казка», «Пісня про Київ» (сл. Д. Бірюкова, муз. О. Кононенка), «Пуцу віночок» (сл. О. Житинського, муз. Л. Горлача).

«Я до ніг прихилив би вам небо». Співають Микола та Анатолій Гнатюки. 1997 р. Прозвучали пісні: «Хліба, хліба», «Не сумуйте, старенькі», «І повернусь», «Монахи», «Троянди», «О, смереко», «Аве Марія», «Все буде добре».

«Творчий вечір поета Володимира Цибулька». 1997 р. В концерті молодого поета-пісняра брали участь молоді естрадні виконавці пісень на слова В. Цибулька: О. Пономарьов, Ю. Юрченко, І. Шинкарук, Ж. Бон-

дарук, Р. Бурлак, гурт «Пікардійська терція», гурт «Калабадіара».

Від 1994 року до сьогодні під час фольклорного свята Івана Купала, на берегах озера Світязь на Волині, щороку проходить фестиваль української естрадної пісні «На хвилях Світязя». У різні роки учасниками фестивалю були виконавці зі всієї України, а також з інших країн: Росії, Молдови, Польщі, Словаччини, Німеччини, Франції, Казахстану, Литви, Грузії, Білорусії, Болгарії, Руанди, Бурунді, США.

«На хвилях Світязя–94», УТ 1994 р. Виступ конкурсантів Л. Москаль, гурту «Світязь» (солісти А. Говораadlo, С. Чумак, П. Межук, В. Іщук), рок-гурт «Кінг-сайз», гурт «Меркурій». Гість – І. Попович.

«На хвилях Світязя–96», 1996 р. В заключному концерті беруть участь: н. а. України Д. Гнатюк, лауреат Держ. премії ім. Шевченка – гість фестивалю; н. а. України І. Попович – гість фестивалю; лауреат 2-ї премії О. Кухта, (м. Тюмень); М. Попелюк (м. Коломия); володар Гран-прі Т. Цехонська, (м. Луцьк), І. Кармелюк (м. Волинь), О. Марцинківський. Вручення дипломів, призов та виступ конкурсантів. Гості – Ані Лорак, гурт «Світязь». Ведучий – професор, з. д. м. України А. Демиденко.

На початку 1990-х років, після проголошення незалежності, почалася друга «фольклорна хвиля». Цей рух охопив різні прошарки суспільного загалу, відродив інтерес до витоків народно-пісенної творчості, її етнічної сутності та імпровізаційної природи.

«Веселка» (режисер Ю. Некрасов, «Укртелефільм», 1986). Українські народні пісні співає солістка Держтелерадіо УРСР А. Кудлай: «Умираю, моя мати», «То не я калину лакала», «Ой, на плаї скрипка грає», «Ой, на горі на високій», «Ой, пішла дівчина», «Ой, у полі два дубки», «Ой, літає соколонько», «Гіля, гіля, сірі гуси», «Не стелися, зелений кудрявчик», «Ой, ти знав нащо брав», «Оце йду».

«Хлопці, веселої!» (режисер Р. Олексів, «Укртелефільм», 1987). Концерт ансамблю «Троїсті музики», художній керівник з. а. УРСР В. Попадюк («Укрконцерт»). Виконують 4 укр. мелодії та «Жартівливу польку».

Реставрувалися і відроджувалися національні обряди, звичаї, розшукувалися ау-

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

тентичні пісні, організовувалися етнографічні концерти.

«Ой, радуйся земле...» (режисер В. Вернигор, «Укркінохроніка», 1991). Про святкування Різдва у с. Липки Гощанського р-ну Рівненської обл. Звучали фрагменти пісень: «Ой, зоря всьому світу світила», «Ой, радуйся, земле» та ін.

«Сумне і світле свято наше» (режисер К. Крайній. Київнаукфільм, 1991). Про традиції святкування Різдва, Великодня і Трійці в смт Нижанковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл., в інших селах Галичини. У фільмі використано фольклорну та церковну музику, вертепні вистави художника-аматора В. Шагали.

«Українське весілля» (режисер О. Григорович, «Укркінохроніка», ТО «Оберіг», 1993). Весільний обряд, інсценізований аматорами с. Стецівка Звенигородського р-ну на Черкащині.

«Бойки» (реж. В. Гузик, «Укртелефільм», 1995). Про історію та сьогодення, обряди й традиції етнографічної групи українців-бойків. Показано 1-й Всесвітній фестиваль бойків «З чистих джерел» в м. Турка Львівської обл.

«4-й Міжнародний фестиваль "Коляда"», м. Рівне (УТ, 1998 р.). Колядки, щедрівки, вертепне дійство у виконанні народних фольклорних колективів різноманітних регіонів України, Білорусії, Молдови, Польщі, Македонії, Кубані.

В ефірі збільшився відсоток програм, присвячених фольклорній музиці як частині народної музичної культури: на зміну відриву людини від її національних коренів, артикулювалась орієнтація на тісний зв'язок з культурою свого народу, підкреслювалась особлива роль народної пісні у процесі націєтворення, адже в ній, за словами видатного українського композитора і музикознавця С. Людкевича, «криється сила духовного відродження».

«Блаженні гнані за правду. Павло Чубинський» (реж. П. Марусик, «Укркінохроніка», 1992). Про етнографа, фольклориста П. Чубинського. У фільмі знялися Як Йова, хор «Гомін» п/к Л. Яценка, нар. хор «Діброва» п/к Д. Лесюка, церковний хор із с. Белелуя на Івано-Франківщині, хор ім. П. Чубинсько-

го з с. Велика Олександрівка Бориспільського р-ну п/к О. Зюзькіна та ін. Звучали пісні в записах П. Чубинського.

«Дует «Писанка». Оксана Савчук та Іван Кавацюк (Укртелефільм, 1992). У програмі «Миріться люди, любіться люди» звучали укр. нар. пісні та легенди у виконанні дуету «Писанка» – О. Савчук та І. Ковацюка. Розповідь-притча «Бог для України». У програмі прозвучали пісні: «Легенда про Україну», «Сумно мені, сумно», «Балада про Довбуша». О. Савчук читає «Легенду про велетня», «Чому люди малюють», звучать пісні: «Усі гори зеленіють», «Чоловіче мій», «Розчеши кучері», «Легенда про лелеку», «Туга за милим», «Ой, казала цимбалючка», «Весільна пісня», «Ой, летів журавель», «Колискова», «Буковинські замальовки», «Мишинські мелодії» (інструментальна музика), «Ой, у лісі, лісі».

«Я пісню шукаю» (реж. Ю. Некрасов, «Укртелефільм», 1994). Фільм за участю голови Спілки кобзарів України, з. а. України В. Литвина. Показано школу кобзарського мистецтва в с. Стрітівка Кагарлицького р-ну Київської обл., церемонію посвячення в кобзарі. Виконуються імпровізації на бандурі та авторські пісні В. Литвина: «О, зоре-земле», «Я пісню шукаю», «Гори мій вогнику, гори», «Горить пала» (всі сл. А. Литвина), «Я тобі галантно не вклонюся» (сл. В. Симоненка), «Страждених радосте» (сл. Т. Шевченка), «Україно моя, Україно» (сл. О. Бердника), «Козак гуляє» (сл. С. Пушика).

Створено цикл передач під загальною назвою «Українські народні інструменти». Кожна передача розповідає про особливості інструментів, що є традиційними для української музичної культури, відбувається знайомство з найкращими майстрами, звучать інструментальні твори.

«Українські народні інструменти. Цимбали» (сц. В. Гуцал, реж. В. Скворцов, «Укртелефільм», 1996). Про історію створення цимбал. У фільмі знялися: Держ. оркестр нар. інструментів, худож. кер. В. Гуцал, зав. відділом Держ. музею театр., муз. і кіномистецтва України Л. Черкаський. Звучать «Танцювальні награвання» В. Гуцала та ін.

«Українські народні інструменти. Кобза» (сц. В. Гуцал, реж. В. Скворцов, «Укртелефільм», 1996). Про історію створення кобзи-

ІСТОРИЯ

бандури. У фільмі знялися: Держ. оркестр нар. інструментів, худож. кер. В. Гуцал, зав. відділом Держ. музею театр., муз. і кіномистецтва України Л. Черкаський, лауреат Міжн. конкурсу ім. Гната Хоткевича Р. Гриньків. Звучать твори Р. Гриньківа «Імпровізація», «Прелюд» та ін.

«Українські народні інструменти. Скрипка» (сценарист В. Гуцал, реж. В. Скворцов, «Укр-телефільм», 1996). Про історію створення і сьогодинішній день української скрипки. У фільмі знялися: Держ. оркестр нар. інструментів, худож. кер. В. Гуцал, зав. відділом Держ. музею театр., муз. і кіномистецтва України Л. Черкаський, скрипаль В. Гекер. Звучать «Гуцульські народні мелодії» Л. Затуловського, «Концерт для оркестру народних інструментів» Б. Буєвського, «Вівчарські награвання» та ін.

Наприкінці 1991 року в ефірі УТ-1 було започатковано «Всеукраїнський фестиваль майстрів мистецтв та народної творчості "Таланти твої, Україно!"». Уперше розпочався з концерту артистів Львова та Львівської області. Його відкрив виступ народного артиста України О. Білозіра. Після великої перерви фестиваль знову відродився напередодні святкування десятиї річниці незалежності України. Концерти є успадкованими з радянських часів творчими звітами областей України, у яких беруть участь майстри мистецтв і виконавці та колективи художньої самодіяльності. Телевізійні версії концертів транслювалися в ефірі Першого Національного телеканалу.

Старт фестивалю дав Київ театралізованим концертним дійством «Україна – мати наша», за участю художніх колективів та майстрів мистецтв м. Києва. На сцені засобами хореографічного і музичного мистецтв було відтворено історію України від давніх часів до сьогодення. На завершення прозвучала «Сюїта звершень» Є. Станковича (2000).

Одеська обл. представила концерт «На Чорноморській хвилі» (2001). Концертну програму «Благовіст Луганщини» до 10-річниці Незалежності України показали професійні та аматорські артисти та колективи Луганської обл. (2001). Творчий звіт Харківської обл. мав назву «Симфонія землі Слобожанської»

(2001). Донецький регіон в рамках фестивалю підготував концерт «Земля моя, ім'я твоє – Донбас» (2001). Виконувалися твори: «Половецькі танці» (фрагмент з опери «Князь Ігор») О. Бородіна; «Фінал концерту № 1 для фортепіано з оркестром» П. Чайковського; фрагмент з композиції «Козак гуляє весілля»; хореографічна картинка «Козацька Рада»; з народних джерел – етнографічна композиція; хореографічна композиція «Дивний сон»; «Сміються, плачуть солов'ї» А. Кос-Анатольського на вірші О. Олеся; «Молодіжна» (духові оркестри) І. Дунаєвського.

У концертній програмі «Чарівні мелодії Закарпаття» брали участь майстри мистецтв і народної творчості Закарпатської області (2001 рік). Майстри мистецтв Рівненщини виступили у концерті «Піснею озвалось Погориння» (2001). Концертний звіт Чернігівської області називався «Дивовижні музи Сіверського краю» (2000), а Чернівецької «Мелодії Буковинського краю» (2001).

Хмельницька обл. презентувала концертну програму «Співає квітуче Поділля в красі України-Руси» (2001). У концерті брали участь: учениця Старосинявської ДМШ В. Лонська з піснею «Я твоя ровесниця, Україно», фольк.-етногр. гурт «Берегиня», ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», зразковий худож. колектив України «Подільничок», камерний оркестр обласної філармонії, учень дит. школи мистецтв А. Білеуш, учасники клубів спорт. бальних танців, актор Хмельницького моно-театру «Кут» В. Смотритель.

До 10-річчя Незалежності України підготовлена конц. програма майстрів мистецтв та нар. творчості Полтавської обл. «Симфонія Полтавського краю» за участю Народного хору з м. Кременчука, ансамблю Полтавської обл. філармонії, І. Години, О. та Л. Дзюби, ансамблю «Чураївна» Полтавської філармонії, фольк. ансамблю «Вербиченька», А. Ахмедова, духового оркестру «Полтава» і солістів Д. Головашича, Г. Кушніренка. Інший концерт, підготовлений обласною для фестивалю, мав назву «Духовна ода Полтавщини» (2004).

У творчому звіті Київської обл. «Великодні дзвони Київщини» прозвучали твори: вок.-хореогр. композиція «Ой, ти місяцю», у ви-

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

конанні народного аматорського ансамблю пісні і танцю «Сузір'я» академії Держ. податкової служби України, м. Ірпінь; солісти О. Матвієнко, Н. Левківська, О. Гавриленко. Парафраз на тему старовинного романсу «Очі чорні» в обробці О. Мирошніченка, виконаного муніципальним народним духовим оркестром (м. Біла Церква). Старовинний кант «Пташечка» в обр. А. Авдієвського, вик. нар. аматорський хор Володарського РБК. Укр. нар. пісня «Ой, у полі верба», вик. фольк. ансамбль «Козацький курінь» Таращанського РБК, гурт «Козаки» с. Ісайки Богуслав. р-ну, гурти Тетіївського та Рокитнянського РБК. Єврейський танець, вик. зразковий дит. ансамбль танцю «Щасливе дитинство» м. Біла Церква. В. Зотова – Леся Українка «Королівна», у виконанні родинного дуету «Почайна» м. Бровари та зразкового дитячого хореогр. ансамблю «Веселка» м. Васильків. М. Кропивницький «Соловейко», у виконанні О. Степанюк з смт Рокитне та симфонічного оркестру управління культури облдержадміністрації.

«Тобі Україно, щедрує Поділля» – таку назву мав творчий звіт Вінницької області. Прозвучали: фольклорно-етнографічна композиція «Йордан»; старовинна нар. пісня «Кедь ми, прийшла картка», у виконанні з. а. України А. Цехмейструк; укр. нар. мелодії, записані на Поділлі; жартівлива картинка «Корчма», у виконанні ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обл. філармонії; «Карусель» А. Фоссен, соло на баяні – В. Підпайий; «Моя Україна» С. Городницького, М. Ясакова, у виконанні С. Городницького.

2003 р. телеглядачі мали змогу познайомитись з нар. талантами Волинської обл. у звітних концертах «Душа піснею цвіте» і «Дзвенить струна пісенної Волині». Наступного року естафету прийняла Черкаська обл., підготувавши два концерти майстрів мистецтв нар. творчості «Черкашино моя – духовності скарбниця» (2001) і «Ми чуємо тебе, кобзарю, крізь століття...» (2003). Чернігівщина звітувала концертом «Мелодії зачарованої Десни» (2003).

Дніпропетровська обл. також звітувала двома концертами «З Україною в серці» і «Дніпропетровщина співає» (2003). Викон. твори: І. Штраус «Вальс»; укр. нар. пісні «Веснянка»

та «Гей, я козак з України»; танець «Петрівська полька»; пісня «Ой, чие ж то жито...»; «Києве мій» І. Шамо – Д. Луценка; «Соколята» муз. і вірші В. Хурсенка; «Настрій» Г. Міллера з к/ф «Серенада сонячної долини».

Івано-Франківська обл. в рамках фестивалю «Твої таланти, Україно!» представила святкову концертну програму «Різдво в Карпатах» (2004).

Сумська обл. підготувала концерт «Перлини Сумщини» (2001). Прозвучали твори: укр. жартівливий танок «Як козаки косили», виконаний хореогр. ансамблем Сумського вищого уч-ща мистецтв і культури ім. Д. Бортнянського; укр. нар. пісня в обр. Є. Савчука «Да що на горі Імбер», у виконанні нар. хору БК «Хімік»; Й.-С. Бах «Менует і скерцо» з сюїти «Сі мінор для флейти з оркестром», у виконанні оркестру старовинної та сучасної музики «Ренесанс» обл. філармонії, соліст С. Єлізаров; укр. нар. пісня «Повій, вітре, на Вкраїну», проспівав М. Багмут у супроводі ансамблю нар. інструментів; «Сюїта слобожанських танців», виконав ансамбль Нар. танцю «Молодість» Сумського вищого уч-ща мистецтв і культури ім. Д. Бортнянського; «Розкажу тобі, сину» В. Молота – І. Лешика, у виконанні сімейного ансамблю Молотів Роменського міськ. центру культури; «Трійця», у виконанні зразкового фольк. ансамблю «Любисток» дитячого центру естетичного виховання м. Шостки.

Майстри мистецтв нар. творчості Херсонської обл. показали свої творчі досягнення у концерті, де були виконані: фрагмент з хореогр. сюїти «Каховський ярмарок»; укр. нар. пісня «Ой у полі криниченька»; фінал Симфонії № 6 Л. Бокеріні; «На Жовті води» (з кантати «Дума про Україну») С. Козака на сл. В. Шпорти; циганська нар. пісня «Дуй джюваля»; єврейська нар. пісня «Хава Нагіла»; муз.-пантомімічна замальовка «Навський Великдень»; хореогр. ігрище «Мокоша».

Музично-розважальна передача «Фольк-music» виходить на Першому Національному з 2008 року. Автор і продюсер В. Коваленко, автор і ведуча О. Пекун. «Фольк-music» – це пошук і відродження українського музичного коріння, автентичних мелодій та народних пісень різних регіонів України. У кожному випуску перед глядачами Першого телеканалу постають як про-

ІСТОРИЯ

фесійні, так і аматорські колективи з різних куточків нашої країни. А зіркові учасники програми нерідко представляють на розсуд аудиторії власні інтерпретації відомих музичних творів, або й оригінальні пісні з домішками українського автентичного стилю.

За роки існування проекту в загальнонаціональному ефірі, у «Фольк-music» виступило наживо більше 100 українських колективів і виконавців. Серед них – як фольклорні народні гурти з усіх куточків країни, так відомі виконавці та групи: Катя Чилі, «Гайдамаки», «Гапочка», «АтмАсфера», «Тінь сонця», «Сад», «Mansound», «Мандри», «Сонцекльош». Усі вони представили власні обробки українських пісень.

З квітня по грудень 2017 року в ефірі суспільного телеканалу UA: Перший транслювалася програма «Фольк-music. Діти». Дорослі учасники програми представили можливість відкривати для України давно забуті та маловідомі народні пісні дітям – сучасним, яскравим, вільним від стереотипів, сміливим у самовираженні, з унікальними тембрами і сильними голосами. Учасники проекту змагалися у трьох вікових групах: 4–6 років, 7–10 років та 11–14 років. Переможці визначалися протягом вихідних днів – суботи та неділі – за допомогою телефонного та SMS-голосування.

Новий етап великою мірою має кон'юнктурно-політичний характер: музичне мовлення формується в контексті культурологічної ситуації та відображає нові ідеологічні та морально-ціннісні імперативи.

Після десятиліть офіційного атеїзму радянських часів у національному телевізійному ефірі зазвучала духовно-сакральна музика.

«Визволи нас від лукавого» (сц. і режисери І. Бонітенко, В. Політов, «Укртелефільм», 1991). У сюжетному фільмі звучить муз. Й. С. Баха («Страсті від Іоанна»), А. Веделя («Херувимська пісня», обр. П. Муравського), Г. Сковороди («Херувимська пісня»), Е. Артем'єва (інстр. муз.), С. Губайдуліної («Конкорданца», «Ін Кроче»), А. Шнітке («Тиха ніч, ніч свята»), а також старовинна укр. церковна музика та інстр. варіації на теми укр. нар. пісень в обр. Ю. Яценка.

«Благослови, душе моя» (Укртелефільм, 1991). Твори духовної хорової музики виконуються в інтер'єрах церков Миколи Набережного, Андріївської та Трапезної.

«Вірую» (реж. А. Савченко, Укртелефільм, ТО «Культурна спадщина» 1991). Концертна програма присвячена святу духовності, 375-річчю Києво-Могилянської академії.

«Сад божественних пісень» (реж. Ю. Некрасов, Укртелефільм, 1991). Сюжетний телефільм-концерт за участю Т. Лободи та М. Берегового. Звучить цикл пісень на вірші Г. Сковороди.

«Глас Печерський» 2000 р. Всеукр. фестиваль православних церк. хорів «Глас Печерський – 2000» в Успенському соборі Києво-Печерської Лаври.

Пісні УПА. З настанням пострадянської епохи почався перегляд радянського тлумачення історії. У зв'язку з цим, гостро постала проблема реабілітації Української Повстанської армії (УПА), її переслідували. Культурна спадщина воїнів УПА одразу привернула до себе увагу музичних діячів і телевізійників. Серед музичних творів – героїчні та ліричні пісні, патріотичні марші.

«Вже сурми грають» («Укртелефільм», 1992). Пісні УПА у виконанні самодіял. худож. колективів Тернопільської обл.: «Марш сіроманців», «Боріться, брати-галичани», «Там на горі, на Маківці», «Збудись, Україно», «Ой ти, дівчино, чого сумна?».

«Нам дзвони не грали» (реж. М. Джинджиристий, «Укртелефільм», 1993). Фільм присв. фестивалю пісні «Повстанські ночі», проведеному до 50-річчя створення УПА. У фільмі знялися худож. колективи Тернопільщини: хор с. Конюхи, Нар. ансамбль укр. пісні з м. Копичинці, чоловічий дует Р. Бойко та Й. Сагаль, Нар. фольклорний ансамбль з м. Борщів, фольклорний гурт «Незабутнє», жіночий квартет з м. Монастирськ, нар. духовий оркестр, хор медсестер УПА, дитяче тріо Т. Богданович, Н. та І. Шевчуки. Звучать укр. нар. пісні «Нам дзвони не грали», «Триста літ минає», «Зародились ми з великої родини», «Я сьогодні від вас від'їжджаю», «Ой, за лісом сонце сіло», «Лети, моя думо», «Коліскова» та марш на теми пісень УПА.

