



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (22)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2008

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

СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (22)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2008

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

Видання призначене для науковців, мистців, музейних працівників, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та всіх, хто цікавиться мистецтвом.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a native and foreign fine, 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 the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of scientists, artists, museum researchers, professors and students of Art Studies and anyone who has deep scientific interest in arts.

Редакційна колегія:

<i>Г. А. Скрипник – головний редактор</i>	<i>В. А. Овсійчук</i>
<i>М. В. Бевз</i>	<i>А. П. Мардер</i>
<i>В. М. Гайдабура</i>	<i>З. В. Мойсеєнко</i>
<i>С. Й. Грица</i>	<i>А. І. Муха</i>
<i>І. М. Дзюба</i>	<i>Л. О. Пархоменко</i>
<i>І. Ф. Драч</i>	<i>Р. Я. Пилипчук</i>
<i>М. П. Загайкевич</i>	<i>В. В. Рубан</i>
<i>Т. В. Кара-Васильєва</i>	<i>Ю. О. Станішевський</i>
<i>О. Ю. Клековкін</i>	<i>М. Р. Селівачов</i>
<i>Н. М. Корнієнко</i>	<i>Г. Г. Стельмащук</i>
<i>Н. О. Костюк – відповідальний секретар</i>	<i>В. І. Тимофієнко</i>
<i>С. Д. Крижицький</i>	<i>В. М. Фоменко</i>
<i>О. С. Найден</i>	<i>І. М. Юдкін</i>

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

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

**Зареєстровано Держкомінформом України.
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.**

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 4 від 06.05.2008 р.)

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України (редакція журналу “Студії мистецтвознавчі”), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001,

**Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Литвиненко Алла. Культурно-мистецьке життя Полтавщини середини XIX – початку XX ст. у дзеркалі періодики**
Lytvynenko Alla. Cultural and Artistic Life in Poltava region in mid XIX – beginning of the XX centuries as reflected by the contemporary press **7**
- Пилипчук Ростислав. Відоме й невідоме про Адама Барцицького**
Pylupchuk Rostyslav. Famous and Unknown Facts about Adam Bartsytsky **12**
- Боньковська Олена. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках**
Bonkovska Olena. Theatre Art in Western Ukraine in 1918–1939 **27**
- Никитюк Наталія. Роль жіноцтва в музичній культурі Волині 20–30-х років XX ст.**
Nykytiuk Natalia. The role of women in the music culture of Volyn region in 20–30th of the XX century **49**
- Росляк Роман. Нездійснені плани організації в Києві науково-дослідного Інституту кінематографії (1929–1931)**
Roslyak Roman. Unrealized Plans to Found Research Studies Institute of Cinematography in Kyiv (1929–1931) **61**
- Дрозда Петро. Деякі особливості фольклорної інструментальної традиції Західної України у першій третині XX ст.**
Drozda Petro. Some Features of Folk Instrumental Tradition of Western Ukraine in the Beginning of the 20th Century **65**

АРХИВИ

Archives

- Максименко Світлана. Фрагменти кримінальної справи Андрія Петренка – першого директора українського театру міста Львова – Львівського оперного театру (1941–1942)**
Maksymenko Svitlana. Fragments of the criminal case of Andriy Petrenko, the first director of the Ukrainian theatre of the city of Lviv – Lviv opera house (1941–1944) . **68**

МЕТОДОЛОГІЯ

Methodology

- Барнич Михайло.* **Спостереження за “самостійною діяльністю організму” актора в умовах публічної творчості**
Barnych Mykhailo. Watching “Independent Activity of Organism” of an actor in Public Creativity **80**
- Пославський Антон.* **Філософські засади музичної естетики нової віденської школи (на прикладі творчості А. Шенберга)**
Poslavsky Anton. Philosophic Principles of Musical Esthetics of New School of Vienna (by Example of A. Schoenberg’s Creative Work) **85**

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Карєва Ірина.* **“Три кити” сучасного телесвіту**
Karayeva Iryna. Three Pillars of Modern TV World **92**
- Пігель Юлія.* **“Театр у кошику”: українська класика і сучасна естетика**
Pihel Yu. “Theatre in a basket”: Ukrainian classics & modern drama aesthetics. The most significant theatre performances are reviewed **97**

ОГЛЯДИ

Reviews

- Костюк Наталія.* **Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри**
Kostyuk Nataliya. Taras Shevchenko’s Poetry in the Ukrainian Music: Names and Genres **101**

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Костюк Наталія.* Рец.: **Ще одна титанічна праця. Ще один крок (“Українські народні думи”. – К., 2007)**
Kostyuk Nataliya. Another Titan work. Another step **111**
- Ковальська-Фрайт Оксана.* **Сучасний композитор і фольклор (фортепіанні п’єси Миколи Кастовецького для молоді)**
Kovalska-Frait Oksana. Modern Composer and Folklore (Piano Pieces for Youth by Mykola Lastovetsky) **116**

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

122

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВЩИНИ СЕРЕДИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ У ДЗЕРКАЛІ ПЕРІОДИКИ

Алла Литвиненко

Джерелознавчий метод – один із головних у вивченні історії культури й мистецтва. Наявність писемних даних, особливо про хронологічно віддалені події чи явища, має неоціненне значення для всебічного історичного аналізу.

Культурне життя певного регіону найкраще представлено, на нашу думку, саме в періодичних виданнях як історичних джерелах. Адже якщо про значні факти далекого минулого можна знайти відомості у хронікальних описах, архівних документах, нормативно-законодавчих актах, спогадах, то мистецько-культурні події місцевого значення досить точно відображені насамперед у тогочасній періодиці. З цього погляду зазначений друкований масив становить найбільший інтерес для дослідників.

Періодичні видання важливі й тим, що їх автори є безпосередніми свідками описуваних подій. Водночас вони репрезентують ці події не лише з погляду епохи, яку представляють, але і враховуючи суспільний настрій. Завдяки цьому можна визначити навіть емоційну реакцію та враження суспільства, переломлені крізь призму тогочасних смаків, ідеалів, моди, стереотипів тощо. Отже, фактологічне навантаження й інформативна функціональність періодики як історіографічного джерела мають неабияке значення для фахівців, які досліджують культурно-мистецьке життя окремих регіонів.

Водночас, на відміну від інших писемних джерел, преса є найбільш “вразливою” в розбурханому історією вирі часу. Навіть са-

ма назва – “періодичні” – про це свідчить. Попри більші, ніж книжкові, тиражі, левову частку газет, журналів, а також нерідко й часописів, викинуто було вже за тиждень-два після виходу – “вчорашня газета”. З другого боку, під час природних катаклізмів, суспільних переворотів і воєн було знищено багато бібліотек, книгозбірень та архівів. Але якщо примірники втраченої таким чином книжки все ж десь залишалися (наприклад, у приватних колекціях), то періодику, з її тимчасовою актуальністю, а головне – громіздкістю (сотні чисел!), звичайно, майже ніхто не зберігав, тим більше не перевозив, змінюючи помешкання в непевні часи соціальної розрухи.

Щодо історії Полтавщини, то значна частина місцевих періодичних видань, особливо та, що містилася в Державному архіві Полтавської області, була втрачена в роки Великої Вітчизняної війни. Проте певні масиви періодики збереглися; найбільші з них зосереджені у фондах Центральної наукової бібліотеки України імені В. Вернадського НАН України, Полтавської обласної бібліотеки імені В. Г. Короленка, бібліотеки Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Полтавського обласного краєзнавчого музею та деяких інших культурно-мистецьких закладів регіону. Питання мистецтва найширше представлені у виданнях “Полтавские губернные ведомости” (1838–1919), “Полтавский вестник” (1903, 1909, 1913–1915), “Рідний край” (1905–1907), “Киевская старина” (1882–1906), “Рус-

ская музыкальная газета” (1894–1918), “Полтавщина” (1905–1906). Епізодично інформація про культурно-мистецькі події потрапляла на шпальти газет “Полтавская речь” (1912), “Полтавский край” (1912), “Полтавский день” (1913–1916), “Полтавский голос” (1914), “Кременчуцький голос” (1911), “Хуторянин” (1907), “Южанин” (1913–1914), “Руслан” (1899), “Правда” (1876), “Киевлянин” (1897), “Украинский вестник” (1906) та ін.

Мистецьке життя Полтавщини знайшло відображення як у періодиці суто регіонального характеру, так і на шпальтах центральних газет, журналів, тижневиків, а також у періодичних виданнях інших регіонів Російської імперії.