«Прощай, дівчино» (реж. М. Джинджиристий, «Укртелефільм», 1994). Пісні УПА у ви-

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ...

конанні самодіяльних хорів Б/К м. Копичинці, «Незабутнє» (м. Тернополь), медсестер УПА, гурту «Соколи», соліст І. Мацялко: «Подай, дівчино», «У темному лісі», «Ой, зацвіла черемха», «Шуміли сосни і діброви», «Ой, у лісі на полянці», «Там десь далеко на Волині». Про історію та культуру України розповідає М. Вінграновський.

З перших років незалежності України активізувалося формування єдиного культурно-інформаційного простору для українців усього світу. Посилена увага до культурних багатоаспектних зв'язків України з діаспорою зумовила появу в ефірі державного телебачення концертних програм за участю кращих українських мистецьких колективів і виконавців зарубіжжя. Взаємозбагачення культур українців є важливим для збереження національної ідентичності та спадковості культурних традицій.

«Американський хор "Карпати"» (реж. Л. Автономов, «Укркінохроніка», на замовл. товариства «Україна», 1987). Про перебування в Україні самодіял. лемківського хору «Карпати» із США. Супроводжував хор інструментальний ансамбль «Усмішка» з Івано-Франківська. У фільмі звучать нар. пісні – українські, американські: «Індик на соломі», «Сентиментальна подорож».

У телеефірі, хоча і зрідка, з'являються концерти за участю закордонних виконавців і музикантів.

«Елвіс Преслі». Концерт «Привіт з Гавайів» (*Aloha from Hawaii*). Ефір 1993 р. Одне з останніх грандіозних шоу «короля рок-н-ролу», яке він показав у 1976 році на Гавайях, що «наживо» транслювався на 18 країн світу. У телеконцерті прозвучали пісні «See See Rider», «Burning Love», «My Way», «Something», «You Gave Me a Mountain», «Steamroller Blues», «Love Me», «Johnny B. Goode», «It's Over», «Blue Suede Shoes», «I'm So Lonesome I Could Cry», «I Can't Stop Loving You», «Hound Dog», «What Now My Love», «Fever», «Welcome to My World», «Suspicious Minds», «Introductions by Elvis», «I'll Remember You», «Long Tall Sally» / «Whole Lotta Shakin' Goin' On», «An American Trilogy», «A Big Hunk o' Love», «Can't Help Falling in Love», «Closing Vamp».

«Французькі музиканти». 1993 р. У передачі глядачі мали змогу познайомитись з му-

зикантами з Франції: Лоран Кабассо (фортепіано), Елелін Селес (співачка), Патрік Шедер та джаз група «Кварц», Марсяль Сояль (фортепіано), Мішель Порталь та група «Мішель Порталь Юніт». Також в передачі брав участь В. Тимець (кларнет), який виконав твори І. Стравинського.

«Концерт джаз-тріо». 1997 р. Концерт джаз-тріо із Франції у складі: Антуана Ерве (фортепіано), Франсуа Мутена (контрабас), Луї Мутена (ударні). Концерт складався з 5 окремих частин.

У 1990-х роках на державному телебаченні в цілому скорочується показ концертів класичної музики. Серед нечисленних програм, чий контент містить твори цього жанру, є такі:

«Євген Станкович» (реж. В. Скворцов, ДТРК України, «Укртелефільм», 1993). Присвячено 50-річчю н. а. України Є. Станковича. Композитор ділиться поглядами на власну творчість і проблеми сучасного мистецтва. Про майстра розповідають друзі, родичі, колеги: А. Авдієвський, Г. Данішків, Г. Кохан, М. Скорик, Н. Матвієнко та ін. Звучать фрагменти з творів Є. Станковича в конц. виконанні та під час репетицій: «Чорна елегія», Камерна симфонія № 3, Соната для ф-но, «Музика рудого лісу», реквієм «Бабин Яр», музика з балету «Ольга», «Глибокий колодязь», «Симфонія пасторалей».

«Борис Лятошинський» (сценарист і реж. В. Скворцов, «Укртелефільм», 1994). Фільм присвячено пам'яті видатного композитора і педагога Б. Лятошинського. Композитор на заняттях з учнями, за роялем, диригує симф. оркестром. У фільмі знялися: І. Царевич, А. Баженов, Н. Магомедбекова, В. Неллі, Є. Станкович, О. Канерштейн, Б. Деменко, Ю. Луців, В. Іконник. Звучать фрагменти з творів Б. Лятошинського.

«Денис Січинський. Пісне моя...» (реж. В. Образ, «Укртелефільм», 1995). Про укр. композитора й диригента Д. Січинського. У фільмі знялися: М. Цапар, Д. Гнатюк, правнук М. Лисенка, М. Зорій, М. Колесса та С. Пушик. У виконанні хору Івано-Франківського муз. уч-ща ім. Д. Січинського «Пісне моя» (сл. І. Франка). Звучать фрагменти з творів композитора, зокрема – опери «Роксоляна» (ред. М. Скорика).

ІСТОРИЯ

«Муки і радощі Павла Муравського» (реж. О. Пугач, «Укртелефільм», 1995). Фільм присв. 80-річчю з дня народження хорового диригента і педагога, н. а. України П. Муравського. Він диригував хором Київської консерваторії ім. П. Чайковського, виступив на ювілейному вечорі, дав інтерв'ю, розповів про муз. династію Муравських, про свою долю у муз. мистецтві. У фільмі знялися члени родини – Євгенія, Володимир, Юрій, Віктор, Павлик Муравські, та Є. Могилівська, В. Дженков, та ін. Звучать твори: «Світе тихий», «Дударик» М. Леонтовича, «Неначе сон» Г. Майбороди на сл. М. Рильського, «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, «Болеро» К. Сен-Санса, «Етюд» Ф. Шопена, «Херувимська»

А. Веделя, укр. нар. пісня «Верховино, світку ти наш».

«Музика Максима Березовського» (реж. І. Бонітенко, Укртелефільм, 1995). До конц. програми увійшли три унікальні муз. твори (інструментальні та ті, що звучали на канонічні тексти) укр. композитора 18 століття М. Березовського.

«До 100-річчя з дня народження Михайла Вериківського» (реж. І. Бонітенко, Укртелефільм, 1996). Передача присвячена 100-річчю від дня нар. укр. композитора, основоположника муз. жанру укр. балету М. Вериківського.

«Композитор Віктор Косенко» 1996 р. Передача створена до 100-річчя від дня народження видатного укр. композитора В. Косенка.

SUMMARY

A set of musical TV programs on Ukrainian state television UT (1951–1991), UT-1 (1991–1998), First National (1998–2015) and public «UA: FIRST» (2015 – 2018) is considered in the article. Historical period covers more than 30 years: from 1986 to 2018. Various music, namely folklore and variety, symphonic and chamber, opera and choral, has been presented in television programs for a long time.

In the middle of the 1980s the terrific changes in political, social and cultural life of that time state, including Ukraine, occur. These alterations have also happened in the television sphere.

The research is based on videomaterials, preserved at the archives of the First National TV Channel and *Ukrtelefilm* studio and also the archival materials of periodical edition *Ukraine Talks and Shows*, specialized Internet resources on media issues. Content analysis has shown a change in the airtime balance for different segments of musical art.

Proposed article is the second part of the research of problems of musical television content as an integral and important component of national television, which has its functions, own artistic and aesthetic specificity, programs genres, forms of production and audience. The first part covers the period from 1939 to 1985. It is published in the first issue of *Researches of the Fine Arts* scientific journal (2019).

The work material is constructed like it has been done in the *National Television* article for the first time. It is included into the fourth volume of the Ukrainian Musical Encyclopedia of 2016 (edition of the NASU M. Rylskyi IASFE). The article is intended for scientists, lecturers, students of artistic and mass-media educational institutions.

Keywords: history of television, First National, UT, UA: FIRST, music, Ukrainian television, musical program, concert, variety art, classical music, performers.

Постаті

Figures

УДК 78.071.1/.2:783](477)"1869/1945"

СКОРБНИЙ ШЛЯХ МУЗИКИ (до 150-річчя Якова Яциневича)

Валентина Кузик

Статтю присвячено композитору Якову Яциневичу, незаслужено замовчуваному в попередню, радянську, добу, та його ораторії «Скорбна мати» на вірші П. Тичини (1926) – першому зразку ораторіального жанру в українській музиці.

Ключові слова: Я. Яциневич, П. Тичина, українська музика, українське музикознавство, ораторія.

The article is dedicated to the composer Yakiv Yatsynevych, who was undeservedly smothered in the previous Soviet period, and his oratorio *The Sorrowful Mother* to the verses by P. Tychna (1926), which is the first sample of the oratorical genre in Ukrainian music.

Keywords: Ya. Yatsynevych, P. Tychna, Ukrainian music, Ukrainian musicology, oratorio.

Мешканці провінційного містечка Кропоткіно, що на Кубані, згадували його як тихого й дещо дивакуватого сторожа колгоспного саду. Сивий, але ще кремезний дідусь за сімдесят, який увесь час щось собі намугикував під ніс, був не надто говірким та й приїхав у містечко не так давно, особливого товариства ні з ким не заводив. Йому було добре серед дерев – яблуні, вишні, черешні... Як вони нагадували рідну Україну.., особливо навесні, коли квітнули. Тут, на Кубані, ніби й серед своїх – українців-переселенців з Наддніпров'я, але відчувалися близькість Кавказу, з географічного погляду, і близькість, якщо не настирна дія, політики русифікації кубанців та тотального нагляду за їхніми політичними думками, аби швидше забували своє українство. Краще вже бути серед дерев і їм наспівувати мелодії, якими жило його творче єство, та в думках укотре прослуховувати всі ті музичні твори, які він колись виконував та й сам komponував.

А були часи, коли його – Якова Михайловича Яциневича – знали як майстра хорового письма, який особливо вправно володів виразовими засобами акапельного хорового співу. Знали як талановитого хормейстера, регента й представника митців Лисенкового кола, адже йому випало щастя

багато років працювати в контакт з уславленим класиком української музики Миколою Віталійовичем Лисенком. Оскільки він утворив чимало нових хорових колективів і виховав талановитих співаків-капельян, вірив, що йому напророчене натхнення творче майбуття в добу нового Українського відродження початку ХХ ст.

Народився Я.Яциневич 8 листопада 1869 року в Білій Церкві на Київщині. Юні роки навчання були пов'язані з Києво-Софійською духовною школою та Київською духовною семінарією, де він одразу виявив свої обдарування в музичній царині: співав у митрополичому хорі (мав гарний голос) та, будучи ще семінаристом, став помічником регента, а по закінченні семінарії – регентом уславленого хору Михайлівського собору – головного патріаршого храму Києва. Це остаточно укріпило в юнака бажання присвятити своє життя музиці [1; 2]¹.

Професійну музичну освіту Я. Яциневич торував у двох площинах: практичній – співав у хорі М. Лисенка, схоплюючи від знаного Майстра все, що стосувалося і диригентського виконавства (тепер вже концертного), і композиторського знання та гри на фортепіано; і теоретичній – у музичній школі С. Блюменфельда, де вивчав гармонію, контрапункт та поліфонічні форми роз-

ПОСТАТІ

виту музичної думки. Вокалом займався зі співачкою київської опери Е. Міссіні.

Талановитого юнака М. Лисенка 1899 року запросив бути диригентом і старостою хору Київського імператорського університету Святого Володимира (нині – Київський національний університет імені Тараса Шевченка), з яким і сам працював (помічником старости був студент Д. Ревуцький). Того ж року рекомендації М. Лисенка сприяли й влаштуванню Я. Яциневича керівником хору Київського політехнічного інституту Імператора Олександра II (нині – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»). Як член Київського літературно-артистичного товариства Я. Яциневич доклав значних зусиль для організації достойного відзначення 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка. В урочистому концерті, проведеному 20 грудня 1903 року в залі Купецького зібрання (нині – Колонний зал ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України), брали участь відомі виконавці та потужні українські колективи (хор із с. Охматів під орудою П. Демущого, робітничий хор під керуванням К. Стеценка, капела самого Я. Яциневича). Дружні взаємини поміж Майстром і молодим музикою тривали понад 15 років – до останніх днів улюбленого вчителя.

Я. Яциневич підхопив і продовжив починання М. Лисенка щодо поширення українського хорового мистецтва, – особливо народнопісенного в майстерних аранжуваннях, – серед широких верств краю. Цією справою надалі активно переймався дещо молодший за нього учень лисенкової школи О. Кошиць, який, водночас, із захопленням співпрацював з українськими театральними трупамі, зокрема театром М. Садовського (1906–1911), і корифеями української сцени – М. Заньковецькою, М. Старицьким, О. Мишугою. З уперше проголошеною (1918) державністю України Яків Михайлович активно включився в культурно-громадську діяльність. Від 1919 року він – співробітник Всеукраїнського музичного комітету; організовував нові хорові колективи на Київщині, диригент новоствореної Капели ім. М. Лисенка. Однак наступ

більшовицьких військ, воєнні дії між ними, українськими січовиками та денікінцями на вулицях Києва змусили багатьох працівників новостворених Гетьманатом та Директорією культурних установ полишити місто. Вони були свідомі того, що нова влада не тільки зруйнує всю систему організації культурної діяльності в країні, але й особисто на кожного з тих, хто працював у ній, чекає трагічна доля як «українських націоналістів». Полишили Київ і М. Леонтович, з труднощами діставшись Тульчина на Поділлі, і Я. Яциневич разом із дружиною – Іриною Іванівною – талановитою вчителькою музичних «премудрощів», яка закінчила добре знану Музичну школу М. Лисенка. Упродовж майже трьох років (1920–1923) вони переїзять від села до села – Щучинці (що під м. Ржищевим Київської обл.), Гуляники (нині – с. Уляники Кагарлицького р-ну Київської обл.), де для прожитку влаштовувалися вчителювати в сільських школах. Водночас Яків Михайлович збирав місцевий пісенний фольклор та його аранжував. Тоді ж утворив рукописну збірку, де уклав понад 50 хорових обробок, серед яких була і та, що згодом принесла його імені світову славу – «Заспіваймо» («Сусідка»). За назву стало перше слово з першого рядка «Заспіваймо пісню веселеньку...» [3; 4]. Водночас komponував й оригінальні авторські твори на слова Т. Шевченка – «Садок вишневий коло хати», «Ой стрічечку до стрічечки», «Човен» тощо.

Багато творчих сил Я. Яциневич віддав і ще одній справі, про яку згодом майже століття не згадували ні в історії України, ні в біографіях постатей, причетних до неї, а саме: як регент, композитор та авторитет у царині церковної музики Яків Михайлович активно працював у проводі Української автокефальної православної церкви, що з 1918 року порушила клопотання перед Вселенським патріархатом про надання їй незалежності (проголошення автокефалії відбулося на Всеукраїнському православному церковному соборі 1921 року). Показово, що до складу Всеукраїнської православної церковної ради входили і музиканти: композитори К. Стеценко, М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський, В. Ступницький,

диригенти-регенти М. Гайдай, П. Гончаров, С. Дрімцов, П. Демуцький, Г. Давидовський [6]. Саме для обрядів Української автокефальної православної церкви Я. Яциневич створив «Літургію св. Іоанна Златоустого» – масштабний (21 номер) духовно-сакральний твір², скомпонував мелодійно виразний хор «Богородице Діво, радуйся», аранжував кілька релігійних кантів, зокрема про святих Юрія, Василя, Петра й Павла, народних колядок і щедрівок. Його музика звучала й у храмах (кращі номери з «Літургії...» та розкішне фінальне «Многоліття»). Щоправда, після 1932 року (часу проголошення у країні «п'ятирічки» боротьби з релігійними віруваннями) ім'я автора не згадували, а власне ноти регенти вцілілих церков потай переписували.

Попри всі політично-соціальні труднощі, 1 лютого 1921 року розпочалася нова фаза культурно-музичного життя в Україні, коли київські митці, збурені страшною звісткою про трагічну загибель М. Леонтовича (23 січня 1921 р.), об'єдналися й утворили Комітет пам'яті Миколи Леонтовича (1922 р. перейменований у Музичне товариство імені Миколи Леонтовича) [5]. 1923 року Я. Яциневич повернувся до Києва та розпочав хормейстерську роботу майже «з нуля» – викладав співи у школі та організовував шкільні хори. Однак 1925 року, в короткочасну «добу українізації», його офіційно запросили до Одеси як інспектора музичних курсів для організації культурно-громадського життя. В Одесі він заснував Українську хорову студію, яка згодом переросла в Українську капелу ім. М. В. Лисенка. І капеляни, і керівник хору ввійшли до складу Одеської філії Музичного товариства імені Миколи Леонтовича, яке на той час розрослося численними відділеннями не тільки в Україні, але й за її межами.

П'ять років одеського періоду Я. Яциневича (1925–1930) виявилися напрочуд плідними, як у творчому плані, так і в організаційно-мистецькій роботі. Він намагався підняти професійний рівень своїх капелян: окрім хорових співок, увів до робочих графіків спеціальні дисципліни – сольфеджіо, читання хорових партитур, вивчення фольклорних зразків, навіть лекції з україн-

ської літератури (для Одеси це було щось непередбачуване!). Виконавський рівень колективу значно зріс і позбувся аматорської провінційності. Водночас і композитор поставив перед собою високе творче завдання – написати оперу чи масштабний симфонічно-хоровий твір. Благо, що в Одесі діяли як належного професійного рівня симфонічний оркестр, так і його капела, до того ж, і солістів в Одесі не бракувало. Робота була напруженою: тривала не один місяць. Однак у липні 1926 року Я. Яциневич гортав останні сторінки рукопису щойно завершеної ораторії «Скорбна мати». Вірш молодого П. Тичини йому припав до душі ще 1918 року. За рік перед тим він познайомився з молодим помічником хормейстера у Театрі Миколи Садовського. Павло ще тоді захоплювався віршуванням. Та й на церковно-канонічній тематиці юнак був добре обізнаний, адже закінчив Чернігівську духовну семінарію. Вірш, за формою, ніби «просився» до ораторіального втілення – чотири чітко окреслених образи, наявні діалоги, окремі хорові групи. Є і вічний стрижень – «“За що розп'ято?”, “Чи втрачається втішена душа?”».

Закінчивши ораторію, Яків Михайлович розпочав роботу над оперою «Весняна казка». Проте згортання «добри українізації» і проголошення нової політики «інтернаціоналізації» в Країні Рад (насправді, усюдисущої русифікації) змінило життя митця. Яків Михайлович із його «націоналістичними» поглядами став небезпечним, і культурні керманічі міста відсторонили його від роботи. У 1930–1935 роках знову вчителював на периферії, переїхавши до Запоріжжя, де викладав фортепіано, керував вокальним ансамблем, дитячим хором при клубі алюмінієвого заводу та був піаністом-концертмейстером (тапером) на «культурній базі» Дніпрогесу. Гадав, що серед великого гурту зібраних звідусюди будівельників греблі на Дніпрових порогах вдасться заховатися від «пильного ока» шукачів «ворогів народу». Марно! На вітвар чергової річниці Жовтня потрібно було принести нові жертви. Якова Михайловича заарештували й засудили на заслання до віддаленого аулу Адигейської автономної області (нині – Республіка

ПОСТАТІ

Адигея) (може, вирішили, що майже 70-річний дідусь недовго проживе серед гір?). Однак витримав. У 1940 році йому дозволили переїхати до Майкопа (місцевої столиці), де, відданий своєму покликанню, він організував Ансамбль адигейської пісні і танцю. Знову поновив вивчення фольклору, тепер уже нартського; задумав написати для театру музичну комедію «Айшет» – «з життя східного села» (на три дії). Однак така непередбачувана активність «людини з тавром» і тут у когось викликала підозру. Цього разу переїхав до аулу Кошехабль, де для дітей-горян організував музичну школу (для якої навіть купили піаніно), створив хор та навчав вокалу. Почувши звістку, що Україну визволено від нацистських загарбників, Яків Михайлович 1944 року вирішив повернутися до рідних місць. Дорога пролягла на Кубань, до містечка Кропоткіна. У подорожніх документах було зазначено, що Я. Яциневич не може обіймати ні культурно-ідеологічної, ні керівної посади (як вчитель або керівник хору). Влаштувався сторожем колгоспного саду...