Серед регіональних видань у висвітленні культурно-мистецьких подій Полтавщини надзвичайно активно проявляла себе газета “Полтавские губернские ведомости” – перша газета, яку почали видавати в регіоні. Видання концентрувало інтереси передусім на виступах місцевих музикантів, аматорських виставах, духовних концертах, звітах про випускні акти в навчальних закладах¹.

Огляд тогочасної преси свідчить, що у висвітленні культурного життя жодна з губернських газет не мала такого яскраво вираженого патріотичного спрямування, як “Полтавские губернские ведомости”. Це періодичне видання завдяки правдивому відображенню тогочасних проблем розвитку культури регіону, прагненню до повноти окреслення мистецьких процесів у всьому їх розмаїтті отримало високу оцінку музикознавця Т. Ліванової².

Така активна позиція газети щодо мистецьких процесів складалася поступово, послідовно віддзеркалюючи всі етапи культурного розвитку регіону. Перші публікації про мистецьке життя губернії мали переважно інформативний характер, були стислими, позбавленими аналітичності; їх часто друкували без підпису або під псевдонімом “Один із глядачів”. Статті без зазначення авторства були досить характерним явищем для регіональної публіцистики, яка на той час тільки зароджувалася. Водночас серед перших дописувачів “Полтавских губернских ведомостей” є й імена досить відомих постатей. В одному з номерів газети з рецен-

зією на постановку полтавськими аматорами опери “Наталка Полтавка” виступив український письменник і педагог С. Стеблін-Камінський³.

Події культурного життя губернії середини XIX ст. потрапляли також і на шпальти столичних і всеросійських періодичних видань, серед яких – “Северная пчела” (1840), “Киевский телеграф” (1864), “Театральный и музыкальный вестник” (1858), “Московитянин” (1851), “Исторический вестник” (1851), “Санкт-Петербургские ведомости” (1858), а також до газет сусідніх регіонів – “Одесский вестник” (1868), “Rigache Zeitung” (1859). Найчастіше в коротких інформаційних замітках мовилося про проведення полтавського Іллінського ярмарку; коментувалися виступи повітових оркестрів та музикантів-солістів; повідомлялося про влаштування аматорських спектаклів і гастролей артистів італійської опери та ін. Проте головною темою таких дописів були все-таки не мистецькі події, тому висвітлювалися вони побіжно. Загалом характер інформаційних повідомлень, що містилися в тогочасних центральних і провінційних виданнях майже не відрізнявся.

Серед авторів бачимо маловідомі імена Кудського (ініціали віднайти не вдалося), А. Кісського, а також численні аноніми. На сторінках центральних газет висвітлювалися й окремі епізоди приватного життя полтавських шляхетних родин. Наприклад, “Исторический вестник” (1851) опублікував спогади небоги знатного поміщика Трощинського із села Кибинці, де йшлося про шляхетні розваги поміщиків. Газети “Московитянин” і “Северная пчела” (1851) розповідають про діяльність повітового оркестру Г. Ґалаґана.

Активну роботу з висвітлення різноманітних подій мистецького життя Полтавщини наприкінці XIX ст. провадив щомісячний журнал “Киевская старина”, який в останній рік свого існування виходив українською мовою під назвою “Україна”. Упродовж чверті століття часопис здобув славу найкращого в Європі. На його сторінках друкувалися історики В. Антонович, Д. Багалій, П. Єфименко, М. Василенко, літературознавці С. Єфремов, С. Петлюра, В. Науменко, В. Горленко, мовознавці К. Михальчук, А. Кримський, О. По-

тебня, М. Сумцов, письменники І. Франко, Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський та ін. З перших днів заснування метою видання стало ознайомлення громадськості зі славною історією українського народу, його культурною спадщиною. Журнал існував на кошти, що надходили від передплатників, а також завдяки фінансовій підтримці громадського діяча й мецената чернігівського поміщика Г. Галаґана та київського цукрозаводчика В. Симиренка. Першим редактором журналу був Ф. Лебединцев, потім – О. Лашкевич та Є. Кивлицький. Розквіт “Киевской старины” пов’язаний із діяльністю Володимира Науменка, який упродовж 1897–1906 рр. був її видавцем і редактором. Саме за його керівництва на сторінках часопису з’явилися перші публікації українською мовою В. Іконникова, М. Костомарова, А. Кримського, О. Лазаревського та О. Левицького.

За оцінкою М. Грушевського, це видання було унікальним явищем української періодики XIX–XX ст., справжньою енциклопедією українознавства⁴. На сторінках журналу з культурними розвідками виступали й полтавські дослідники В. Милорадович, І. Павловський, В. Василенко, М. Кибальчич. Відомий фольклорист і етнограф В. Милорадович публікував тут свої наукові праці з історії демонології⁵. У публікаціях археографа І. Павловського йшлося про відкриття Полтавського інституту шляхетних дівчат, про історію розвитку повітових оркестрів⁶. Дослідник В. Василенко на шпальтах журналу порушив проблему культурного дозвілля села⁷. Діяльності двох пансіонів на Полтавщині були присвячені історичні розвідки Н. Кибальчич⁸. Деякі найяскравіші події культурного життя Полтавщини були висвітлені й засобами епістолярного стилю. Тут у нагоді ставали спогади знатних представників регіону. Зокрема, журнал періодично друкував уривки з юнацького щоденника Г. Галаґана, де містилися яскраві описи домашніх концертів⁹. Про домашні розваги та гру на фортепіано, співи, танці йшлося в щоденникових записах повітового маршалка П. Булюбаша із села Гриньки, де народився композитор М. Лисенко (тепер – село Глобинського р-ну Полтавської обл.)¹⁰.

Загалом мемуаристика була в той час доволі поширеним жанровим явищем у письменницькому середовищі, тому висвітлення культурного життя губернії в такий спосіб активно використовувала преса.

Аналізуючи періодичні видання зазначеного періоду в хронологічному аспекті, ми помітили, що матеріали мистецького спрямування набували все більш соціального, навіть ідеологічного, забарвлення. Якщо в середині XIX ст. це була інформація переважно розважального характеру, то в кінці століття й на початку XX крізь специфіку газетної обмеженості нарешті почало пробиватися усвідомлення мистецтва як явища суспільно значущого, яке є підґрунтям соціального прогресу, навіть економічної незалежності. Мистецтво, як і культуру загалом, уперше преса стала розглядати не як розвагу, а нарівні з іншими найважливішими категоріями суспільного життя. Це розширило й тематичні межі – незабаром актуальними стали питання мови й навчання, просвітництва, відродження й дослідження фольклорної спадщини, історії, вшанування видатних діячів сучасності, захисту національного письменства.

На початку XX ст. значну роль у висвітленні культурних і мистецьких подій регіону почали відігравати українські національні видання. Перший україномовний часопис “Рідний край”, заснований у Полтаві 1905-го письменниками Панасом Мирним, Г. Коваленком та адвокатом М. Дмитрієвим, був справді національно зорієнтованим виданням. На його сторінках друкувалися літературні твори українських письменників, порушувалися проблеми школи, літератури, театру, обговорювалася доля інших українських часописів і нових україномовних видань. Та й не дивно, що у вирі культурного життя регіону тижневик (згодом – двотижневик) приділяв найбільшу увагу висвітленню саме національних культурних подій. Адже це був час патріотичного піднесення, коли питання національного самовизначення, державотворення, а отже, необхідності підтримки розвитку української музики, літератури, мистецтва загалом, чи не вперше повною мірою почали усвідомлювати співвітчизники.

Зазначимо, що видавцем часопису був

Г. Маркевич (до цього працював інспектором Інституту шляхетних дівчат, але через конфлікт із попечителькою закладу малоосвіченою графинею М. Апраксіною 1900-го покинув освітянську роботу й опанував видавничу діяльність) – культурний і громадський діяч, товариш Панаса Мирного й М. Лисенка. Саме він запросив до Полтави на викладацьку роботу музиканта й композитора випускника Петербурзької консерваторії Л. Лісовського¹¹.

Журнал висвітлював події з нагоди вшанування видатних діячів української культури, широко коментував перше святкування в Кременчуці роковин Тараса Шевченка (1906)¹². Глибоко емоційно й поетично лунав на сторінках “Рідного краю” відгук української письменниці Олени Пчілки про проведення в Полтаві свята на честь І. Котляревського (1906)¹³ та ін.