В історії української музики кінця XIX – першої половини XX ст. композитора Я. Яциневича згадано переважно як автора численних хорових обробок українських народних пісень (понад 200), кількох авторських хорових композицій та солоспівів. Лише в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ НАНУ) зберігається майже сотня його рукописів та першодруків. Серед них – хорові обробки колядок («Там на Ордані», «Нова радість стала»), веснянок («Ой дівчино Уляно», «Ой гіла-гілочка», «Головку причесала, панчошкі підв'язала»), пісень історичних («Кармалюк», «Їхав стрілець на війноньку», «Байда», «Ой у лузі червона калина»), лірико-побутових («Зеленеє жито, зелене», «Іскосила сіно», «Ой летіла зозуленька», «Ой вишенька-черешенька»), лірико-любовних («Коло гаю походжаю», «Ой чи будеш, дівчино, за мною тужити», «Чорні очка, мов терен»), жартівливих («Журавель», «Та були в кума бджоли»,

«Ой ти чула, Гапко», «На городі бузина»), циклу народних пісень «Вінчання» (запис 1925 р.) тощо. Містяться рукописи й авторських творів: вокальних ансамблів «Нова Республіко, гряди!» на сл. П. Тичини, «Червона калино», солоспівів «Земле моя, всеплодуюча мати» і «Твої очі, як те море» на сл. І. Франка, «Пісня» і «Реве-гуде негодонька» на сл. Лесі Українки, «Гей, співці» на сл. Вдовиченка, «Гаї шумлять» на сл. П. Тичини. У 1920-х роках звучали його вокальні композиції «Весною» на сл. В. Самійленка, «Сон» на сл. О. Маковея, цикли «Сім струн» на сл. Лесі Українки та «З тюремних пісень» (для баритона) на сл. М. Кибальчича. Відповідно до вимог доби, у 1920–1930-ті роки були поодинокі спроби написати щось із конче необхідного на радянську тематику, як-от «Пісня доярок-комсомолок» або «10-річчя Жовтня».

У АНФРФ НАНУ зберігаються й кілька зразків інструментальної музики Я. Яциневича 1920-х років: «Колискова», «Ноктюрн», «Ліричний момент», «Розлука», також фрагменти опери «Весняна казка», шість частин до кінофільму «Тобі дарую» (кінодума, музику якої перед екраном виконували наживо). З останніх за часом композицій (1940-ві рр.) – незакінчена музика до комедії «Айшет». Зберігаються в архіві й численні афіші з ім'ям Я. Яциневича (25 аркушів) та газетні рецензії на виступи його капелян за 1904–1940 роки (29 аркушів). Проте, вважаємо, найвагоміший артефакт із рукописного композиторського доробку Я. Яциневича – ораторія «Скорбна мати», яку досі не опублікували і не виконали.

Природно, що ґрунтовні музичні знання розбуджували композиторську снагу написати твори масштабного плану не лише номерного типу, як «Літургія...», але з розгорнутою музичною драматургією для різнопланових великих виконавських колективів, з використанням симфонічного оркестру. Відомо, що він створив програмну симфонію «1905 рік» та кілька камерно-інструментальних п'єс. На жаль, вони були в рукописах і більшість із них у перипетіях складного часу сталінських репресій загубилися. Нині ми не спроможні гідно оцінити якість композиторського задуму та письма інструментальної

музики Я. Яциневича. Натомість рукопис єдиної ораторії – «Скорбна мати», – сподіваємося, викличе жвавий інтерес музичної громади України. Він зберігається у вже згаданих АНФРФ НАНУ, де вдалося схоронити в тоталітарну добу дуже багато цінних проукраїнських артефактів, пов'язаних з першими роками державності України на початку ХХ ст. (був переданий композитором П. Козицьким наприкінці 1950-х рр.). Те, що викорінювала радянська цензура, в Інституті під керівництвом М. Рильського переховували «до кращих часів» (не тільки ораторію не було виконано, але й вірш молодого П. Тичини, присвячений матері, надрукували лише наполовину).

Рукопис композитора (ф. 19-3/5) складається з двох частин: 1) клавір ораторії (хор і фортепіано); 2) партитура (хор і симфонічний оркестр). На титулі зазначено: «Ораторія на 4 частини на мішаний хор і двох сопранів – *Solo* з акомпанементом рояля, або оркестру». Однак ознайомлення з нотним текстом дозволяє розширити та диференціювати позначку автора. Центральне місце посідає соло-сопрано Марії – Божої Матері. Друге соло-сопрано – Квітка. Однак є ще партія соло-тенора (учень Христа). Музична тканина ораторії виявляє різні типи композиторського письма: хоральний спів; складну розвинуту фугу з низхідною хроматичною темою (I ч. – «Заплакала сльозами», за характером викликає алюзії з темою «*Dies Irae*» з Реквієму Дж. Верді); «органні» октавні унісони *tutti* (кода I ч.); окремих фрагмент – чоловічий хорал *a cappella* «Возрадуйся, Маріє!» (II ч., учні Христа). До партитури ораторії привнесено такі властиві церковним літургіям і партесним концертам прийоми, як мелізматично розспівані юбіляції та фугатні проведення поспівок тощо.

Стрижень твору – проспівана Богоматір'ю Марією та підхоплена хором тривожна думка про Україну, її стражденну долю: «І цій країні вмерти? Де він родився вдруге, яку любив до смерти?».

Останні такти композитор дописав 10 липня 1926 року. Це був недовгий, однак плідний період його творчості в Одесі, де він організував хор і працював з оркестром.

Не судилося. Він не знав, що попереду на нього чекає не прем'єра вистражданої ораторії, а репресії – висилка з України й далекий гірський край. І лише наприкінці життя він почує милозвучне українське слово та, однак, не в рідній Україні, а на Кубані – поміж нащадків колишніх запорозьких козаків.

Р. S. 2019 року виповнилося 150 років від дня народження композитора Я. Яциневича. Довгі десятиліття його ім'я та доробок замовчували, а найбільш популярну в народі обробку «Заспіваймо» («Сусідка») оголошували як народну пісню. Однак Україна пробуджується у своїй історичній пам'яті та повертає до культурного обігу постаті її видатних особистостей. Вище ми зауважували, що 2006 року ушлявлений Муніципальний камерний хор «Київ» на чолі з М. Гобдичем записали на CD «Літургію св. Іоана Златоустого». Навесні ювілейного для митця року було організовано спеціальну Хорову асамблею, присвячену 150-річчю Я. Яциневича (ініціатор – видатний хормейстер, лауреат Премії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, професор М. Юрченко). Тоді ж відбувся Другий фестиваль хорової музики «Катедральні дзвони» в Івано-Франківську, де повністю прозвучала «Літургія...» Я. Яциневича (виконували чотири хорові колективи, які порадували слухачів антифонним і загальноансамблевим співом *tutti*). У символічний вінок ювілярові ми вплітаємо і свою «квітку шани», репрезентувавши українській громадськості друк першої в українській музиці ораторії «Скорбна мати» Я. Яциневича на поезію П. Тичини. Партитура ораторії, написана 1926 року, зберігається в АНФРФ НАНУ (рукопис та віддрукована електронна копія). Сподіваємося на концертну прем'єру цього твору та введення його в культурний і науковий музикознавчий обіг, що стане гідним поповненням української музичної спадщини.

Примітки

¹ Віхи власної творчої біографії Я. Яциневича ретельно виклав на сторінках, поданих до проводу Музичного товариства імені Миколи Леонтовича [2, с. 223–226; 5].

ПОСТАТІ

² Уперше виконання «Літургії св. Іоанна Златоустого» здійснив академічний Муніципальний камерний хор «Київ» під орудою М. Гобдича – заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, художнього керівника названого хору, невтомного дослідника

української сакральної-духовної музики, який розшукав і відредагував рукопис твору та здійснив його запис на компакт-диск (запис здійснено в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (лютий 2006 р.) СКК-32-1 «Kyiv Choir Productions», Київ, Україна, 2006 р.).

Джерела та література

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 50. № 144–159. 16 арк.
2. Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931) : біографічний словник / науковий довідник. Київ, 2015. 336 с.
3. Загайкевич М. Біографія пісні. *Культура і життя*. 1965. 25 лип.
4. Кауфман Л. Пісня знаходить автора. Київ, 1966. 44 с.
5. Кузик В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ, 1996. 12 с.
6. Юрченко М. Духовна музика. *Історія української музики*. Київ, 1992. Т. 4. С. 105–124.

Referens

1. Manuscript Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine. Fund 50, no. 144–159, Sheets 16.
2. Buhayeva O. (2015) M. Leontovych Musical Society (1921–1931): Biographical Dictionary / Scientific Reference Book. Kyiv, 336 pp.
3. Zahaikivych M. (1965) Song Biography. *Culture and Life*. July 25.
4. Kaufman L. (1966) The Song Finds the Author. Kyiv, 44 pp.
5. Kuzik V. (1996) 75th Anniversary of M. Leontovych Society. Kyiv, 12 pp.
6. Yurchenko M. (1992) Sacred Music. *History of Ukrainian Music*. Kyiv, Vol. 4, pp. 105–124.

SUMMARY

Yakiv Yatsynevych is known as a master of chorus writing, especially the acapella, in the musical culture of Ukraine in the first half of the 20th century. At the same time he is a talented choirmaster, regent. He has created many choirs and educated talented chaplain singers throughout his life.

Ya. Yatsynevych was born on November 8, 1869 in Bila Tserkva in Kyiv region, he studied at Kyiv-Sophia Theological School and Kyiv Theological Seminary, where he discovered his musical talents: sang in the Metropolitan Choir, became an assistant of the regent, and later regent of the famous choir of St. Michael Cathedral. He was taught the choir, composition, playing the piano by M. Lysenko, theory (harmony, counterpoint, polyphony) at the S. Blumenfeld School of Music, and studied vocal with the singer of Kyiv opera E. Missini.

From the beginning of the 20th century Ya. Yatsynevych has worked with the choirs of Kyiv University and Kyiv Polytechnic, he has directed the musical parts of Ukrainian theatre companies and become a member of Literary and Artistic Society. With the proclamation of the statehood of Ukraine (1918), he has been involved actively to the cultural and social activities, become the conductor of newly created M. Lysenko Chapel. He has written several works of his own and the Liturgy. Ya. Yatsynevych as a regent, composer and authority in church music field has worked actively in the leadership of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church.

However, because of the new political situation he is forced to leave Kyiv (1920–1923) and stay in the surrounding villages where he has collected local folklore. He has compiled more than 50 choral arrangements. Famous work *Let's Sing (Neighbour)* is among them.

In 1925, in the so-called short-term *Ukrainianization period*, Ya. Yatsynevych is invited to Odesa as an inspector of music courses for the organization of cultural and public life. He has formed Ukrainian choral studio there, which has been developed later into M. Lysenko Ukrainian Chapel. All the chaplains, together with their director, have become the members

of Odesa branch of M. Leontovych All-Ukrainian Music Society. Five years of Odesa period for Ya. Yatsynevych (1925–1930) have proved to be surprisingly fruitful both in creative and organizational-artistic sides. In 1926 he has written an oratorio *The Sorrowful Mother* to Pavlo Tychyna verses and started work with *The Spring Tale* opera.

However, the reduction of the *Ukrainianization period* has forced the artist to move to Zaporizhzhia (1930–1935), and then there was the arrest and exile to the remote aul of the Adyghe AR. The last years of the composer's life are spent in Kuban, in the town of Kropotkino.

Since the late 1950s, a number of works by the composer (manuscripts and periodicals), transmitted by well-known Ukrainian composer P. Kozytskyi, have been kept at the NASU M. Rylskyi IASFE Archival Scientific Funds. Among them there is the manuscript of the first oratorio in Ukrainian music *Sorrowful Mother* for chorus, symphony orchestra and soloists, which is now published by a special musical supplement to the *Researches of the Fine Arts*, 2019, issue 3. We hope that this published work will be a worthy addition to the Ukrainian musical heritage and will receive a deserving public appreciation.

Keywords: Ya. Yatsynevych, P. Tychyna, Ukrainian music, Ukrainian musicology, oratorio.

УДК

ТВОРЧИСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

Галина Скляренко

У статті аналізується творчість видатного українського художника, архітектора, теоретика мистецтва Флоріана Юр'єва, яка, прокресливши другу половину XX ст., репрезентує своєрідне авторське бачення мистецького синтезу, у систему якого поряд із традиційними архітектурою, скульптурою та живописом додаються музика та поезія. Особливе місце в доробку митця належить детально розробленій концепції музики світла як окремого виду образотворчості та створеному ним кольорофонетичному письму для запису кольоромузичних і поетичних творів.

Ключові слова: синтез мистецтв, музика світла, колір, гармонія, аналітичність художнього мислення.

The works of the outstanding Ukrainian artist, architect, art theoretician Florian Yuryev are analyzed in the article. Covering the second half of the twentieth century, the master's creative heritage demonstrates the author's vision of the artistic synthesis, that includes music and poetry along with traditional architecture, painting and sculpture. A special place in it belongs to the detailed concept of music of light as a separate type of fine art, as well as the colour-phonetical painting created by him to describe colour-musical and poetical works.

Keywords: synthesis of arts, music of light, colour, harmony, analyticity of artistic thinking.

Творчість Флоріана Ілліча Юр'єва належить до чи не найбільш своєрідних явищ українського мистецтва другої половини XX ст. Її особливість полягає не лише в широті охоплення різних галузей художньої діяльності (архітектура, малярство, музика, поезія, теорія мистецтва), але й у наявності наскрізної ідеї, що поєднує між собою ці, на перший погляд, далекі одна від одної царини. У її основі – взаємодія мистецтв, що ґрунтується на синтетичності власне творчого мислення, де перетинаються та доповнюють одне одного образне, поетичне, емоційно-чуттєве сприйняття світу, підкреслений естетизм і пошук художніх гармоній та чи не протилежні їм чітка аналітичність, конструктивність, філософсько-узагальнююча та послідовна дослідницька спрямованість. Така позиція значною мірою була зумовлена особливостями самого його творчого обдарування – винятковим даром синестезії – єдності почуттів, здатністю «чути кольори та бачити звуки», що значною мірою й визначило самобутність його творчих спрямувань, у яких художник і дослідник невід'ємні один від одного.

Варто підкреслити, що попри міжнародне визнання вагомості доробку Ф. Юр'єва для сучасної культури (у 1997 р. за особисті досягнення в культурі та мистецтві Міжнародний біографічний центр у Кемб-

риджі нагородив його золотою медаллю па почесним дипломом «Doctor of Art», у 2000-му Біографічний інститут США за внесок у гуманітарні науки та інтелектуальну діяльність визнав його «людиною року») та розпочату ще з 1950-х років активну діяльність (Юр'єв є членом кількох творчих спілок – Національної спілки композиторів України, Національної спілки художників України, Спілки архітекторів, Асоціації скрипкових майстрів-художників України, Міжнародної асоціації колористів), його доробок залишається маловідомим в Україні. Між тим, його твори та висунуті ще в середині XX ст. наукові розробки не лише суттєво доповнюють обшири історії українського мистецтва та художньої культури, але й набувають нової актуальності, кореспондуючись із проблематикою сучасної доби.

Однак своєрідність творчості митця visuє багато проблем щодо його інтерпретації та аналізу, адже не «вміщається» в існуючі жанрово-видові художні категорії, більш того, традиційні медіа (зокрема малярство) використовуються ним у свій спосіб для створення іншого, чи не протилежного їм за своїми естетично-мовними спрямуваннями, образного висловлювання. А у творчих інтенціях майстра своєрідно віддзеркалилися ідеї модернізму, що відновилися у вітчизняній культурі з років

відлиги, та інтерес до більш віддаленого історичного мистецького досвіду, який «повертав» і продовжує повертати в актуальний художній простір «забуті» чи «викреслені» радянською ідеологією ідеї та пропозиції. Не вкладається творчий шлях митця і в поширену нині у вітчизняному мистецтвознавстві схему структурування художніх явищ радянської епохи за плоским розподілом на «офіційні» та «неофіційні». Адже далека від радянської ідеології та соцреалістичної доктрини особиста й творча позиція художника, архітектора, науковця Ф. Юр'єва, утім, була протилежною андерграундному усамітненню. І хоча протягом десятиліть його роботи не раз були заборонені, знищені, відторгнені офіційною культурою, він продовжував працювати захоплено й наполегливо, не лише прагнучи донести свої ідеї до глядачів / слухачів / співбесідників, а щоразу знаходячи для цього ту чи іншу можливість – писав статті та книги, виступав з доповідями, викладав у виші, брав участь у музичних фестивалях, конференціях. Досвід його творчого шляху – це історія виняткового таланту, потужної креативної енергії, високої етичної позиції, здатної долати будь-які випробування долі.

Флоріан Юр'єв народився 1929 року в селищі Кіренськ Іркутської області, куди більшовицька влада заслала його батька – ученого-біолога Іллю Захар'їна-Юр'єва. Дитинство і юність митця – це страшні поневіряння по таборах ГУЛАГу, північних селищах тундри й Сибіру. Однак і в цих умовах при будь-якій можливості батько навчав хлопчика працювати різними інструментами, грати на скрипці, прищепив любов до поезії.

Широта обдарувань проявилася в нього дуже рано: тонке відчуття прекрасного, художнє сприйняття світу поєднувалося з винятковими математичними здібностями. Там, у тундрі, споглядаючи разом з батьком яскраве північне сяйво, як згадує художник, і зародилася ідея «музики кольору» [14], якій він присвятить надалі все своє життя. Показово, що в автобіографічних спогадах поряд зі страшними подіями – смертю малого братика, загибеллю батька, голодом та поневіряннями, Юр'єв пише про кольори

та барви оточуючого світу, які то надихали, то пригнічували: «<...> зима на крайній Півночі буває дуже красивою. Особливо в тиху погоду і з фантастичними “симфоніями” північного сяйва. А весна та коротке літо в тундрі – це чудо із чудес! Краса неймовірна! Все квітне»; потім уже в таборі: «Усе сіре! – головне, що зафіксувала моя дитяча пам'ять, це були сірі гори відвалів руди і сірі натовпи напівживих ув'язнених, яких рано-вранці під конвоєм із собаками гнали на роботу, а ввечері заганяли в сірі довгі дерев'яні бараки, схожі на стайні для худоби» [17]. У той час, як радянські журналісти писатимуть про «щасливий збіг обставин», завдяки яким художник у дитинстві спостерігав «веселкові полярні сяйва та магнітні бурі з вогняними стовпами, що спадають з неба дивовижною грою кольорів» [13, с. 8], сам художник вважає, що досвід заслання став для нього справжньою школою життя, дав сили гідно триматися в усіх подальших випробуваннях. На знак пам'яті про сибірське селище, де народився, митець став підписувати свої роботи «Флоріан да Кренгі», підкреслюючи особливу повагу до місця, часу, людей, які були йому близькими в дитинстві, наповнили його життя духовною силою.

Наприкінці 1940-х років Ф. Юр'єву вдалося закінчити середню школу, він вступив до Іркутського художнього училища, де одночасно навчався на образотворчому та музичному факультетах. У 1948-му написана ним для альта музична фантазія «Боярин Орша» була виконана на Олімпіаді молодих музикантів Сибіру й отримала першу премію. Тоді ж, у 1947-му, в Іркутську він самостійно зробив і свою першу скрипку (ті, що продавалися в магазинах, своїм звучанням його не задовольняли). Потім він стане провідним скрипковим майстром, очолить Всеукраїнську асоціацію скрипкових майстрів-художників...

У 1950 році він переїхав до Києва і залишився тут назавжди. Синтез мистецтва та математики привів юнака на архітектурний факультет Київського художнього інституту, де він навчався в майстерні В. Заболотного та Є. Катоніна. Після закінчення вишу в 1956–1976 роках працював у Київпроект-

ПОСТАТІ

ті на посадах від старшого до головного архітектора.

Початок самостійного творчого життя збігся для нього з глибокими суспільно-культурними перетвореннями в нашій країні. Позначені ідеями оновлення, розширення культурного простору, пошуками нової художньої мови та засобів образного висловлювання роки «відлиги» кінця 1950 – початку 1960-х років надавали нові можливості для творчої реалізації, відкривали перспективи для діяльності. Ф. Юр'єв виявився повністю готовим для цих новацій. «Відлига» стала часом його творчого піднесення.

Показово, що саме архітектура з кінця 1950-х років однією з перших зазнала кардинальних змін. Уже в 1954 році у Москві пройшла Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промисловості будівельних матеріалів, проектних та науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу та помпезність. Урядові постанови від 1954 та 1955 років – «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» – відкрили шлях до функціональної типової забудови, впровадження нових матеріалів та технологій. У постанові 1955 року пролунала теза «смівлівіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва» [6, с. 391]. Проте головною сферою діяльності радянських архітекторів ставала типова житлова забудова, реалізувати власний проект було дуже важко. Та й парадокс часу полягав у тому, що хоча залучення західних технологій керівництвом підтримувалося та заохочувалося, проте нова образність та художні рішення сприймалися вороже. Не випадково в архітектурній кар'єрі Ф. Юр'єва більше нереалізованого, ніж здійсненого, та й тривала вона дуже недовго.