У висвітленні музичних подій Полтавщини найавторитетнішим аналітичним виданням була “Русская музыкальная газета” (1894–1918). Увага одного з найбільших центральних видань була прикута до музичного життя провінції насамперед у зв’язку з відкриттям у Полтаві 1899-го місцевого відділення Імператорського Російського музичного товариства (далі – ІРМТ). Саме в цей час у рубриці “Музика у провінції” почали з’являтися перші повідомлення з полтавського регіону. Впродовж усього періоду діяльності Полтавського відділення ІРМТ газета не залишила поза увагою жодної важливої події в житті закладу – було надруковано статут товариства й імена його керівників, висвітлювався репертуар чергових та екстрених симфонічних зібрань, аналізувалися тексти пояснювальних програм, розміщувалися рецензії гастрольних виступів оркестру, святкування ювілеїв композиторів регіону. Не залишилися поза коментарем і події освітньо-музичного життя губернії – відкриття музичних класів і музичного училища, діяльність приватних музичних закладів, гуртків, клубів і т. ін. Найчастіше трапляються публікації за підписом: *Консонанс, Т. Ж., Нагмачи, Н, Эльф, Музыкант, Z., Л., С-Л., С.-Л-цкий, В.* Під псевдонімом *de-Bea, de-Wea* видання друкувало матеріали організатора Полтавського відділення ІРМТ

Д. Ахшарумова. Це були здебільшого рецензентськими відгуки на власні концерти. На жаль, не всі псевдоніми вдалося розшифрувати.

У представленні гастрольного життя губернії найактивніше проявила себе газета “Полтавский вестник”. Жодне її число не обходилося без висвітлення культурного життя регіону, яке на початку ХХ ст. було надзвичайно активним. Виступи численних гастрольних колективів, сольні концерти різноманітних за жанрами виконавців, спектаклі місцевих аматорів, рекламу кіно, циркових вистав, лекційних зібрань газета подавала й коментувала в найширшому обсязі. Музичне життя цього періоду досить епізодично, але не менш вагомо, було представлене й на сторінках інших видань. Деякі регіональні, центральні й навіть закордонні газети коментували гастрольно-концертну діяльність симфонічного оркестру Д. Ахшарумова.

Таким чином, завдяки аналізу періодичних видань ми спробували відтворити панораму культурного життя Полтавщини в широкому історичному та культурологічному контексті. Як бачимо, найяскравіше й найґрунтовніше мистецьке життя цього краю віддзеркалено саме в регіональній пресі. Упродовж зазначеного періоду видання, які хоч і мали різне жанрове спрямування, поступово ставали більш аналітичними, ширшими в поданні матеріалів, набуваючи такої рубрикації: інформативні повідомлення (про заснування й початок роботи навчального закладу, звітні концерти, випускні іспити тощо); афіші про різноманітні концертні акції; оголошення про музично-освітні послуги приватних учителів-музикантів; рекламні повідомлення комерційного характеру про продаж музичних інструментів, нотних видань; замітки мемуарного характеру; рецензії на концерти місцевих артистів-виконавців та гастролерів; коментарі до концертних програм; бібліографічні статті про нові книги, нотні видання, підручники; документальні матеріали (статути, звіти про діяльність мистецьких товариств і концертних установ); історичні розвідки; аналітичні статті до ювілейних дат композиторів, музикантів-виконавців; підсумкові праці про діяльність мистецьких закладів, творчих колективів;

огляди творчого доробку вітчизняних та зарубіжних композиторів і т. ін.

Аналізуючи жанрову специфіку газетних та журнальних публікацій досліджуваного періоду, вдалося виявити динаміку культурно-мистецького життя регіону. Характер публікацій на сторінках як регіональних, так і центральних видань поступово змінювався від коротких інформативних повідомлень (часто рекламного характеру) до розгорнутих аналітичних оглядів. Періодика ставала популярною серед усіх верств населення, тому висвітлення культурно-мистецьких подій, особливо національного характеру, було соціально значущим. Згодом шпальти газет зарясніли публікаціями не лише тих, для якого джерелом існування були журналістські гонорари, але й авторитетних діячів різних галузей культури й науки. Якщо авторами перших матеріалів були анонімні дописувачі, то з часом до публіцистичної діяльності почали активно долучатися відомі науковці, історики, письменники, музичні критики Полтавщини. Своїми статтями, науковими розвідками, публіцистичними виступами вони створювали на сторінках місцевої періодики своєрідний літопис мистецько-культурного життя губернії.