І все ж серед збудованих ним є дві видатні споруди, що стали пам'ятками «радянського модернізму», увійшли в історію української архітектури. Серед них – наземний павільйон станції метро «Хрещатик» у

Києві (1960). Його спорудженню передував широкий всесоюзний конкурс. Художнє рішення нової за своїм функціональним призначенням будівлі метрополітену викликало дискусії, увагу преси та критики. Зокрема, обговорювалися принципи оформлення станцій, мова йшла про «створення архітектури великого синтезу, надання кожній станції особливого, їй одній притаманного художнього образу» [3, с. 15]. Розроблене Юр'євим просторове рішення будівлі повністю відповідало новим вимогам: просте, лаконічно прямокутне, зі скляним стрічковим фасадом. На другому поверсі споруди був розташований ресторан та кафе. Для оздоблення інтер'єрів архітектор запросив чи не найкреативніших тоді в Україні художників-монументалістів – І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Коткова. Проте вже перед відкриттям одну зі створених ними декоративних композицій – «Джаз» – було збито як «нерадянську». Пізніше, під час чергової ідеологічної кампанії по «боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», були знищені й інші мозаїчні твори художників – «Квітучий сад» та «Юність». Ініціаторами ж цього акту виступили самі колеги: «На жаль, і в нашому мистецькому житті були спроби протягти абстракцію і формалізм у монументальні розписи сучасного інтер'єру, – писав О. Лопухов. – Група художників – І. Литовченко, В. Ламах, Е. Котков, незважаючи на критику Спілки художників оформлення ресторану “Метро”, “увічнюють” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображують чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну – металеві стружки» [8, с. 4]. Між тим жодної «абстракції» в цих роботах не було, у душі нової естетики 1960-х років художники вдалися до узагальнено-декоративних прийомів, трансформуючи реальні форми. Знищення загрожувало й оздобленню центрального вестибюля станції метро, суцільно вкритого яскравою керамічною плиткою (збереглася до нині) – матеріалом, що тоді тільки-но почав використовуватися в радянському стінопису, умовність орнаменту асоціювалася тут з мотивами народного мистецтва, яскравість та динамічність наповнювала простір виразною образністю.

Як згадує Юр'єв, «мене врятував Володимир Гнатович Заболотний, президент академії архітектури УРСР. <...> Заболотний звернувся до урядової комісії <...> і вони разом пішли оглядати мозаїки. Тоді Заболотний подивився на мене й каже: “Здорово!”. Навряд чи йому справді сподобалося – ймовірно, підтримав мене суто з принципу» [22, с. 35].

Однак «кампанія по боротьбі з абстракціонізмом» початку 1960-х болюче вдарила і по творах самого Юр'єва. У 1962 році його нефігуративні живописні композиції, представлені на Виставці-огляді робіт молодих архітекторів у Києві, були брутально знищені. Згадка про них залишилася в публікаціях, де, зокрема, з одного боку, відзначалося, що його «етюди на тему світло-музичного кіно, виконані аквареллю «по вологому», мають відсторонений характер, без конкретного зображення предметів. Причому це не самоціль, а цікава спроба ілюструвати спеціальні можливості нового синтетичного мистецтва кольору, музики і кіно» [7], з другого ж, нарікалося на їх схематичність, що не викликає «жодних думок та почуттів» [4]. Серед представлених на виставці робіт художника згадуються «Несамовито-червоний» та «Роздуми». Між тим у своїх абстракціях митець не лише вбудовував складні кольорово-тональні сполучення, але й представив тут твори-дослідження зі світлокольору, над проблематикою якого послідовно працював, починаючи з 1950-х років. Пізніше він відтворить частину цих робіт заново, ускладнюючи на деталізуючи закладені в них кольорові гармонії.

Серед нездійснених архітектурних проєктів Юр'єва – Палац Дарницького шовкового комбінату, побудований на контрасті прямокутних і криволінійних ритмів (1969), серед здійснених – житлові масиви Києва. Своє захоплення кольором та розуміння його багатогранного впливу на повсякдення він мріяв запровадити в навколишню забудову; він був одним з перших в Україні, хто почав писати про роль кольору в архітектурі [18]. Синтетичність його творчого мислення проявлялася в власне просторовому баченні: «В архітектурі можна

розглядати різні частини як частини великого музичного твору, – говорить він. – Ви заходите до вестибюля і дізнаєтесь, для чого ця будівля призначена. Те ж саме в симфонії, перша частина – це експозиція. Переміщення в просторі – принцип музичний. Приміщення різного призначення – це різні теми. А ритми? Навіть конструктивна побудова – це все музичні принципи. І в дрібницях, і в об'ємі все це – єдинство. Гармонійне єдинство – це уже мистецтво» [9]. Варто порівняти позицію українського митця з тлумаченням архітектури одного з провідних зодчих модернізму О. Німейєра, який бачив її як «своєрідний маніфест духу, уяви та поезії» [15, с. 28]. Ідеї функціоналізму й нові технології розкривалися талановитими архітекторами як новий етап синтезу техніки та творчої образно-просторової уяви.

Найзначнішою в архітектурній творчості Ф. Юр'єва стала новаторська для свого часу будівля Інституту науково-технічної та економічної інформації в Києві (1965–1972), що була певним символом «радянського модернізму» другої половини ХХ ст. Особливість її композиції полягала в поєднанні контрастуючих між собою об'ємно-просторових елементів: 16-поверхової вертикальної частини, низької, простягнутої вздовж вулиці, двоповерхової та вмонтованої в неї «капсули-тарілки» глядацького залу. Оригінальна виразність споруди відзначалася архітектурною критикою [5, с. 16–17]. Просторово-ритмічні особливості будівлі в образній формі продовжували та доповнювали розміщені на фасаді площинно-узагальнені бетонні рельєфи з алегоричними фігурами науки й мистецтва (скульптор Б. Довгань). Проте головним виразним художнім елементом став піднятий над землею конференц-зал. Поєднання в одній споруді прямокутних та криволінійних об'ємів у 1960-х роках було новаторським. Варто згадати хоча б композицію Палацу національного конгресу в столиці Бразилії за проєктом О. Німейєра (1960), де на горизонтальній частині встановлено дві круглі «чаші» – одна відкрита, повернута вгору, друга перевернута вниз. Проте у своїй архітектурі Ф. Юр'єв пішов далі: його

ПОСТАТІ

«капсула-тарілка» не стоїть, а ніби летить, долаючи закони тяжіння...

При спорудженні Інституту авторським колективом (автор проекту та головний архітектор Ф. Юр'єв, за участі Ю. Новікова, В. Ковалю, Л. Ковтуна, Н. Кофмана) були застосовані нові для того часу технології – монолітного й збірного залізобетону та конструкції, що забезпечували особливу акустику в залі. Адже за задумом закоханого в музику архітектора, зал Інституту проектувався як акустичний, де надалі можна було б проводити музичні концерти. Свою ідею він реалізував повністю: акустика в конференц-залі Інституту дійсно вийшла унікальною, відзначалася гармонійною рівномірністю звука без будь-яких тембральних втрат по всій площі, рівномірно розподілялася на кожне з п'ятисот глядацьких місць. 29 червня 2005 року тут відбулася виняткова подія – концерт-запис музики Юр'єва-композитора, виконаний на струнних інструментах Юр'єва – скрипкового майстра. Як згадує учасник концерту скрипаль А. Баженов, «те, що пролунало тоді, приголомшило нас... Концертний зал він створив як скрипку, смичкові інструменти – як концертний зал...» [1, с. 227]. Проте, конструюючи унікальний акустичний простір, архітектор мріяв і про реалізацію в ньому свого особливого проекту – кольорово-музичного театру, де на широкоформатному екрані мали б демонструватися світломузичні твори.

Ансамбль Інституту науково-технічної та економічної інформації в Києві був нагороджений премією Держбуду СРСР «За новаторство в архітектурі». Але попри високу оцінку й визнання надалі архітектурні проекти Юр'єва постійно підпадали під критику, вимагали переробки і пристосування до загальнопоширених уявлень. Архітектуру він змушений був залишити. У 1976–1991 роках викладав на факультеті графіки Київського відділення Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова.

Головною темою у творчості митця залишалася «музика кольору», яку він розробляв через теоретичний аналіз сприйняття кольору та його віддзеркалення в мистецтві та самої «музики світла» не ли-

ше як синтезу звука та зображення, але і як особливого художнього висловлювання. У 1962 році журнал «Наука і життя» опублікував його статтю «Музика кольору», де була представлена його авторська концепція, оригінальна «кольорова гама» з 16 кольорів та спосіб запису кольоромузичної партитури [19]. Розвиваючи цю тему в статті 1966 року в журналі «Ранок», він підкреслював, що «кольоромузика» не лише є засобом «перекладу» образів малярства на мову музики, але й становить цілком самостійний вид мистецтва: «Музичний колір розвивається незалежно від музики звука як самостійний вид образотворчого мистецтва <...> музика світла», «в музиці світла йдеться не тільки про музичний колір, а ще й про музичний тон, його пластику та будь-які інші музичні форми» [20]. На початку 1960-х у видавництві «Музична Україна» мала бути надрукована монографія Юр'єва «Музыка света», яка через звинувачення в «абстракціонізмі» була видана майже через десять років.

Варто зазначити, що тема взаємодії музики, світла та зображення має давню історію. У її основі – не лише візуалізація музичних гармоній, але й увага й пошук спільних засад різних видів мистецтва та їхнього поєднання у синтетичному Gesamtkunst. На цьому шляху свого часу були висунуті різні теорії, що спиралися на визнання суто фізичних закономірностей трансформації музики у світло, до яких поступово стали залучати фізіологічні, психологічні та естетичні аспекти. Серед дослідників цієї проблеми – Піфагор, Ньютон, Кеплер. В історії мистецтва відомі також спроби створити спеціальні інструменти для візуалізації музики, один з найдавніших серед яких, зокрема, «Clavecin de couleurs» та книга «Traité de la pesanteur universelle» («Договір всесвітнього тяжіння») французького вченого Луї-Бертрана Кастеля (1688–1757), який вивчав спорідненість звука та кольору.

Уже на ранніх етапах були сформульовані й два головні підходи до проблеми: створення кольоромузики як візуального супроводу (чи доповнення) музичних творів, побудований на відповідності звукових і кольорових композицій, та музики кольору –

самостійного виду мистецтва, у якому рухливі кольорові структури базуються на основі музичних закономірностей. Обидва ці підходи знайшли продовження в практиці другої половини ХХ ст.

Загально-естетичні ж розробки широкої концепції синтезу мистецтв були пов'язані з естетикою романтизму, де синтез «як принцип всеохоплюючої взаємодії та взаєморозчинення» бачився «універсальною формою зв'язку та єдності як у природі, так і в культурі» [10, с. 8]. За філософією романтиків кожен з видів мистецтв міститься в іншому, а мова мистецтва є спільною для всього художнього мислення. Більш того, як підкреслює О. Муріна, «феномен синтезу цікавить романтиків у зв'язку з поширенням серед них вченням про “всекультуру”, де перетинаються такі різні явища, як наука та мистецтво, мистецтво та філософія, мова та міфологія, фольклор та природознавство та ін.» [10, с. 8]. В естетиці романтизму ідея універсальних зв'язків поєднувала не лише традиційні архітектуру, живопис, скульптуру, а поряд з ними й музику, але й залучала до загального синтезу поезію. «<...> видиму музику складають арабески, узорі, орнаменти та ін. Поезія у строгому сенсі здається майже проміжним мистецтвом між живописом та музикою. Невже не повинні відповідати такт фігурі, а звук – кольору?» – писав поет Новалис [12, с. 254]. А філософ Ф. Шлегель розмірковував: «Твори великих поетів нерідко дихають духом суміжних мистецтв. Чи не так у живопису? Невже в певному сенсі Мікельанджело не пише як ваятель, Рафаель – як зодчий, Корреджіо – як музикант?» [12, с. 259]. У свою чергу композитор Р. Шуман вважав, що естетика одного мистецтва є й естетикою іншого, і лише засоби відрізняють їх одне від одного [16, с. 273]. Сама ж музика як найменш пов'язана з емпіричним світом виступала тут певним панмистецтвом, де поняття музичності пронизувало всю художню творчість, так чи інакше визначаючи та об'єднуючи всі її різновиди. Синтез мистецтв як злиття різних його складових (зокрема звука та кольору) виступав за їхньою концепцією чи не єдиним видом творчості, здатним впливати на людину на рівні із са-

мою природою. У теоретичних розробках Ф. Юр'єва ідеї романтиків знайшли своє продовження, підкріплені науково-художнім досвідом ХХ ст., що, зокрема, відобразилося в його монографії «Цвет в искусстве книги» 1987 року [23].

Новий етап інтересу до синтезу мистецтв, зокрема музики та кольору, розпочався на початку ХХ ст. У 1910 році вперше у світовій практиці у своїй симфонії «Прометей» О. Скрябін вводить партію світла – «Luce», написану для «світлового клавіра», однак як саме мала бути виконана ця партія і які саме кольори відповідають тут нотним знакам, залишилося зашифрованим. Ф. Юр'єву належить оригінальна версія прочитання цієї партії. У 1912 році в першому випуску альманаху «Синій вершник» була надрукована сценічна композиція В. Кандинського «Жовтий звук» на музику Ф. Гартмана, що передбачала синтезування в одному дійстві кольору, світла, руху та музики. У 1912 році А. Римінгтон у Лондоні видає книгу «Colour music». У 1913-му композитор А. Шенберг пише монодраму «Щаслива рука», де звук мав переходити у світло... Тоді ж у Нижньому Новгороді Д. Хмельницький випускає книгу «Спроби надати естетичне задоволення в музиці кольоровими комбінаціями» та з групою ентузіастів проводить кольоромузичні концерти. У 1919–1920 роках у Петрограді художник і винахідник Г. Гідоні створює спеціальний апарат із проекції кольору та світла, а в 1925-му проголошує доповідь «Світло-оркестр, або Використання світла у музиці» та «Світло-фарбовість як особливий вид мистецтва». На початку 1920-х років художник В. Баранов-Россіне конструює музичний інструмент «оптофон», на якому виконує світломузичні твори. У 1932 році П. Кондрацький видає монографію «Основи кольоростатики», де пропонує свій нотний запис кольорів у музиці та апарат «кольорофон».

У 1960-х роках цей досвід у нашій країні був майже забутий та невідомим. Однак ідеї кольоромузики привертали увагу досить широкого кола людей, серед яких були художники, інженери, теоретики, що заново відкривали їх для себе та розвивали їх на

ПОСТАТІ

засадах нових досягнень науки й техніки. Дослідження в цій царині проводилися в різних містах країни. У них відбивалися загальні захоплення наукою, чії можливості тоді здавалися безмежними, прокреслювалися нові шляхи поєднання мистецтва та техніки. У 1960-х роках, як і на початку ХХ ст., актуальним ставало наукоподібне художнє мислення, що моделювало багатогранну картину світу та нові види творчої діяльності. Мистецтво відкривалося тут як інструмент пізнання людини і світу, засіб аналізу та розширення свідомості. Серед головних центрів 1960-х, де розроблялися проблеми кольоромузики, – конструкторське бюро «Прометей» у Казані на чолі з Б. Галєєвим (один з головних творчих опонентів Ф. Юр'єва), яке поступово переросло в Науково-дослідницький інститут експериментальної естетики при Казанському університеті; студія при музеї О. Скрябіна в Москві та московська група «Рух», з першим керівником якої Л. Нусбергом Ф. Юр'єва пов'язувала багаторічна дружба; лабораторії при Калінінградському університеті та спеціальна лабораторія кольоромузики Ленінградського НДІ ім. О. Попова на чолі з К. Леонтьєвим – автором брошури «Музыка и цвет» (1961), що захопила тоді багатьох ентузіастів; відділи в інститутах автоматики та телемеханіки Ленінграда й Москви.

В Україні тема «кольорової музики» програмно розроблялася кількома дослідниками й винахідниками [14]. Серед них – харківський інженер Ю. Правдюк (1924–2002). Закоханий у музику, будівельник за освітою, він захопився ідеєю кольоромузики на початку 1960-х років під впливом перших статей на цю тему (зокрема брошури К. Леонтьєва) і вніс у її розробку самостійні винаходи. Серед них – ідея «кольорового форморуху» та конструювання «пристрою для отримання музичних світлокольорових композицій», який був запатентований ним у 1990 році. Пристрій являв собою електромеханічний апарат-проектор із прорізними трафаретами та світлофільтрами. Ідея Ю. Правдюка полягала в підсиленні вражень від класичної музики через рухомі кольорові форми, які демонструвалися на

екрані. З 1960-х років навколо Ю. Правдюка згуртувалася «Студія світложивопису», протягом 1969–1989 років у літньому павільйоні Центрального парку культури та відпочинку ім. М. Горького в Харкові проходили світломузичні концерти.

Під враженням від діяльності групи Ю. Правдюка ідеями музики кольору в 1960-тих захопився полтавський інженер П. Зорін. На сконструйованому ним невеликому (легкому для транспортування) пристрої він змодельовував рухи узагальнених кольорових форм різної інтенсивності освітлення, які накладаючись на запис музичного твору (зазвичай класичного), досягають гармонійності та синтетичності світлозвукowego образу.

Отже, обидва винахідники розглядали проблему світло / кольору / музичного синтезу насамперед як інженерну, де найважливішим було створити пристрій (інструмент) для відтворення руху кольорів у просторі. Взаємодія ж з музикою йшла тут інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів.

У 1967 році в Одесі був створений клуб «Колір, музика, слово» ім. М. К. Чюрльоніса. Його ініціатором та першим головою був інженер В. Ніколаєвський, який тоді переїхав в Україну з Литви. Потім до кінця свого життя клуб очолював художник О. Соколов (1919–1990). Клуб об'єднав найрізноманітніших любителів мистецтва – музикантів, літераторів, філософів, інженерів... Лекції, зустрічі, концерти проходили в залі Музею західного та східного мистецтва, де працював О. Соколов. Наскрізною в програмі клубу виступала ідея синтезу мистецтв, його нетрадиційних вимірів, взаємодія різних шарів художнього бачення, уособленням якого виступала творчість М. Чюрльоніса, що тоді, після довгих років замовчування, стала дуже популярною в СРСР, перекидаючи містки до символічного мистецтва початку ХХ ст. У творчості ж самого О. Соколова тема взаємодії музики та зображення розкривалася через авторське «ілюстрування» творів відомих композиторів. Подібні графічні (здебільшого умовно-нефігуративні) композиції склали потужний шар його доробку. У 1969 році в Одесі відбулася

наукова конференція «Світло і музика», що супроводжувалася концертами та, зокрема, виконанням уперше в Україні в одеській філармонії поем Чюрльоніса «Ліс» і «Море», у рамках конференції відбулась і виставка робіт О. Соколова. Одесу відвідали Б. Галєєв та В. Лансбергіс – музикознавець, дослідник творчості Чюрльоніса, а згодом – голова Верховної Ради Литви.

У цьому контексті творча позиція Ф. Юр'єва виділялася глибоким теоретичним підґрунтям, самостійністю та системністю мислення. Зокрема, один з перших у світі він довів органічну природу кольоросприйняття, що забезпечується наявністю двох кольорових та одного чорно-білого каналів бачення у зорових нервах людини. Показово, що подібний напрям дослідження природи людського зору проводили й зарубіжні фізіологи. У 1967 році, паралельно з розробками Ф. Юр'єва, три вчених-фізіологи – Р. Граніт, Х. Хартлайн, Д. Уолд – отримали Нобелівську премію «за відкриття, пов'язані з первинними фізіологічними та хімічними зоровими процесами, що відбуваються в очі» [11]. Але якщо західні вчені аналізували суто фізіологічну природу зору, то Юр'єв досліджував її в іншому аспекті. У своїх дослідженнях Юр'єв наголошує на інтелектуальності бачення, яке є не лише частиною фізіології людини, але й результатом поступу загальнолюдської культури та історичного досвіду. Сприйняття та відтворення кольорів у мистецтві аналізувалося ним на величезному матеріалі мистецтва й наукових концепцій – від Аристотеля та рукописних книг до теоретичних наукових розробок ХХ ст. і сучасних йому творів художників. Однак оприлюднити свої міркування йому вдалося лише у 1987 році. У монографії «Цвет в искусстве книги» він зазначав: «З великою мірою вірогідності можна припустити, що поліхромний зір людини розвився значно пізніше монохромного <...> Процес кольорового бачення динамічний. Але у своїй динаміці він чітко підпорядкований внутрішній логіці діалектичного пізнання реальності. Величезна кількість фізичних стимулів, котрі потрапляють в око у будь-якій послідовності, мозок опрацьовує стадіально» [23, с. 15, 20]. А тому «ста-

новлення кольорової знакової системи всюди відбувалося нерозривно від головних течій у писемній та художній культурі. Тому відокремлене вивчення знакових функцій кольору, особливо символічних неможливе» [23, с. 38].

У трактовці автора і власне термін «світло» є синтезуючим – «синонім всього видимого нами світу. <...> Музика світла – це така метаморфоза образотворчого мистецтва, при якій зображальне мистецтво перетворюється на виражальне» [21, с. 45]. Розвиваючи свою теорію «музики світла» як синтетичного виду мистецтва, він наголошує, що «музика світла не обмежується одним чистим кольором. Як в статичних живопису, графіці і архітектурі колір невіддільний від пласкої і просторової форми, так і у музиці світла колір може бути пов'язаний з тою чи іншою динамічною формою, що розвивається. Форми ці і за матеріалом, і за принципами впливу багатоманітні. У кожному окремому випадку це може бути скульптурна форма світловипромінюючого пристрою, кіноекран, лінійні та тональні композиції світломузичного дійства, яка відбувається на екрані» [21, с. 47]. Дослідник підсумовує: «Музика світла – мистецтво зорове, часове, виражальне. Художній образ дійсності в музиці світла створюється не шляхом зображення дійсності у її зоровій конкретності, а шляхом вираження цієї дійсності в емоційно виразній формі <...>. Матеріалом для створення образу музики світла та гармонійного розвитку його в часі служать тільки видимі форми дійсності (на відміну від звукової музики, де використовуються форми, які можна почути)» [21, с. 50]. Таким чином, «музика світла», попри її синтезуючу природу, постає частиною візуального мистецтва, яке через неї розширює свої кордони, залучає до свого простору нові компоненти.

Не випадково і запропонована Ф. Юр'євим оригінальна розшифровка партії світла в поемі О. Скрибіна «Прометей» базувалася на системності підходу. На відміну від попередніх прочитань, що будувалися на відповідності музичних звуків окремим кольорам, свою версію митець розгортав за принципом тональних відпо-

ПОСТАТІ

відностей. На його думку, музичнокольорова система Скрибіна близька до звукової температури Й. С. Баха, тобто має узагальнюючий, структурний характер, а в самій поемі партія світла найтісніше пов'язана зі всією композицією поеми, не є самостійною, а виступає продовженням та розвитком загального задуму. Висновки ж автора виходили за межі окремого твору, він писав: «Уже сьогодні видно, що музика світла не може обмежитися лише світломузичним синтезом; уже сьогодні видно, що динамічний музично-виражальний метод художньої творчості перестав бути монопольним засобом звукової музики і, навпаки, вже відомо, що звукомусика може користуватися багатьма засобами зображальних мистецтва. Взаємне збагачення різних видів мистецтва буде продовжуватися далі» [21, с. 61].

При реалізації своїх задумів майстер розробив і музичні пристрої-інструменти та створив проект світлотеатру, план якого вперше був надрукований у журналі «Ранок» 1966 року [20]. У середині 1960-х років йому вдалося організувати кілька світломузичних концертів у Києві, де демонструвалися його твори. Опис першого з них, що відбувся наприкінці 1965 року, зробив журналіст С. Плачинда: «Три чудернацькі, незвичайні екрани (з-поміж них один – круглий, матовий, скляний!); невеличке “піаніно”, де проти кожного клавіша яскравіє смуга певного кольору; незнайомі інструменти; кабелі, що тягнуться до екранів» [13]. Концерту передувала доповідь автора про теорію світломузики, особливості її виконання та про нові зображувально-динамічні види образотворчого мистецтва. «А потім... гасне світло. На одному екрані займаються, палахкотять, біжать дивовижні – то “гарячі”, то “холодні”, то ніжно-весняні, то фантастично бурхливі гами кольорів. Хвилюючі світло ритми. Чарівні видіння. Казкові тони, що їх рідко хто може побачити. Флоріан Юр'єв та його колега виконують інструментальний дует. Другий – сферичний – екран, як своєрідний рефрен, підсилює головний мотив твору – кольорову легенду чи баладу, в якій так гостро відчутне торжество прекрасного. Дивно, але при спогляданні

світло-фантазії зовсім не відчуваєш відсутності звука» [13]. До своїх творів на цьому концерті автор активно залучив і слово-зображення, а саме: «На звичайному кіноекрані демонструється записаний на кольорову кінострічку “Лівий марш” В. Маяковського. І тут відкривається зовсім невідома форма естетичного тлумачення художніх творів! На відповідному світловому тлі виринають на весь екран слова, вирази, окремі склади, літери... Кожне з них має свій шрифт, форму й величину, забарвлення, ритмічний перебіг, динаміку подачі – все це відповідає змістові, емоційному значенню слова. За абсолютної тиші відчувається звучання слова <...> Вагомо, хвилююче були виконані “в кольорі” вірші Ліни Костенко “Вітраж” та Флоріана Юр'єва – “Роботи”... Вразила глядачів і світло симфонія Юр'єва “Жар-птиця”» [13].

Ось як коментує цей концерт сам автор: «На концерті 25 грудня глядачам перш за все були показані два кольоровідтворюючі інструменти. <...> Перший інструмент називається “поліколір “Акорд””. Він виглядав як простий прямокутник з білим матовим екраном. Від прямокутника тягнулися дроти до пульта з кольоровими клавішами. Другий інструмент називається “моноколір “Гварнер””. Зовні він мав форму великої білої чечевиці. Чечевиця теж з'єднувалася дротами з клавіатурою. На цих інструментах була виконана музика кольору, спеціально для них написана. <...> Під час гри композитор чергував кольорові “пасажі” з акордами, акорди – з плавними “мелодичними” змінами кольорів і, таким чином, створював кольоромузичні картини. Картини називалися: “Марш”, “Ноктюрн”, “Елегія”, “Танець”. Здавалося, що слухаєш музику, хоча ніякого звука не було, музика кольору виконувалася у цілковитій тиші. Також у цілковитій тиші був виконаний концерт для двох світло інструментів. Тут вже два виконавці грали в ансамблі, причому моноколір “Гварнері” давав швидку, якщо можна так сказати, віртуозну зміну кольорів, а поліколір “Акорд”, на якому грав художник Б. В. Валуєнко, йому акомпанував набором складних кольорових акордів» [21, с. 40]. На концертах був показаний і

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ



Ф. Юр'єв на кольоромузичному концерті. 1964 р.



Юр'єв Ф. Композиція до-дієз мінор. 1962 р. Полотно, олія

ПОСТАТІ



Юр'єв Ф. Система кольоромузичних тональностей. 1960-ті рр.

фільм «Жар-птиця», що мав не лише суто мистецький, але й дидактичний зміст. Фільм складався з трьох частин: перша – «Дитинство» – була присвячена витокам («дитинству») музики кольору, складалася з ритмічно поєднаних фрагментів народних орнаментів, зображення сонця та природи. Друга – «Юність» – демонструвала поєднання танцю та кольорових картин природи, рухи танцівниці ніби продовжувалися в русі дерев та листя, зміни її емоційного стану підсилювалися пейзажними картинками. У третій частині диригент «диригував» динамікою народних орнаментів та нефігуративними кольоровими масами, створюючи композицію кольоромузичного твору. Тоді, у 1960-х, митець створив і моделі та технічний опис цілого «кольоромузичного оркестру», що складався з світлоорган, «кольоровіолончелі», «кольорової труби», «кольорофлейти» та системи «кольоровипроміюючих інструментів» [21, с. 69–72]. Отже, ідея світлотеатру не залишала художника, він розробляв її на різних рівнях: від створення винятково акустичного простору в будівлі Інституту науково-технічної інформації, через детальний план концертного залу, який він друкував у журналах та своїй монографії, до детальної розробки світлоінструментів, на яких можна було б виконувати музику світла.

Серед винаходів Ф. Юр'єва – оригінальний метод кольорової фонетичної транскрипції, який може бути застосований для кольорозапису поезії та музики. Однак його мета полягає не лише в запису кольоромузичних творів, але і в аналізі вже існуючих, як музичних, так і поетичних. Адже сама система мислення в даному разі спрямована на окреслення та виявлення спільних засад різних видів мистецтва, що їх, на думку автора, так чи інакше поєднує загальне прагнення гармонійної виразності.

Так, у музичних творах він висуває принцип «кольорових октав» і «октавного кольору», «темперації кольорової гами», «кольорового камертону», необхідного для створення світломузичних інструментів, та суголосну йому чітку систему запису кольоромузики з урахуванням мілімікронної темперації та нотний запис кольорової га-

ми. Детальні розробки представлені в його монографії «Музыка света».

На окрему увагу заслуговує в цьому контексті й оригінальне «Кольорове складове письмо Ф. Юр'єва», що є засобом кольорогармонійного аналізу поетичних творів. Як розповідає автор, «цей метод виник з мого захоплення поезією. Я писав вірші, тож спробував структурувати їх за допомогою кольору. Кольорові рядки складалися в картину. Час перетворювався на простір, – якщо вірш розгортається в часі, то його кольоровий еквівалент можна досягнути миттєво, єдиним поглядом! Я почав перекладати на кольори вірші інших поетів. Виявилось, що кожен великий поет має свій характерний набір кольорів» [2].

«Кольорове складове письмо Ф. Юр'єва» стало результатом величезної дослідницької роботи, яка, зокрема, ставила за мету виявити зорову відповідність кольору та звука [24]. Дослідник дійшов висновку, що «при зіставленні різних систем фонетико-кольорових відповідностей в них виявляються схожі тенденції, які полягають в тому, що певна активність голосних відповідає певній активності кольорів» [23, с. 170]. Так, зіставляючи різні закономірності психологічного сприйняття кольору та звука, дослідник побудував узагальнюючу систему кольорових голосних. А потім, визначивши кольори голосних звуків, він розфарбував кольором голосного звука приголосний складу, таким чином, отримавши «ємне складове письмо, що економить площу носія текстової інформації і активно виявляє наочну картину фонетичного строю тексту» [23, с. 172]. Як зазначає вчений, подібне письмо може легко прислугуватися для «виявлення фонетичної структури і вокальної гармонії віршованих творів. Фарбуючи склади символічним кольором голосного, ми отримуємо картину звукової гармонічної структури вірша» [23, с. 172]. Подібний запис тексту дуже корисний при перекладі віршів з інших мов, дає можливість унаочнити композицію тексту та його ритміку. Зроблений Юр'євим кольорофонетичний запис віршів різних поетів, зокрема Шевченка, Пушкіна, Хлебнікова, Блока та ін., візуалізує структуру твору, виявляє худож-

ПОСТАТІ

ні особливості віршування, що притаманні кожному конкретному авторові.

Однак, розробляючи своє «кольорове складове письмо», Ф. Юр'єв залишається художником: запис кожного вірша можна розглядати і як самостійний твір, де знаки та кольори сплітаються у виразні орнаментальні композиції.

У 2015 році Інститут екології та токсикології ім. Л. Т. Медвідя, де протягом останніх десятиліть в акустичній лабораторії працює Ф. Юр'єв, видав його книгу «Цветовая образность информации», до якої ввійшли його попередні монографії, візуальні розробки, об'єднані назвою «Арт-формула», та створений ним у 1978 році діафільм «Слово про колір...». Як зазначив у книзі президент Міжнародної академії «Modus coloris» С. Мадяр, свого часу цей фільм розійшовся миттєво, перетворившись на бібліографічну рідкість, перевидання цього унікального матеріалу є потрібним і актуальним [25, с. 266].

І справді, розробки Ф. Юр'єва набувають нової особливої актуальності в сучасну інформаційну добу, презентуючи своєрідну модель візуалізації інформації – у даному разі художньої. Однак закладені в ній можливості мають надзвичайно широкий діапазон. Синтетичний метод художника-дослідника поєднує абстрактні, структурно-логічні та образно-естетичні складові, переводячи вербальне у візуальне, темпоральне – у просторове. Його «письмо» – ще одна пропозиція на шляху до тої метамови, що здатна поєднати різні фахові царини,

різні види мистецтва, утворити синтетичний Gesamtkunst, над яким протягом століть розмірковує людство.

Подібний образно-символічний підхід проявляє себе і в так званих живописних «модусах» художника: портретах, абстрактних кольорових, структурах та композиціях. Не будучи ані малярством, ані живописом, ані картинами в традиційному вимірі, вони є скоріше візуально-змістовими конструктами, що в концентрованій формі чітко виражають знаки та символи відтворюють роздуми художника про історію, світ, мистецтво, людину...

Творчість Флоріана Юр'єва, у якій естетичне невіддільне від аналітичного, образне від логічного, можна розглядати як своєрідну авторську версію сайнс-арт (science art) – особливого напрямку сучасного мистецтва, що існує на перетині художнього та наукового, творчого та технологічного. Твори «наукового мистецтва», як правило, ґрунтуються на глибокій дослідницькій основі, спираються на наукові розробки, одночасно звертаючись до емоцій, дозволяють не лише розуміти, але й відчувати, переживати ту чи іншу художню ідею. Винятковість доробку Ф. Юр'єва полягає не лише в тому, що подібне спрямування склалося в його творчості ще в 1950-х роках, певним чином випередивши свій час, а у своєрідності самого напряму діяльності, способу мислення, що не відкидає величезного досвіду мистецтва, а продовжує його, доповнюючи самостійністю думки, широтою образних узагальнень.

Джерела та література

1. Баженов А. О маэстро Флориане Ильиче Юрьеве. *Юрьев Ф. Река времен* / ред.-сост. А. А. Белоусов. Киев : Полиграфцентр ТАТ, 2006. С. 226–227.
2. Білоусов А. Колір гармоній. *Культура і життя*. 1998. 4 лютого. С. 4.
3. Головки Г. Архитектура киевского метрополитена. *Строительство и архитектура*. 1960. № 11. С. 15–16.
4. Головки Г. Мужают молодые архитектурные кадры. *Строительство и архитектура*. 1962. № 9. С. 34.
5. Городской В. Я., Тищенко Б. А. Общественное здание и площадь города (о здании лабораторного корпуса УкрНИИНТИ на площади Дзержинского в Киеве). *Строительство и архитектура*. 1972. № 10. С. 14–18.
6. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК : в 15 т. 9-е изд. Москва : Политиздат, 1986. Т. 9. 574 с.
7. Лекарь Б. Живопись и графика на выставке молодых архитекторов. *Строительство и архитектура*. 1962. № 9. С. 34.
8. Лопухов О. Час творити. *Мистецтво*. 1963. № 2. С. 3–4.
9. Макар Р. Космос, кольоромузика, КДБ. Історія будівництва «літаючої тарілки». URL : http://lb.ua/culture/2017/12/19/385156_kos.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ТВОРЧІСТЬ ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА ТА НОВІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ

10. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). Москва : Искусство, 1982. 192 с.
11. Нобелівська премія в галузі фізіології. URL : <http://dspace.uzhnu.edu.ua>jspui>bitstream>lib>.
12. Памятники мировой эстетической мысли : в 6 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 3. 1006 с.
13. Плачинда С. Перший концерт... *Ранок*. 1966. № 3. С. 9.
14. Пруденко Я. Українська світломузика. 2019. Відкритий архів українського медіа арту «ГО ДЗИГ'АМЕДІ-АЛАБ». URL : <http://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/>.
15. Хайт В. Творец синтетической архитектуры. *Декоративное искусство СССР*. Москва, 1977. № 8. С. 28–33.
16. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Москва : Музгиз, 1956. 400 с.
17. Юрьев Флориан де Киренги. Автобиография. Рукопис. Архів Ф. Юр'єва.
18. Юр'єв Ф. Барви навколо нас. *Радянська Україна*. 1968. 13 вересня. С. 4.
19. Юр'єв Ф. Музика кольору. *Наука і життя*. 1962. № 1. С. 36–37.
20. Юр'єв Ф. Музика світла. *Ранок*. 1966. № 3. С. 9–10.
21. Юрьев Ф. Музыка света. Киев : Музична Україна, 1971. 168 с.
22. Юр'єв Флоріан: «Нічого хорошого в Україні зробити не можна – все знищать». *Art Ukraine*. Київ, 2013. № 3–5. С. 34–40.
23. Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. Киев : Вища школа, 1987. 245 с.
24. Юрьев Ф. Цветной текст. *Актуальные проблемы книговедения*. Москва : Изд-во АН СССР, 1976. С. 123–130.
25. Юрьев Ф. Цветовая образность информации. Киев : Новый друк, 2015. 319 с.

References

1. BAZHENOV, Aleksandr. On the Maestro Florian Illich Yuriev. In: A. BELOUSOV, the editor-compiler. *Yuriev F. The Stream of Times*. Kiev: Poligradsentr TAT, 2006, pp. 226–227 [in Russian].
2. BILOUSOV, A. The Colour of Harmonies. *Culture and Life*, 1998, February 4, 4 [in Ukrainian].
3. GOLOVKO, Grigorii. Architecture of Kievan Underground. *Building and Architecture*, 1960, 11, 15–16 [in Russian].
4. GOLOVKO, Grigorii. Young Architectural Staff is Reaching Manhood. *Building and Architecture*, 1962, 9, 34 [in Russian].
5. GORODSKOI, V., B. TISHCHENKO. Public Building and the City Square (On the Edifice of the Laboratory Building of the Ukrainian Research Institute of Scientific and Technical Information on Dzerzhynskii Square in Kiev). *Building and Architecture*, 1972, 10, 14–18 [in Russian].
6. EGOROV, Anatolii, Klavdii BOGOLIUBOV. *Communist Party of the Soviet Union in the Resolutions and Decisions of the Congresses, Conferences and Plenums of the Central Committee (1898–1988)*: In Fifteen Volumes, 9th ed. Communist Party of the Soviet Union; Marxism-Leninism Institute at the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union. Moscow: Politizdat, 1986, vol. 9, 574 pp. [in Russian].
7. LEKAR, Boris. Painting and Drawing at the Young Architects Exhibition. *Building and Architecture*, 1962, 9, 34 [in Russian].
8. LOPUKHOV, Oleksandr. It's a Time to Create. *Art*, 1963, 2, 3–4 [in Ukrainian].
9. MAKAR, Roksolana. *Cosmos, Colour and Music, Committee for State Security. The History of 'Flying Plate' Building*. Available from: http://lb.ua>culture>2017/12/19>385156_kos [in Ukrainian].
10. MURINA, Elena. *The Problems of Synthesis of Spatial Arts (Essay of the Theory)*. Moscow: Iskusstvo, 1982, 192 pp. [in Russian].
11. *The Nobel Prize in the Field of Physiology*. Available from: <http://dspace.uzhnu.edu.ua>jspui>bitstream>lib> [in Ukrainian].
12. OVSYANNIKOV, Mikhail, editor-in-chief. *The History of Aesthetics. The Monuments of World Aesthetic Thought*: In Five Volumes. Moscow: Iskusstvo, 1967, vol. 3, 1006 pp. [in Russian].
13. PLACHYNDA, Serhiy. The First Concert... *Morning*, 1966, 3, 9 [in Ukrainian].
14. PRUDENKO, Yanina. *Ukrainian Son of Lumiere*. 2019. Public Archives of Ukrainian Media Art 'Social Union DZYGAMEDIALAB'. Available from: <http://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> [in Ukrainian].
15. KHAIT, Vladimir. The Creator of Synthetical Architecture. *Applied Arts of the USSR*. Moscow, 1977, 8, 28–33 [in Russian].
16. SHUMAN, Robert. *Selected Articles on Music*. Moscow: Muzgiz, 1956, 400 pp. [in Russian].
17. YURIEV, Florian da Kirengi. *Autobiography*. A Manuscript. Florian Yuriev Archives [in Russian].
18. YURYEV, Florian. Colours Around Us. *Soviet Ukraine*, 1968, September 13, 4 [in Ukrainian].
19. YURYEV, Florian. The Music of Colour. *Science and Life*, 1962, 1, 36–37 [in Ukrainian].
20. YURYEV, Florian. The Music of Light. *Morning*, 1966, 3, 9–10 [in Ukrainian].
21. YURYEV, Florian. *The Music of Light*. Kiev: Muzychna Ukrayina, 1971, 168 pp. [in Russian].
22. YURYEV, Florian: 'Nothing Well can be done in Ukraine – Everything will be Destroyed'. *Art Ukraine*. Kyiv, 2013, 3–5, 34–40 [in Ukrainian].

НОСТАТИ

23. YURYEV, Florian. *Colour in the Art of Book*. Kiev: Vyshcha shkola, 1987, 245 pp. [in Russian].
24. YURYEV, Florian. *Colour Text. Relevant Problems of Bibliology*. Moscow: AS of the USSR Publishers, 1976, pp. 123–130 [in Russian].
25. YURYEV, Florian. *Colour Imagery of the Information*. Kiev: Novyi druk, 2015, 319 pp. [in Russian].

SUMMARY

The works of one of the most original Ukrainian artists of the second half of the twentieth century Florian Yuryev are analyzed in the article. They have expanded in the field of architecture, painting, music, poetry, theory of art. New versions of artistic synthesis and new types of art have been advanced. There is music of light among them, interpreted by the author as a separate kind of visual art, which, basing on the principles of musical harmonies and pictorial colorism, is quite independent. The idea of the light theater, which plan and instruments for light orchestra have been developed by him in the early 1960s is among the ideas that have inspired the artist for many years. An original reading of the famous part of light in *Prometheus* poem by O. Skriabin belongs to Yuryev. He has developed his concept of music of colour and general colorism basing on a deep theoretical principles, which have synthesized knowledge in the history and theory of art, physiology, psychology. An original method of colour phonetic transcription, which can be used for the colour recording of the poetry and music, and colour composite writing for the recording and analysis of poems is among the author inventions. F. Yuryev works are synthetic in their nature and they emerge as an original version of science art, existing at the intersection of artistic and scientific, creative and technological.

Keywords: synthesis of arts, music of light, colour, harmony, analyticity of artistic thinking.

УДК 792..071.2.027(477–25)

РЕЖИСЕР МИХАЙЛО РЕЗНІКОВИЧ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ЇХ ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ У СПІВПРАЦІ З АКТОРАМИ

Олена Крутова

У статті проаналізовано художньо-естетичні принципи й теоретико-методологічні засади художнього керівника, головного режисера і директора Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки Михайла Резніковича. Розглянуто і досліджено їх утілення в театральній практиці на прикладі співпраці режисера з окремими провідними акторами театру.

Ключові слова: психологічний театр, театральна режисура, акторська майстерність, співпраця режисера з актором, театр ім. Лесі Українки, режисер М. Резнікович.

The article analyses artistically aesthetic principles and methodology-theoretical principles of the artistic director, chief stage director and general director of the Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama – Mykhaylo Reznikovych. It also considers their implementation within theatrical practice exemplified by the stage director's cooperation with the theatre's some leading actors.

Keywords: psychological theatre, theatrical stage direction, acting technique, stage-director-actor cooperation, Lesya Ukrainka Theatre, stage director M. Reznikovych.

Одним з головних завдань сучасного театрознавства було і залишається вивчення творчості провідних майстрів українського театру, чия діяльність визначає становлення і формування основних художньо-естетичних принципів сценічного мистецтва.

Розвиток драматичного театру в Україні останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. скеровували чимало провідних режисерів, зокрема С. Данченко, І. Молостова, Е. Митницький, В. Малахов, А. Бабенко, Д. Богомазов, А. Білоус та інші. У цьому процесі чільне місце займає й творча діяльність керманіча та ідейного натхненника трупі Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки (далі – Театр ім. Лесі Українки) М. Резніковича.

Нині М. Резнікович – визнаний майстер сцени, педагог, лауреат багатьох національних і міжнародних премій. Однак шлях митця до вершин творчих звитяг та успіху був смугастим і непростим. З Театром ім. Лесі Українки та його колективом режисеру довелося пройти «вогонь, воду і мідні труби». Саме у стінах цієї «рідної старої домівки» (до речі, одна з нещодавніх постановок М. Резніковича за п'єсою «В цьому милішому старому домі» О. Арбузова) режисер створив низку вистав за творами класичної і сучасної прози та драматургії авторства П. Загребельного, Ф. Достоевського, О. Дюма-Старшого, Лесі Українки, А. Чехо-

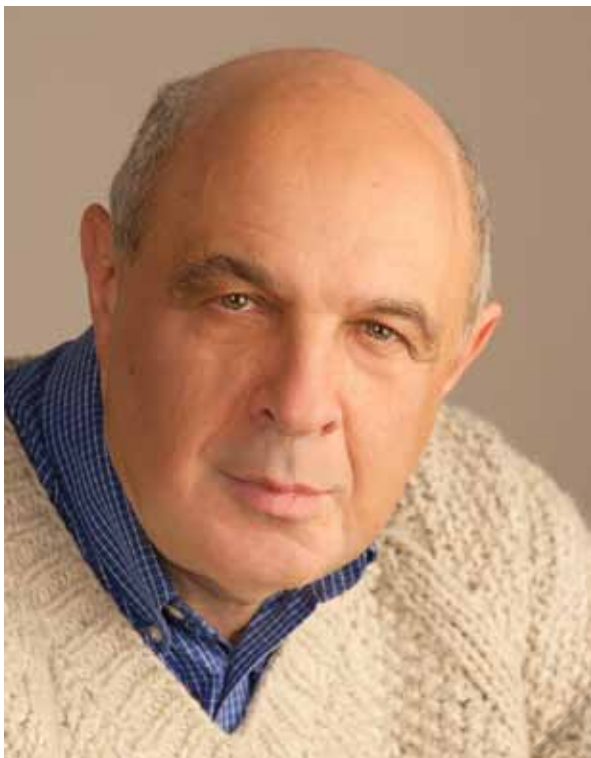
ва, В. Шекспіра, Р. Шерідана, О. Уайльда, Г. Джеймса, Б. Нушича, І. Губача, Н. Лабюта, Ж. Ануя, Д. Карона та інших.

На наш погляд, митець збудував театр, який уже третє десятиліття незмінно залишається одним із флагманів театального руху в Україні. За свою багаторічну творчу кар'єру режисер створив понад сто вистав.

У сценічних образах, народжених у виставах М. Резніковича на основній і двох камерних сценах театру, розкрили свої творчі дарування чимало акторів як старшого покоління (Д. Бабаєв, Ю. Мажуга, Л. Кадочникова, В. Заклунна, так і молодшого (О. Треповський, К. Кашліков, В. Зайцев, Н. Кудря, О. Кобзарь (працює в театрі з 2016 р.), П. Панчук (головна роль у постановці «Всюди один... Свічка на вітрі»; актор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка)), що вможливило вести мову про формування потужної школи акторського мистецтва, яка скерована на різноманітні акторські техніки.

Визначальний вектор у становленні художнього *credo* Театру ім. Лесі Українки пов'язаний з видатним сценографом ХХ ст. Д. Боровським. Саме він відкрив М. Резніковичу розуміння декорації як дійової складової вистави, а не тла події. У співпраці з Д. Боровським зароджувалися новаторські ідеї й щодо окремих сценічних образів. У виставах режисера, у художньому

ПОСТАТІ



Михайло Резнікович

оформленні Д. Боровського, на повну міць виявилися метафори й алегорії. Така творча взаємодія двох митців певним чином вплинула й на загальний розвиток мистецького процесу в Україні.

На думку авторки статті, одним з головних достоїнств М. Резніковича як митця, педагога і власне творчої особистості є те, що він щиро ділиться таїнствами режисерської професії, аналізує особисті перемоги та невдачі, занурюється у процес співпраці з акторами, ретельно опрацьовує п'єси й персонажів. У доробку митця – низка книг, зокрема «Долгий путь к спектаклю» («Довгий шлях до вистави») (Київ, 1979; аналізу п'єси «Безприданница» Олександра Островського і власній постановці за цим твором присвячено розділ «В поисках гармонии» («У пошуках гармонії»)), «От репетиции к репетиции» («Від репетиції до репетиції») (Київ, 1996), тритомник «Театр времен. Жизнь театра» («Театр часів. Життя театру») (Київ, 2001), «Записная книжка режиссера. Продолжение...» («Записна книжка режисера. Продовження...») (Київ, 2014). Вищеподані дослідження М. Резніковича є вагомим внеском у загальну

спадщину режисерської думки сучасного драматичного театру. Водночас ми маємо змогу простежити, як розмисли майстра втілюються на практиці, допомагають у становленні представникам багатьох театральних професій – режисерам, акторам, театрознавцям. Чимало з публіцистичних напрацювань режисера цікаві й глядачеві-театралу (на шпальтах газети «Факти» роками друкували інтерв'ю з М. Резніковичем, які згодом були впорядковані в театральну трилогію «Театр времен. Жизнь театра»). Зважаючи на вищевикладене, теоретичну спадщину М. Резніковича ми розглядаємо як своєрідну сповідь, що так нечасто трапляється в мистецькому середовищі.

Творчо-трудова діяльність М. Резнікович розпочав 1955 року в Російському драматичному театрі Прикарпатського військового округу (м. Львів). Згодом вступив до фізико-математичного факультету Львівського державного університету ім. Івана Франка (нині – Львівський національний університет ім. Івана Франка). Провчившись три роки, 1958 року продовжив навчання на режисерському факультеті Ленінградського державного інституту театру, музики і кіно (нині – Російський державний інститут сценічних мистецтв), поступивши на курс видатного театрального режисера-реформатора ХХ ст. Г. Товстоногова. У 1963–1966 роках митець дебютував як режисер Театру ім. Лесі Українки. Дипломний спектакль «Поворот ключа», за п'єсою чеського письменника М. Кундери, М. Резнікович поставив на сцені саме київського театру. У 1966–1970-х роках молодий режисер працював у Московському драматичному театрі імені Костянтина Станіславського (нині – Електротheater Станіславський). У 1970–1984-х роках – знову режисер, а згодом – головний режисер Театру ім. Лесі Українки. У 1985–1988-х роках – художній керівник у Новосибірському драматичному театрі «Червоний факел» (нині – Новосибірський державний академічний театр «Червоний факел»). І нарешті, – з 1994 року і понині – генеральний директор і художній керівник Театру ім. Лесі Українки.

М. Резнікович чітко визначає творчий шлях театру на майбутнє, ґрунтуючись на

власному мистецькому *credo*. Безперечно, як режисер психологічного театру він передусім заглиблюється в категорію «людина», вивчає і досліджує незбагненну людську душу. Упродовж діяльності на посаді художнього керівника і головного режисера свій інтерес митець постійно спрямовує на духовний світ особистості, прагне розкрити її думки і почуття засобами театру.

Отже, вистава виникає задовго до репетиції, до зустрічі режисера з акторами. І починається вона з режисерського задуму. Життєвий досвід постановника, його світосприйняття, особисті переживання – усе це допомагає митцеві «прожити» п'єсу, а також «запалити» акторів. Власний досвід, особливо особистісно-емоційний, завжди сприяє досягненню й вираженню у творі мистецтва тих чи інших явищ. Створена вистава відображає режисерське трактування певних виявів життя, бачення навколишнього світу загалом.

Задовго до початку репетицій народжується і поступово міцніє режисерський задум: щось відкидається, приходить дещо нове, поступово задум вимальовується, стає більш чітким і структурованим. Однак це все технічний бік роботи, який, безумовно, необхідний, як фундамент для будівлі. Утім, найважливіше, сутнісне полягає у чіткій відповіді режисера на головне питання: «Навіщо сьогодні ставити цю п'єсу, інсценізувати саме цю прозу?» Відтак режисерське бачення починається із задуму, а задум – з «навіщо і про що ставити»: «У цьому *НАВІЩО* – перше досягнення духовного заряду п'єси, витoki та запорука співпереживання глядацької зали» [5, с. 19].

Невід'ємна складова задуму – це і відповідь на питання «Як ставити?». Якщо режисер знайшов для себе відповіді на «навіщо» і «про що», тоді наступний крок – «як?». І тут насамперед постає завдання сценічного вирішення часу і простору. Від природи обраного часу залежить і простір, і його організація, побутовий або умовний підхід до обрзаності та пластики, а вже від цього – темпоритм, спосіб гри артистів, їхня взаємодія між собою і глядацькою залю. Обраний принцип часу – підґрунтя, на яке спирається художник, створюючи просторове вирішен-

ня і пластичний образ сценічного твору. Отже, час і простір – основні складові вистави.

Найвиразніша ознака вистав М. Резніковича – поліфонічна. Поліфонічний принцип побудови створює для глядача додаткові емоційні подразники, асоціації, аналогії. Саме з поліфонії народжується та невловима, магічна аура, яку ми називаємо атмосферою вистави, адже атмосфера – це світло й музика, темпоритм, звуки, пластика, акторські та сценографічні знахідки.

Проте головне у психологічній виставі – характер. Без нього сходять нанівець поліфонія й атмосфера, губляться й усі інші складові сценічного дійства, адже відсутнє життя людини. І створення характеру передусім залежить від актора: це не лише окремі риси, а загалом внутрішній світ персонажа. Багатогранно, у всій повноті виявити індивідуальність героя – найважливіше завдання режисера. Водночас і актор повинен свідомо і самовіддано працювати, аби досягти спільної мети (самостійно і з режисером на репетиціях). Справжній артист щодня перебуває в пошуку і ніколи не припиняє його. Завдання артиста пізнавати людей, процеси, що відбуваються з ними, мотиви їхніх вчинків, чуйно прислухатися і придивлятися до життя, до навколишнього світу. Окрім того, акторові необхідно багато читати, розвивати інтелект і розширювати кругозір, слухати класичну музику й орієнтуватися в музичних традиціях різних країн, знатися на живописі – словом, самовдосконалюватися і ніколи не зупинятися на досягнутому. Саме з таким актором прагне працювати М. Резнікович. І тільки з таким актором можливий, на думку митця, «живий театр». А що ж таке «живий театр»? Розмірковуючи над цим поняттям, режисер визначив його так: «Живий театр – це вільне дихання артиста, неможливе без удосконалення акторської техніки. Живий театр – це божевільна віддача, до поту, на кожній репетиції, гостре відчуття ансамблю, готовність і здатність реалізувати пропозицію режисера, це пошук живих засобів виразності свого “я”» [8, с. 10]. Саме творча індивідуальність актора і створює особливу чарівну неповторність, яка робить мистецтво театру вічно живим, дихаючим.

ПОСТАТІ

Головне, чим зобов'язаний володіти майбутній актор, те, без чого він у принципі не відбудеться, і взагалі не зможе перебувати у професії, М. Резнікович вважає біологічну обдарованість, себто так звану акторську природу: щирість, темперамент, психологічну й пластичну гнучкість, а також бажання наполегливо, щоденно працювати над собою. Виявивши в собі таку природну схильність, він повинен їти вчитися, освоювати професію. Сумлінна праця, самовіддача, щоденне зростання у професії, розвиток акторської виразності – усе це і є невід'ємною складовою розвитку особистості.

Озброївшись азами майстерності, актор починає свій важкий і прекрасний шлях щоденної боротьби, перемог і поразок. Дві основні якості, якими має оволодіти виконавець, вступивши на цей шлях, – дієвість і духовність. М. Резнікович називає ці властивості артиста двома китами, двома пробними каміннями, покладеними в основу акторського мистецтва. «Для мене, без сумніву, народження справжньої акторської індивідуальності, народження особистості артиста може відбутися лише в тому випадку, якщо дієвість і духовність органічно злиті в індивідуальності» [5, с. 78]. Відтак духовність – це і є особистість артиста, його розум, інтелект, життєвий, емоційний досвід, а дієвість – щоденна практика, праця над собою, бажання зростати і розвиватися у професії.

В основі дієвості – процес уваги і стеження за партнером. На першому етапі освоєння дієвої логіки без зосередженої уваги репетиція неможлива. М. Резнікович переконаний, що сфокусована увага, спрямована на партнера, – найнеобхідніший компонент дієвості. Другий етап – процес свідомого стеження за партнером. Часто на репетиціях дієвий конфлікт гальмується саме тієї миті, коли хтось із артистів зупиняється, «випадаючи» з пропонуваного обставин п'єси і ролі. Однак здатність стежити за партнером, виходячи з логіки пропонуваного обставин, – сутність дієвого акту. В основі втрати дії лежить відсутність процесу стеження за партнером. Якщо таке трапляється на репетиції, М. Резнікович завжди її зупиняє і пояснює акторам їхні помилки. Режисер у цьому безкомпромісний. Розумію-

чи емоційний стан акторів, він із граничною увагою до кожного пояснює, де вони схибили. М. Резнікович ніколи не квапить артиста, позаяк розуміє, що труднощі оволодіння дієвим процесом ще й у тому, що важливо не лише стежити за партнером, а діяти від імені героя – з погляду його логіки.

Не менш важливим у процесі роботи над роллю є для актора й опанування «другим планом»: це весь внутрішній світ персонажа, його духовний багаж. Він формується з його думок, почуттів, світосприйняття, життєвих вражень, обставин долі. Наявність добре розробленого «другого плану» загострює, робить яскравими, живими всі реакції героя на події у п'єсі, виявляє мотиви його вчинків, насичує змістом кожне слово. Він робить характер цілісним, різнобічним, збагачує його. Безсумнівно й те, що «другий план» допомагає створити посправжньому живий характер, взаємодіяти з партнерами. Пізнати внутрішній світ свого персонажа, зануритися і проїнятися його думками, мотивами вчинків, обставинами минулого – словом, усеохоплюючо опрацювати психологічний стан свого героя – конче потрібно кожному, хто вважає себе актором «живого театру».

Запропоновані обставини – невід'ємна складова, яку має опанувати актор на шляху створення відповідного характеру. Однак просте обговорення запропонованих обставин малокорисне. Освоювати їх потрібно практично, намагаючись у подіях життя героя віднайти знайомі переживання: «Що б я відчував у цій ситуації? Як реагував?» Для цього потрібно проаналізувати минуле персонажа п'єси, яке визначило його сьогодення, і, виходячи із цього, намагатися зрозуміти логіку його вчинків і почуттів. Якщо під час роботи над роллю акторові не вдається створити самотній характер, варто шукати помилки в початковій дії. Вона або неправильно визначена, або не відчута.

Саме тому в роботі з актором М. Резнікович не поспішає приступати до етюдів. Режисер вважає: якщо актор ще не дозрів психологічно, не усвідомив для себе логіку вчинків свого персонажа, – він не зможе працювати над етюдами. Розібрати, як слід, п'єсу під час застільного періоду – ось

єдино правильний шлях до «зачаття, виношування і народження» живого характеру. Однак, працюючи з актором, режисер, ведучи і підказуючи, захоплюючи своїм рішенням, підштовхує його до самостійних пошуків і зусиль. Звернімося до влучного висловлювання М. Резніковича: «Звичайно, чимало залежить від режисера: підказати, наштовхнути, поставити завдання, захопити рішенням. Проте і сам артист повинен багато чого відкрити в романі життя героя, сам збагнути витоки його вчинків і світогляду» [7, с. 162].

Окрім спільної роботи з режисером на репетиціях і самостійної домашньої роботи над образом, актори театру водночас читають художню, історичну, публіцистичну літературу, яка так чи інакше стосується особистості митця, а також інші драматургічні твори епохи, у яку автор творив. Зазвичай кожен актор, задіяний у постановці, отримує від режисера список книг для самостійного опрацювання, що, на нашу думку, надзвичайно необхідний етап роботи, особливо для акторів-початківців. Отже, молодому поколінню режисер прищеплює ці навички, а зрілі актори, розуміючи хід думок наставника, самостійно, крім рекомендованої літератури, шукають й іншу. В цьому контексті слушно навести спостереження театрознавця й історика театру Н. Єрмакової щодо однієї з ключових засад видатного українського режисера Леся Курбаса: «Найдієвішим знаряддям культурного розвитку особистості Л. Курбас – ревний читач і кваліфікований бібліофіл – вважав книгу. Власну бібліотеку він роками збирав й оновлював, з книгами щоденно працював» [1, с. 144]. І це вдвічі цікавіше (і вартує уваги), зважаючи на те, що Лесь Курбас був архітектором і засновником «умовного театру», себто так званого антагоніста психологічного, натуралістичного театру, що засвідчує глибинні закони мистецтва, їхню спільну сутність.

Відомо, що актори полюбляють імпровізувати, адже імпровізація – квінтесенція акторства, стихія гри. Однак акторська уява починає працювати в потрібному напрямі лише тоді, коли зрозуміла логіка вчинків свого героя, позаяк справжня імпровізація

виникає лише після того, як цілком освоєна і стала звичною дієва лінія поведінки персонажа. М. Резнікович не стримує артистів, не пригнічує їхню фантазію (особливо на перших етапах роботи), а навпаки, – уважно слухає всі їхні пропозиції. Він – спокійний, терплячий, водночас суворий наставник, який контролює уяву акторів, аби вона не перетворилася на акторське «хуліганство», оскільки природна імпровізація виникає лише в руслі визначеної дії. Важливо наголосити: за незмінного авторського тексту імпровізація стосується лише психофізичної лінії поведінки персонажа. Режисер ретельно за цим стежить. Будь-які акторські знахідки не мають сенсу, якщо вони не обумовлені суттю конфлікту й відповідними запропонованими обставинами.

У роботі з актором М. Резнікович послуговується двома методами, які застосовує на репетиціях: самоствердження і самозаперечення. Перший має відношення до п'єс зі слабкою драматургією, мляво вибудованими характерами, коли актор рятує роль тільки собою і власною інтонацією. Проте здебільшого, – а режисер звик працювати з добірною драматургією і прозою (як перевіреною часом, так і сучасною), – актор зобов'язаний репетирувати за допомогою методу самозаперечення – заперечення своїх навичок, умінь, напрацювань. Це важко, легше використовувати засвоєні прийоми, але, якщо не виховувати в собі смак до перегляду минулого досвіду, – не створиш інший – неповторний, цікавий – характер. У такій роботі здатність чути режисера, сприймати, всотувати, плідно взаємодіяти з ним набувають першорядного значення.

Уміння сприймати зауваження режисера – також окремий талант. Потрібно намагатися зрозуміти, чим вони продиктовані, адже режисер проживає сцену разом з артистом, і всі його зауваги – результат пережитого процесу, правди внутрішнього співпереживання. М. Резнікович надає цьому процесу взаємної співпраці значної уваги і неодноразово наголошує: «Знову і знову повертаюся до вже знаної теми – самостійної роботи артиста, самостійного мислення, коли не тільки на прикладі своїх репетицій, але й у результаті того, що роблять товари-

ПОСТАТІ

ші, артист відкриває для себе щось, що ним ще не вивчене. Тут важливо і розуміння зауважень режисера колегам, усвідомлення цих зауважень і перекладення їх на те, що я сам роблю» [9, с. 327].

У спільній роботі з актором М. Резнікович не відмовляється від класичного прийому – режисерського показу. Проте режисер у показі демонструє не емоцію, не те, як потрібно грати, а вчинок, котрий мусить зробити артист, якщо не відчуває природу дії.

Внутрішній темпоритм є одним з нагальних елементів у процесі творення сценічного самопочуття. Пропоновані обставини викликають темпоритм, а він своєю чергою змушує думати про відповідні пропоновані обставини. М. Резнікович розуміє, що вміння працювати в потрібному ритмі й при цьому бути психологічно вивіреним – не легка справа, тому митець ніколи не поспішає на цьому етапі. Якщо ж артист не відчуває ритм, дисонує з партнерами, – він під час репетицій не допрацював, а також самостійно не провів належної роботи щодо відтворення позасценічного життя героя. У таких випадках артист дуже часто втрачає контакт із залом.

Відтак у психологічному театрі надзвичайно важливо вивчити, зрозуміти і проаналізувати кожен вигин внутрішнього життя свого персонажа, виокремити час на виношування образу і створення живого характеру. І лише тоді, за правильного переживання, умотивований темпоритм природно встановлюється. Саме на цьому наголошував великий майстер сцени, педагог і режисер-реформатор К. Станіславський: «Якщо артист інтуїтивно відчує те, що говорить і робить на сцені, тоді потрібний темпоритм сам собою з'явиться зсередини і розподілить сильні та слабкі місця промови і збіги» [2, с. 142].

Однією з головних таємниць акторської майстерності, що так захоплює в грі артистів, М. Резнікович вважає почуття міри: уміння не виявити образ героя до кінця, аби глядач мав можливість додумати й розгадати недомовлене й після вистави.

Однак якого б професійного рівня не досягнув актор, яку б віртуозну техніку не розвинув, він не підніметься вище реміс-

ництва, якщо не буде особистістю, якщо він бездуховний. На думку режисера (яку авторка статті цілковито підтримує), формування власної особистості – головне, до чого має прагнути актор. Якщо актор – не особистість, якщо він «порожній» – це завжди відчуває глядач і, як наслідок, залишається байдужим. Сильний, складний характер не зіграєш, не сформувавши індивідуального характеру.

Цікаво, що в одній зі своїх теоретичних праць М. Резнікович ствердив, що немає нічого незбагненого й загадкового в акторській професії. І головною акторською якістю виокремив адекватність: «Після чималих років роботи в різних театрах я дійшов висновку, що володіючи середніми нормальними даними (темперамент, захопленість, уява, дикція і голос), головна акторська якість – адекватність» [6, с. 55]. Режисер визначив це як здатність адекватно оцінювати свої можливості у професії, і, відштовхуючись від цього, напрацьовувати якості, яких бракує, а саме:

- потреба в партнері, здатність безкорисливо ділитися своїми почуттями;
- генерувати думки, а не лише емоції;
- підпорядковувати текст спільній меті;
- розвивати уяву;
- відпрацьовувати дикцію, ритм, слово;
- у дрібницях знати «роман життя», минуле героя;
- гостро відчувати і переживати.

Отже, зосередженість актора, виконання дієвого завдання і взаємодія (сценічне спілкування) між партнерами, м'язова свобода, розвинуті дикція і голос, готовність завжди вчитися і не зупинятися на досягнутому, робота на загальну мету, почуття міри, розуміння життя і діяльна фантазія, невинне особисте самовдосконалення, почуття художньої правди – це необхідні умови творчого стану актора.

Варто також наголосити, що для М. Резніковича важливий і актор-співавтор. Саме в такому співавторстві й народжуються цікаві, живі, багатогранні характери. Режисер не вмирає в акторах, а нібито незримо оживає в кожному.

Відтак зрозуміло, яким знанням акторського матеріалу, гострим оком, чуйністю і

проникливістю повинен володіти режисер під час роботи з акторським складом, аби цінувати і любити актора, розуміти його психофізику, прислухатися до пропозицій на репетиціях, але не задовольнятися до-ти, доки акторське виконання не стане органічним, внутрішньонаповненим і художньо правдивим.

Отже, ми розглянули теоретичну частину: основні принципи і методи режисера М. Резніковича на шляху створення цілісного сценічного образу. Далі проаналізуємо практичну: як теоретично-методологічні засади режисера втілюються у сценічній практиці.

Д. Бабаєв прийшов у Театр ім. Лесі Українки 1972 року, дебютувавши у виставі за п'єсою «Варвари» М. Горького (1973, реж. Е. Митницький). Перша зустріч актора з М. Резніковичем відбулася під час роботи над виставою «Добряки» (за п'єсою Леоніда Зоріна) – Д. Бабаєва призначили на епізодичну роль Кореспондента (яка проходила через увесь спектакль). Роль для актора була знаковою, адже це, з одного боку, – його перша співпраця з М. Резніковичем, а з другого, – у виставі були зайняті визнані на той час майстри сцени: Ю. Мажуга, В. Добровольський, М. Швідлер. Для молодого актора це була неабияка школа, оскільки Д. Бабаєв пройшов з метрами повний репетиційний процес. Однак це ще не була повноцінна робота режисера з актором.

У 1974 році М. Резнікович здійснив постановку вистави «І земля стрибала мені назустріч» за мотивами романів «З погляду вічності» й «Переходимо до любові» П. Загребельного. Інсценізував особисто. Жанр визначено як «діалоги з глядачем», що зобов'язувало режисера й акторів шукати засобів для створення дійства, розрахованого на активний контакт із залом. І такий діалог відбувся.

Події проходили на великому підприємстві, сконцентровані навколо лабораторних досліджень, спрямованих на поліпшення хімічного складу продукції. У спектаклі Д. Бабаєв зіграв Кривцуну – робітника-шабашника. У виставі, поряд з «позитивними» радянськими персонажами, – це єдиний «негативний» образ. За спогадами Д. Ба-

баєва, Кривцун був доволі молодецьким «епізодом-образом» у його акторській біографії. Однак важливо те, що для актора – це перша предметна робота з М. Резніковичем, оскільки вибудовувався складний негативний характер. За ним стояла його правда – він щиро не розумів: що ганебного в тому, якщо у вільний від роботи час людина заробляє для себе грошей? Актор знайшов свої психологічні мотивування, які робили його героя живим і переконливим.

Варто зауважити, що попервах роль не вдавалася. Це був саме той випадок, коли в актора з режисером ще не сформувалися точки дотику. Він не зовсім розумів, що потрібно режисерові, але згодом, під час роботи над роллю, на одній з генеральних репетицій, у Д. Бабаєва стався прорив – природно відбулося злиття з образом, він уперше зрозумів, що значить *ГРАТИ ЧУЖЕ ЖИТТЯ, ЯК СВОЄ*. Це сталося на колосально позитивному, легкому заряді.

Перша ж потужна, серйозна роль актора відбулася у спектаклі «П'ять днів у липні» М. Резніковича за п'єсою «Тил» М. Зарудного, де Д. Бабаєв зіграв німця. Саме в цій ролі розкрилося вміння Д. Бабаєва створити глибокий психологічний образ, а не тільки виявити себе як майстра епізодів. У статті Г. Перепилиціної, присвяченій творчості Д. Бабаєва, міститься влучне спостереження: «Кожен артист знає, як важливо своєчасно знайти “свого режисера”, тому зустріч М. Резніковича і Д. Бабаєва по праву можна вважати доленосною і для самого актора, і для театру, “який побудував Михайло Юрійович”» [4, с. 8].

У виставі «Гравець» (1980), за романом Ф. Достоєвського, М. Резнікович виступив і як автор інсценізації. Робота над цим спектаклем тривала доволі довго – майже півтора року. Прочитавши інсценізацію, Д. Бабаєв миттєво зрозумів, що Астлей (персонаж твору) – його роль, що він знає, як її грати, причому навіть на рівні інтуїції.

Партитура ролі Астлея–Бабаєва складалася більш із пауз і мовчання. У першій дії він майже нічого не говорив, а тільки спостерігав за подіями. Проте на репетиції режисер зауважив акторові, що йому його «не вистачає», що його герой відсутній.

ПОСТАТІ

Д. Бабаєв згадував: «У цьому спектаклі я грав англійця Астлея. І, незважаючи на те, що спочатку відчував, що роль – цілковито моя, на одній з репетицій Михайло Юрійович сказав, що у хвилини мовчання, а таких було доволі багато в ролі, – я відсутній. Я почав працювати над цією прогалиною і напрацьовувати внутрішню діючу лінію. І тоді мої зони мовчання “заговорили”, “ожили” і це, безумовно, помітив і режисер»¹. Відтак роль миттєво «задихала» і «заграла» новими барвами. Так чи не вперше актор повною мірою осягнув значення дієвого підтексту і психологічної паузи.

У Театрі ім. Лесі Українки одну зі своїх провідних ролей актор зіграв 1995 року у спектаклі «Школа скандалу» за п'єсою Р. Шерідана. І допоміг йому в цьому доле-носний випадок. Актор, який грав сера Пітера Тізла, захворів, а Д. Бабаєв виявився і технічно, і професійно підготовленим грати головну роль. За спогадами М. Резніковича, «...Довгі роки Бабаєв готував себе до шансу. І коли цей шанс був даний, – чітко і впевнено реалізував його. <...> Наївність, довірливість, зворушливість переплітаються в нього, у цій ролі, з різкою конфліктністю» [11, с. 14–15]. У той непростий період, на стику двох епох, у середині 1990-х років, режисер М. Резнікович достеменно відчув, наскільки необхідний був герой Д. Бабаєва – сер Пітер – чуттєвий, емоційний і гранично щирий.

На нашу думку, саме вистава «Школа скандалу» є точкою відліку у творчій кар'єрі Д. Бабаєва. Для режисера ця постановка також була знаковою: у ній відображена прихована гіркота втрати і радість повернення до улюбленого театру, закулісні інтриги та плітки, що часто-густо руйнують людські долі. Спектакль вийшов дуже щирим, живим, експресивним та яскраво театральним (художник по костюмах – М. Левицька). Він з неодмінним аншлагом проходив на сцені театру більше двадцяти років.

Як і в більшості своїх вистав, М. Резнікович у спектаклі «Наполеон і корсиканка», поставлений за п'єсою чеського драматурга І. Губача 2004 року, у властивій йому манері психологічного театру зацентрував на внутрішній розробці характерів. Глибинне

розуміння політичного, філософського, історичного сенсу подій минулого, закладене постановником у спектакль, актор утілював образно, самобутньо, мобілізувавши всю силу свого внутрішнього потенціалу та особливої органіки. Стрижнем вистави став дует Наполеон–Бабаєв – Жозефіна–Назарова. У цій постановці образ Жозефіни сприймається як здійснення ідеї народу, Наполеона – ідеї влади. Взаємодія двох акторів, їхнє злагоджене партнерство, відчуття одне одного створюють вражаючий своєю цілісністю органічний тандем. Вочевидь, акторами проведено колосальну внутрішню роботу як таку і спільно з режисером на репетиціях. Щохвилини стежити за партнером, шукати себе в партнері – режисерський принцип М. Резніковича майстерно втілений ними у вищеназваній виставі.

Наступна роль, яка становила творчу біографію актора і, на нашу думку, синтезувала всі його попередні напрацювання, – Санчо Панса у спектаклі «Дон Кіхот. 1938 рік», поставлений М. Резніковичем на сцені Театру ім. Лесі Українки 2006 року. Драматургічна основа вистави – мало відома п'єса М. Булгакова, а також листи, щоденникова проза письменника, політична хроніка кінця 30-х років ХХ ст. Режисер спробував об'єднати два світи – світ М. Сервантеса і М. Булгакова. У цьому зіткненні виявилася головна тема, що превалює в духовних світоладах обох письменників, – «людина і влада».

Простакуватий і життєрадісний товстун, бродяга-блазень Санчо–Бабаєв привніс у драматичний спектакль веселі нотки комедійності та фарсу. Схильність актора до іронії та, водночас, до психологізму знаходила в цій ролі новий вимір і глибину. Очевидно, актор виконав величезну внутрішню роботу, яка привела його до професійного зростання і творчого збагачення. Цілісний образ, представлений Д. Бабаєвим, – природний і щирий, – у трагічній симфонії вистави звучав життєствердним мажорним акордом. Радість і свобода сценічного існування Санчо Панси миттєво пронизували глядацьку залу. Він відданий своєму сеньйору щиро і беззастережно, і вже лише одним цим викликав сердечну симпатію.

Коли ж Санчо–Бабаєв мовчав, то його мовчання настільки було виразним, що й надалі тримало увагу глядачів. Упродовж вистави актор усім своїм єством був присутній на сцені, вкладаючись енергетично і не відволікаючись ні на мить. Проаналізувавши цю акторську роботу, сміливо стверджуємо, що в ній вдало синтезовано головні засади М. Резніковича: насиченість «другого плану», доцільна імпровізація в контексті режисерського малюнку, почуття міри, опанування дієвою лінією ролі, уважне стеження за партнером і, як результат, – органічна взаємодія та, водночас, характерний для Д. Бабаєва живий контакт із глядачами.

Під час професійного становлення Д. Бабаєв працював не тільки з М. Резніковичем, а й з іншими майстрами сцени Театру ім. Лесі Українки. Однак, на наш погляд, саме завдяки співтворчості із цим режисером розкрилися трагіфарсові нюанси дарування Д. Бабаєва, і відбулося його становлення як актора психологічного театру. М. Резнікович завжди тонко відчував природу актора, його можливості, а головне, те, що режисер близький акторові духовно, інтелектуально, емоційно. Саме ця спорідненість і створювала невловиму, чарівну магію, яка завжди відчувалася в колоритних, соковитих і живих образах Д. Бабаєва.

Т. Назарову М. Резнікович помітив на четвертому курсі Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого і запропонував роботу в Театрі ім. Лесі Українки. Нині діапазон ролей актриси насичений і різноманітний. У її творчому доробку чимало яскравих, гострохарактерних образів.

У 1996 році М. Резнікович поставив спектакль «Тойбеле та її демон» за п'єсою польського письменника і драматурга єврейського походження, лауреата Нобелівської премії з літератури Ісаака Башевіса-Зінгера. Особиста драма жінки в озвученій виставі набула філософського сенсу і загальнолюдського звучання. Фантазмагорія, химерна гра уяви, таємнича містифікація – це світ Тойбеле. Світ віри, що сяє в серці героїні, огортає її невидимою світлоносною ауру. У постановці режисер показав істо-

рію жінки як драматичний розлад між мрією і реальністю, ідеалом любові та її безпосереднім утіленням. Тойбеле відмовитися від мрії не в силах, і режисер, разом з актрисою, досліджує цей, непростий, стан героїні, досліджує глибину почуттів, що роздирають на шматки її душу, її крайні стани – від всепоглинаючого щастя до глибокого суму.

Справжнім театральним святом стала вищезгадувана вистава «Школа скандалу», в якій Т. Назарова зіграла роль молоді дружини сера Пітера Тізла – леді Тізіл. У цілісному, завершеному сценічному портреті актриса зуміла природно й органічно поєднати комедійність і серйозну драму. За слушним визначенням театрознавця Р. Коломійця, «...Як шок відбувається відкриття мішури і порожнини світської суєти. Тетяна Назарова несподівано змінює виконавський реєстр: переводить комедію положень у драму» [3, с. 108]. Однак хід перевтілення від легковажності до серйозності й відповідальності за себе та чоловіка не виник сам по собі – він був тонкою задумкою режисера, який і підказав його актрисі.

П'єсу «Пані міністерша» написав сербський драматург Б. Нушич 1929 року. Автор на той час обіймав посаду начальника відділення мистецтва в Міністерстві культури, тому в драматурга вийшла блискуча «комедія характерів» на всі часи.

І смішно, і сумно, і прикро спостерігати за всіма дотепними метаморфозами, що відбуваються з новоспеченою міністершею Живкою у виконанні Т. Назарової. Глузливо, іронічно дивлячись на свою героїню, актриса співчуває їй і немовби намагається людськи зрозуміти. І не тільки її, а й будь-яку людину, котра б опинилася в аналогічній ситуації. Наголосимо, що під таким кутом зору в театральній практиці ще ніхто не намагався осмислити образ героїні Б. Нушича. Можливо, це й стало однією з причин, яка забезпечила довготривалий успіх вистави. І знову наголосимо: у режисера М. Резніковича немає ані усталеного жанру, ані статичних персонажів. Навіть у відверто негативних образах він намагається знайти певну людяність і зрозуміти людину. Саме так – зрозуміти людину і, за можливості, відповісти на питання «Чому вона така? Які

ПОСТАТІ

мотиви призводять до певних учинків?». Режисер не зраджує ані собі, ані своєму художньо-ідейному *credo* – він завжди працює в системі психологічного театру.

У цьому контексті зауважимо, що співчуття, яке викликає героїня Т. Назарової, йдучи за такою концепцією режисера, – не штучне. По суті, якщо уважніше заглибитися у драматургію, то його знаходимо і в авторській розробці образу Живки. Саме тому цю виставу потрібно сприймати не лише як вдалу інтерпретацію з блискучим акторським ансамблем і дотепним гумором, а і як оригінальний мистецький твір, просякнутий новим і несподіваним режисерським баченням.

Значним етапом у творчій біографії актриси стала роль Жозефіни Понті у вищезгаданій виставі «Наполеон і корсиканка». Роль Жозефіни – яскравий успіх Т. Назарової, у якій вона майстерно демонструє різноманітну палітру акторських фарб – тонкі нюанси інтонацій, гру очей, емоційних переходів, стрімкий ланцюг живих реакцій, знаходячи в розвитку ролі нові ритми, повороти і несподівані ходи.

Зазначимо, що, не виходячи за межі режисерського задуму і завдань, поставлених перед акторами Т. Назаровою і Д. Бабаєвим, вони блискуче імпровізували, щоразу збагачуючи свій партнерський дует новими барвами і невловимими випромінюваннями. Режисер це дозволяв, і актори цим обережно користувалися. Щодо вищевикладеного доречно згадати міркування видатного режисера-реформатора ХХ ст. Є. Вахтангова: «Тільки тоді, коли все зроблено, актор може імпровізувати (рухи, жести, інтонації) у точній відповідності зі знайденою формою даного спектаклю, не інакше» [12, с. 539].

Роль Т. Назарової – чітко ритмічна, а безпосередні емоції і жвавий темперамент розкрито в імпульсивних, щирих проявах. У цій роботі актриса поєднує драматизм із комедійністю. І це ключова особливість, притаманна як Т. Назаровій-актрисі, так і спорідненого їй за духом режисерів – уміння органічно поєднати високу драму з гострою комедією, характерність і психологізм.

У Театрі ім. Лесі Українки 2016 року відбулася чергова прем'єра вистави за п'єсою

«У цьому милому старому домі» О. Арбузова в постановці М. Резніковича. Події відбуваються у приморському містечку в 1970-ті роки. Головна героїня Юлія, яку грає Т. Назарова, повертається до чоловіка і дітей-підлітків, від яких пішла кілька років тому до іншого. Проте, розчарувавшись у новому коханні й каючись у своєму вчинку, вона хоче повернутися в сім'ю. Юлію з радістю приймають у колишній милій оселі. Однак, за іронією долі, виявляється, що її попередній чоловік Костянтин (Д. Савченко, Ст. Москвін) є обранцем нової знайомої Юлії – Ніни (О. Силантьєва). Дізнавшись про це, жінка відмовляється від особистого щастя заради благополуччя Костянтина і його коханої.

Авторка статті була присутня на одній з репетицій вистави і стала свідком роботи режисера з актрисами. На початку першої дії на сцені відбувався дует Т. Назарової і О. Силантьєвої, які опрацьовували довгий епізод знайомства, що презентував розкриття їхніх характерів. Вочевидь, що не все вдавалося. Іноді акторки втрачали внутрішній темпоритм, і відчувались певні розгубленість і штучність. Однак режисер терпляче очікував, доки вони не відіграли довгу першу дію знайомства. Згодом він делікатно й скрупульозно виявляв їхні помилки (зауваження стосувалися саме внутрішньої лінії ролі, себто психологічної мотивації вчинків героїнь). Це засвідчує один з важливих режисерських принципів у роботі з актором – не квапити його, аби він цілковито оволодів дієвою лінією ролі, тобто коли почне жити чужим життям, як своїм. Відтак з упевненістю стверджуємо: теоретичні засади режисера не лише продекларована ним теорія, а й утілені митцем безпосередньо на практиці. І саме тому, що актриси сумлінно прислухалися до порад режисера під час репетицій, на прем'єрі вищеописаних недоліків узагалі не було. Перед глядачами в образах Юлії і Ніни виступили дві партнерки – Т. Назарова й О. Силантьєва, які надивовижу тонко відчували одна одну, при чому в такому партнерстві увиразнювалася і яскрава індивідуальність кожної з актрис. Створені ними образи стали «живими», «дихаючими», за ними відчувалася біографія героїнь.

М. Резнікович у книзі, присвяченій митцям театру, про Т. Назарову-актрису згадав так: «Солідна амплітуда найрізноманітніших ролей <...> Здатність безумовно, безкорисливо любити, віддавати себе по краплині коханому, піднімаючись у цьому великому почутті до справжньої трагедії <...> Водночас одна особливість ніколи не полишає всі її сценічні створення – це людська теплота. Та теплота, що підкуповує і відкриває серце назустріч. Вона наявна навіть у самому гострохарактерному малюнку, яким наділяє актриса своїх героїнь» [10, с. 230–231]. Отже, людина як зміст і людина як форма – воістину невичерпна тема, яка і є основою мистецтва актриси у співпраці з режисером.

Проаналізувавши теоретико-методологічні принципи режисера М. Резніковича, що становлять значну частину його публікацій, та їх практичне втілення у співпраці з акторами, ми виявили фундаментальні засади митця, на яких побудована його система, а саме: дієвість і духовність, процес уваги і свідомого стеження за партнером, опанування запропонованих обставин, оволодіння «другим планом» і необхідним темпоритмом, уміння імпровізувати, не виходячи за межі режисерського завдання, невтомна праця над удосконаленням акторської техніки; розвиток почуття міри, адекватності і вміння сприймати зауваження режисера, потреба в органічному спілкуванні з партнером; невинне професійне самовдосконалення, прагнення до самопізнання і пізнання світу в усіх його виявах.

Дослідивши співпрацю митця з провідними артистами театру, які під керівництвом режисера сформувались як професійні драматичні актори, ми знайшли та проаналізували реалізацію вищеперерахованих режисерських засад на прикладі низки ролей Д. Бабаєва і Т. Назарової.

Приміром, у виставі «П'ять днів у липні» Д. Бабаєв, у співтворчості з М. Резніковичем, завдяки ретельній розробці характеру й опанування дієвої лінії, уперше досягнув рівня справжнього драматизму – від особистої трагедії до загальнолюдської. У виставі «Гравець» актор отримав від режисера розуміння такого важливого елемен-

ту акторської професії, як «другий план», і вдало втілив цей принцип у створенні ним живого, цікавого персонажа. Роль Пітера Тізла принесла Д. Бабаєву довгоочікуване визнання, позаяк режисер вчасно побачив потенціал актора і його готовність до складної головної ролі.

Актриса Т. Назарова, завдяки тому, що її, ще студенткою, примітив М. Резнікович і запропонував роботу в театрі, отримала доленосний шанс зростати як актриса на міцній драматургії в одному з провідних колективів столиці.

У співпраці з режисером нею створені живі й самобутні характери: емоційна, іронічна і, водночас, серйозна леді Тізіл; романтична, спалювана нестримною жагою кохання Тойбеле; кумедна, але й така, що викликає співчуття, пані міністерша; кмітлива і спритна корсиканка Жозефіна; нарешті, одна з нещодавніх ролей – Юлія, жінка, яка розчарована в любовних стосунках і сповна пізнала гіркоту втрати, однак зберегла душевне благородство і віру в життя.

Особливо варто наголосити на двох режисерських роботах М. Резніковича, де Д. Бабаєв і Т. Назарова зуміли вдало синтезувати основні принципи режисера, створивши соковиті й запальні акторські дуети. Це вистави «Школа скандалу», що незмінно збирала аншлаги протягом двадцяти років, і «Наполеон і корсиканка», що з не меншим успіхом ішла на сцені театру п'ятнадцять років.

Отже, артист, який думає, слухає, сприймає, уважний до партнера, готовий безупинно вчитися і, що дуже важливо, одностудець у життєвих поглядах і поглядах на мистецтво, і є той тип митця, який близький і потрібний режисерові. Уважаємо, що саме така природа акторських індивідуальностей Д. Бабаєва і Т. Назарової. Воістину, велика удача і запорака справжнього мистецтва – зустріч актора і режисера, які внутрішньоспоріднені. Творчі взаємини М. Резніковича із зазначеними акторами під час створення вистав – *будівництво театру-душі*, живих почуттів, спроба досягнути безмежний світ людських переживань.

Підсумовуючи, зауважимо, що обрана тема спонукає до подальших розвідок що-

ПОСТАТІ

до акторських дарувань, зокрема Ю. Мажуги, В. Заклучної, Л. Кадочникової, та співпраці з режисером.

Згадаймо, що М. Резнікович повернувся до Театру ім. Лесі Українки 1994 року – у нелегкий для колективу період, коли йому бракувало найголовнішого – упевненої і виваженої режисерської та репертуарної політики. Так, працювало чимало цікавих акторів, виходили вистави, але театр, подібно кораблю без капітана, «втрачав курс», і, як наслідок, часто можна було спостерігати напівпорожні зали. Проте режисерові вдалося подолати хронічну кризу, в якій перебував колектив тривалий час. Під його керівництвом театр став одним із провідних центрів культурного життя не лише столиці, а й країни загалом. Вітчизняні та європейські критики високо оцінюють вистави театру, відзначаючи професіоналізм та рівень сценічної культури його трупі. На нашу думку, ці безперечні досягнення є

результатом упровадження і вкорінення одного з фундаментальних принципів М. Резніковича, що спирається на ансамблевисть колективу, атмосферу взаємодії і духу товариства. Режисерові не потрібні «зірки» в театрі, йому потрібен «*ТЕАТР-ЗІРКА*», адже це і є ключова цеглина психологічного театру, безпосередньо втілена М. Резніковичем у роботі з акторами. Упродовж творчого шляху режисер ніколи не зраджував його засадам, сповідуючи «життя людського духу» засобами сценічної образності, у постановочній естетиці та стильових напрямках української сцени другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Отже, здійснений аналіз як теоретичних напрацювань, так і роботи режисера з акторами виразно засвідчив незмінність творчого *credo* митця.

Примітка

¹ Інтерв'ю з Д. Бабаєвим. Архів авторки.

Джерела та література

1. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
2. Искусство режиссуры. К. С. Станиславский. Вс. Мейерхольд. Джорджо Стрелер. Ежи Гротовский. Питер Брук. XX век. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 767 с.
3. Коломиец Ростислав. Момент истины. Режиссер Резникович. Київ : Альтерпресс, 2001. 176 с.
4. Перепилицина А. Маленькие трагедии больших героев Д. Бабаева. *Театральное крылечко*. 2013. 22 сент.
5. Резникович Михаил. Долгий путь к спектаклю. Київ : Мистецтво, 1979. 208 с.
6. Резникович Михаил. Записная книжка режиссера. Продолжение... Киев : Издательский дом «Антиквар», 2014. 456 с.
7. Резникович Михаил. От репетиции к репетиции. Киев : Абрис, 1996. 344 с.
8. Резникович Михаил. Театр времен. Жизнь театра. Киев : Альтерпресс, 2001. Кн. 1. 384 с.
9. Резникович Михаил. Театр времен. Жизнь театра. Киев : Альтерпресс, 2001. Кн. 2. 368 с.
10. Резникович Михаил. Театр времен. Лики времени. Киев : Альтерпресс, 2001. 572 с.
11. Резникович М. Давид Бабаев. *Факты*, 1998. 16 мая.
12. Херсонский Хрисанф. Вахтангов. Москва : Молодая гвардия, 1963. 703 с.

References

1. YERMAKOVA, Natalia. *Berezil's Culture: Its History and Experience*. Kyiv: Feniks, 2012, 512 pp. [in Ukrainian].
2. NIKULIN, S., L. PICHKHADZE, compilers. *The Art of Directing. Konstantin Stanislavskiy. Vsevolod Meyerhold. Giorgio Strehler. Jerzy Grotowski. Peter Brook. XXth Century*. Moscow: Artist. Stage Director. Theatre, 2008, 767 pp. [in Russian].
3. KOLOMIYETS, Rostislav. *A Decisive Moment. The Theatre Director Reznikovich*. Kyiv: Alterpress, 2001, 176 pp. [in Russian].
4. PEREPILITSYNA, Anna. The Little Tragedies of David Babayev's Big Heroes. *The Theatrical Porch*, 2013, September 22 [in Russian].
5. REZNIKOVICH, Mikhail. *A Long Way to a Performance*. Kyiv: Mystetstvo, 1979, 208 pp. [in Russian].
6. REZNIKOVICH, Mikhail. *A Theatre Director's Notebook: A Continuation...* Kyiv: Antikvar Publishing House, 2014, 456 pp. [in Russian].
7. REZNIKOVICH, Mikhail. *From Rehearsal to Rehearsal*. Kyiv: Abris, 1996, 344 pp.

ОЛЕНА КРУТОВА. РЕЖИСЕР МИХАЙЛО РЕЗНИКОВИЧ...

8. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Theatrical Activities. Book 1*. Kyiv: Alterpress, 2001, 384 pp. [in Russian].
9. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Theatrical Activities. Book 2*. Kyiv: Alterpress, 2001, 368 pp. [in Russian].
10. REZNIKOVICH, Mikhail. *Theatre of the Times. Facets of Time*. Kyiv: Alterpress, 2001, 572 pp. [in Russian].
11. REZNIKOVICH, Mikhail. David Babayev. *Facts*, 1998, May 16 [in Russian].
12. KHERSONSKIY, Chrysantus. *Vakhtangov*. Moscow: Molodaya gvardiya, 1963 (*The Lives of Remarkable People Series*), 703 pp. [in Russian].

SUMMARY

The article analyses artistically aesthetic principles and methodology-theoretical principles of the artistic director, chief stage director and general director of the Lesya Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama – Mykhaylo Reznikovych. It also considers their implementation within theatrical practice exemplified by the stage director's cooperation with the theatre's some leading actors.

In our opinion, it can be argued that the artist has formed a theatre that has constantly remained one of leaders of the theatrical movement in Ukraine through the third consecutive decade. Over his creative career of many years, the stage director has produced more than one hundred performances of classical and modern prose and dramaturgy works, including Pavlo Zahrebelnyi, Fiodor Dostoyevskiy, Alexandre Dumas, Lesya Ukrainka, Anton Chekhov, William Shakespeare, Richard Sheridan, Oscar Wilde, Henry James, Branislav Nušić, Jiří Hubač, Neil LaBute, Jean Anouilh, Didier Caron, and others. Stage images, arisen on both the main and two other, chamber stages of the theatre during the performances of M. Reznikovych, brought popularity and exposed creative gifts of many actors, who have become public favourites.

Having analysed the theatre director's methodology-theoretical foundations, constituting most of his publications and their practical implementation in cooperation with actors, we found the artist's fundamental principles, which are at the heart of his system, namely: efficiency and spirituality; process of paying attention to and consciously keeping an eye on a partner; the mastering of proposed circumstances; the acquirement of the background and a required tempo-rhythm; extemporization ability without transcending the limits of stage director's instructions; indefatigable work on improving actor's techniques; developing a sense of harmony; adequacy and a skill of apprehending director's remarks; the need for natural communication with a partner; the unceasing professional and personal self-completion; and the striving for self-knowledge.

While investigating the director's collaboration with theatre's leading actors, who had evolved as professional dramatic artists under his steerage, we identified and analysed the realization of the director's aforementioned principles by way of example of a string of roles by D. Babayev and T. Nazarova.

Under the running of the stage director, the Lesya Ukrainka Theatre has become one of the leading centres of cultural activities not only in the capital but in the whole country. Domestic and European critics appreciate performances of the theatre, with noting the professionalism and a level of stage culture of his company. In our opinion, these indisputable achievements are the result of the implementation and enrooting of one of M. Reznikovych's basic principles based on the ensemble-ness of the group, the atmosphere of interaction and spirit of community. The director is not in need of finished stars in the theatre, he does require a *theatre-star*. After all, this is the key foothold of psychological theatre, which is immediately embodied by M. Reznikovych in his work with actors.

Keywords: psychological theatre, theatrical stage direction, acting technique, stage-director-actor cooperation, Lesya Ukrainka Theatre, stage director M. Reznikovych.

Рецензії Reviews

СИСТЕМА САКРАЛЬНИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ігор Юдкін-Ріпун



Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія : монографія. Київ : Артєк, 2019. 400 с.

Іконопис як особливий різновид творчості спирається на низку мовчазних передумов. Насамперед ікона у своїй основі – це завжди особливий портрет, вона передбачає наявність персонального першоджерела святої особистості, до якої вона відсилає. Далі, ікона – це інтенціональний об'єкт, більше того, вона становить прообраз самої концепції інтенціональності, яка складалася впродовж віків від іконоборчих диспутів та схоластики до Ф. Брентано та Е. Гуссерля. Але звідси слідує парадокс: виникаючи як портрет, ікона ніколи як окремий портрет не існує. Вона передбачає цілу

галерею, засвідчену, приміром, так званими клеймами – епізодами із життя святого, якими обрамлюється портрет. Саме така галерея й реалізується в іконостасі. Доведення «від протилежного» цілісності цього образного тексту знаходимо в рецензованій книзі, зокрема, у тому курйозному факті, що під час тотального руйнування церковних іконостасів у 1930-х роках вилучалися до музейних колекцій і таким чином врятовувалися «ікони з них, вже не об'єднані в єдиний семантичний комплекс» (с. 34). Звідси відоме призначення іконостасу – бути «Біблією для неписьменних» (лат. *Biblia pauperorum* – дослівно «Біблія бідних»). Іконостас «демонструє в стислій формі етапи спасіння людського роду» (с. 9), починає С. Оляніна своє дослідження. Він є ейдетичною, візуальною проповіддю й оповіддю про події сакральної історії. Візуальні образи завжди відсилають до вербальних висловів, до словесних формулювань. Іконостас сам постає як книга, яку слід читати очима, як літургійний текст, що охоплює всі компоненти, і насамперед декор.

Саме інтенціональність іконостасу, його літургійне покликання, що поширює смислове навантаження на всі компоненти, дозволяє дослідниці «винести за дужки» питання про портретування персонажів (передусім апостолів, святих та інших суб'єктів оповіді) і зосередитися на смислового навантаженні декору та архітектоніки: «Розгляд програми зображень окремо від конструкції», та тим більше «штучне виокремлення художнього компонента» хибує дефектом нехтування тієї найістотнішої обставини, що «конструкція іконостаса була й залишається частиною літургійного об'єкта» (с. 37). Звідси й виникає «питання про смисловий сенс різьбленої декорації

іконостаса» (с. 37), яке стає центральним у проблематиці книги. На нього зорієнтована і структура дослідження.

Перші два розділи присвячені джерельній базі роботи та інтерпретації візантійського спадку, який в Україні протиставлявся бароковим традиціям (с. 32–33). «Про архітектуру іконостасів до XVII ст. майже нічого не відомо», – твердить С. Оляніна (с. 66), і це дає підставу зосередитися саме на бароковій добі. Водночас відзначається саме «наслідування в Україні XVII ст. візантійських джерел», звідки пішло й «запровадження цієї практики в російських іконостасах» (с. 51–52), що дозволяє розглядати візантійсько-барокові взаємини як своєрідну нитку Аріадни в історичному розвитку іконостасу.

Показова констатація того факту, що «процес формування програм багоярусної іконної декорації перебував у безпосередньому зв'язку з розвитком богословської думки» (с. 44). Звідси випливає, що «процес перетворення темплону на іконостас» (с. 42), який був своєрідною передісторією, увінчується нормативом конструкції від чотирьох–п'яти до більшого числа ярусів (с. 47, 50). Саме тут і виникає низка проблем. Насамперед це стосується розміщення «нерукотворного Спаса» (с. 49). Але найбільше загадок викликає той парадокс, який С. Оляніна визначила як «Деїсус без Деїсуса», уже коли «ікони на щиті не впорядковувалися в ряди, а були розосереджені в довільному порядку» (с. 53). Зокрема, це простежується як «втління іншої, вужчої теми» (с. 58), передусім мартирологів, у бічних вітварях. Констатується, що «переконливого пояснення, чому іконостаси <...> мають змінену програму, досі не запропоновано» (с. 62).

Основу роботи становлять третій, четвертий і п'ятий розділи, що присвячені оповідним можливостям геометричних абстракцій архітектури та декору. Саме через інтенціональність ікони в її полі не може бути нічого випадкового. Усе тут заряджене, навантажене вихідним призначенням, а відтак кожен деталь, що виникає в історичних варіаціях образів, наділено глибоким змістом. Тоді іконостас постає

як метасистема відносно поодиноких своїх компонентів – ікон. Реалізується ця смислова надбудова в «сполучній тканині» художнього організму іконостаса, у його, якщо вдатися до біологічних понять, епітелії. Таку епітеліальну тканину становлять зовні периферійні компоненти – рами, скульптурний декор, архітектурні конструкції. Залежність сенсу вислову від синтаксичної позиції в тексті загальновідома, і архітектурний аналіз дає тому додаткові докази.

Третій розділ, присвячений архітектурним формам, починається констатацією їх історичної мінливості: «Відсутність архітектурного принципу організації в українському середньовічному іконостасі протиставляє його візантійській традиції» (с. 68–69), і це зумовлює складнощі виявлення конструктивних принципів. Проблемність виявлення смислу конструкції полягала, зокрема, в тому, що спочатку «основну увагу зосереджували на образотворчому аспекті іконостаса, а його архітектурна складова свідомо приховувалася. Однак безрамна концепція іконостаса наприкінці Середніх віків була переосмислена» (с. 72). Це дає аргументацію для зосередження саме на бароково-візантійській взаємодії, яку було обрано від початку. Підставу для увиразнення барокової епохи дають безпосередні спостереження: «Лише з появою аркатури на початку XVII ст. обрамлення ікон у іконостасі можна назвати архітектурним» (с. 73). Тут знову-таки виникає тема візантійсько-барокового дуалізму: «Те, що український іконостас на початку XVII ст. раптово отримує аркатуру в апостольському ярусі, прямо вказує на джерело її запозичення – балканську традицію оформлення верхніх регістрів» (с. 75).

Свою чергою архітектура відсилає до вербально-візуальної єдності культури, що виявляється в провідній ролі риторичних традицій. Оскільки «риторика формулювала правила побудови не тільки літературного тексту, а й, у ширшому сенсі, культурної й соціальної поведінки» (с. 77), то й архітектурні конструкції розглядаються як риторичні фігури. Зрештою, те, як багато може розповісти сама лише рамка ікони, само лише розташування ярусів,

РЕЦЕНЗІЇ

демонструє аналіз конструкцій іконостасів на с. 79–107. Це – блискуча характеристика мови геометричних форм. Зокрема, обґрунтовано надзвичайно важливий висновок про «існування двох ліній розвитку. Одна – це іконостаси прямокутного абрису, друга – іконостаси, у яких у різний спосіб організовується підвищення архітектурних мас у центральній частині» (с. 86). Додамо, що й заокруглені форми так чи інакше пов'язані з цим підвищенням, з архітектурною акцентуацією.

Четвертий розділ містить аналіз основи епітелію, що забезпечує тяглість, неперервність архітектурного організму іконостаса: це – скульптурний декор, передусім рослинний, флоральний, докладний опис мотивів якого займає значну частину книги (с. 110–148). Становлячи одну з вічних тем історії культури (від народної орнаментики до салонної «мови квітів»), цей масив дає аргументацію для принципово важливих висновків щодо метасистеми іконостасу в її історичному розвитку, де «метатекстом для орнаментальної програми іконостасів <...> буде: у перший період – виноградна лоза<...>; у другий період – аканта, троянда, виноградне гроно; у третій період – троянда, інжир, лілія» (с. 165). Централізація та ієрархія побудови мотивного репертуару визначається тим, що «виноградна лоза з її сотеріологічним значенням є тією надбудовою, через яку слід інтерпретувати смисл інших флоральних мотивів» (с. 166). Отже, зовні периферійна, сполучна тканина іконостасів стає основою для тлумачення їх смислу, їх метасистемою, утіленою орнаментальною мовою. Парадокс іконостасу в тому, що саме його цілісність, замкненість робить його незнищеним слідом історичного часу, свідченням цілісності своєї епохи. Історизм іконостасу нерозривно пов'язаний з його риторичною природою, і тут авторка цілком доречно звертається до концепцій історичної поетики (с. 154). «Сенс зашифрованого в декорі послання прочитувався завдяки найважливішим надбудовам – метатекстам» (с. 166), і цей висновок стає основою для розумін-

ня іконостасу як історичного феномену, як тексту, ключ до якого міститься і в декорі. Саме аналіз орнаментальної риторики дозволив виявити низку проблем, зокрема, розміщення мотивів Благовіщення (с. 169), переростання флоральних мотивів у мотиви Світового дерева, нарешті, пов'язане з ним «введення зображень тварин» (с. 181).

П'ятий розділ становить своєрідний емблематичний синтез попереднього аналізу орнаментики. Чаша, орел, герб у власному розумінні (добре відомі, додамо, за славетними геральдичними описами В. Модзалевського) та ангели – це ті постаті, що замикають систему рослинної в своїй основі орнаментики. «Значення посудини як вмістилища, що дає початок життю» (с. 194) виводить проблематику в простір неосяжного історичного часу. Тому, якщо «введення потира на вратах українських іконостасів було новацією, яка не могла залишитися не поміченою в Москві», адже «тривала греко-латинська суперечка про час переміни Святих Дарів» (с. 196), то й значущість деталей та їх позиції в цілій композиції стає очевидною. Зрештою, іконостас постає як велика емблема, де кожен зовні незначний елемент вимагає спеціального прочитання і тлумачення.

Нарешті, у шостому розділі розкривається сенс іконостасної емблематики як ідеалу – оповіді про райський сад, про Царство Боже, що спирається на попередній аналіз деталей іконостасу як метатексту ікон. І знову тут у полі уваги – осьовий час української культури, барокова епоха. Завершується праця докладним історіографічним описом наявних іконостасів.

Отже, монографія С. Оляніної подає струнку і обґрунтовану концепцію історичного розвитку іконостасу, доведення неповторної своєрідності українського шляху в історії цього феномену. Тут демонструється глибока вкоріненість в історії смислового розвитку як творіння, наскрізь пройнятого інтенцією, глибоко закодованим покликанням. Тому, увічнюючи святість, іконостас становить і наочну школу абстрактного мислення українського народу.

Про авторів

Information about Authors

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.

ЗАБАШТА Ростислав – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

КРУТОВА Олена – провідний науковий редактор редакції наукового журналу «Народна творчість та етнологія» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, театрознавець.

КУЗИК Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат премії ім. М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

СКЛЯРЕНКО Галина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ТРОЦЕНКО Ганна – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

ХОДАК Ірина – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ЧЕРНЕНКО Олена – кандидат історичних наук, доцент кафедри археології, етнології та краєзнавчо-туристичної роботи Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

ЮДКІН-РІПУН Ігор – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Вимоги до наукових статей*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5, без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 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. Архітектура.
Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво

Число 3/4 (67/68)

Упорядкування і наукове редагування:

*Ростислав Забашта
Валентина Кузик
Олена Щербак*

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голєня

Літературне редагування і коректура:

*Лариса Ліхньовська
Олена Крутова*

Редактори англomовних текстів:

*Олена Калач
Павло Рафальський*

Оператор:

Ірина Матвєєва

Підписано до друку 24.12.2019. Формат 60 × 84.
Обл. вид. арк. 13,67. Умов. друк. арк. 12,71.

На обкладинці:

Браслет-наручень платівчастий двостулковий. XIII ст. м. Київ (скарб 1986 р.).
Срібло, гравірування, карбування, золочення, черніння. НМІУ

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

INDEX