¹Благородные спектакли в пользу Александровского детского приюта в Полтаве (в частности о концертных выступлениях) // Полтавские губернские ведомости. – 1847. – № 6; Известия [О концерте флейтиста Лемана в Полтаве] // Там само. – 1842. – № 15; Известия. Полтава [Об оперном спектакле при участии местных любителей, прошедшем 28 февраля] // Там само. – 1842. – № 10; Концерт в

пользу Александровского детского приюта в Полтаве // Там само. – 1850. – № 19; Концерт в пользу бедных в Полтаве // Там само. – 1850. – № 16; Лотерея и благотворительный концерт в пользу детского приюта // Там само. – 1844. – № 41.

²Ливанова Т. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. – М., 1974. – Вып. 6. – С. 41.

³Полтава // Полтавские губернские ведомости. – 1868. – № 26.

⁴Про це див.: Денисенко А. Енциклопедія українознавства // Історичний календар, 97. – К., 1996 – С. 30, 31.

⁵Милорадович В. Заметки о Малороссийской демонологии // Киевская старина. – 1899. – Т. XVI. – Август. – С. 196–209; Сентябрь. – С. 379–400; Його ж. Народная медицина в Лубенском уезде Полтавской губернии // Киевская старина. – 1900. – Т. 1. – С. 46–61; Т. II. – С. 191–206; Т. III. – С. 373–395; Т. V. – С. 160–173; Т. VI. – С. 310–334; Т. VII–VIII. – С. 51–65.

⁶Киевская старина. – 1900. – Ноябрь. – Т. 71. – С. 289; 1902. – Т. 78. – Отд. I. – Июль, август. – С. 10, 11, 100–103; Отд. II. – Октябрь, ноябрь. – С. 12, 84.

⁷Василенко В. Деревня и её развлечения // Киевская старина. – 1904. – Т. 85. – Апрель. – С. 133.

⁸Кибальчич Н. В двух пансионах // Киевская старина. – 1892. – Т. 37. – Июнь. – С. 327, 328.

⁹Киевская старина. – 1898. – Т. 62. – Сентябрь. – С. 197.

¹⁰Киевская старина. – 1888. – Т. 23. – Октябрь. – С. 152.

¹¹Лисовский Л. Десять лет в Полтаве (1899–1909). Из дневников и воспоминаний: В 10-ти выпусках. – 1900. – Вып. II. (Зберігається в Інституті рукописів Центральної наукової бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. I-39659, арк. 251).

¹²[Б. п.]. Українська література в 1906 році // Рідний край. – 1905. – № 6. – 6 грудня. – С. 5.

¹³Пчілка Олена. Полтавське свято в пам'ять І. Котляревського // Рідний край. – 1906. – № 37. – С. 10, 11.

SUMMARY

Alla Lytvynenko, PhD in Arts Korolenko State Teachers' Training Institute, Poltava city "Cultural and Artistic Life in Poltava region in mid XIX – beginning of the XX centuries as reflected by the contemporary press".

The article presents findings of the first

hand information analysis undertaken on the basis of the local and central press.

The analysis focuses on the cultural and artistic life of Poltava region in the mid XIX – beginning of the XX century and provides evidence of high social, cultural and artistic status of the region maintained in this period.

ВІДОМЕ Й НЕВІДОМЕ ПРО АДАМА БАРЦИЦЬКОГО

Ростислав Пилипчук

Адам Барцицький – досі не розгадана загадка музикознавства і театрознавства. Знаємо, що жив і працював у Харкові у 20–30-х роках XIX ст. Проте не знаємо конкретних дат його життя, місць народження і смерті, досі не виявлено усіх його творів. Навіть прізвище його пишуть по-різному: російською мовою – Барцицкий і Барсицкий, українською – то Барціцький, то Барцицький, то Барсіцький, то Барсицький. Друге ім'я передають у німецькому варіанті: то Йоганн, то калькою з російського написання цього німецького варіанту: Іоганн. Насправді ж, як свідчить давній польський географічний словник, на польській етнічній території існували два села з назвами Барце (Barcie) і одно – Барціце (Barcise)¹, отож польське прізвище Barcicki, яке по-російському передають аналогічно – Барцицкий, має по-українському писатися: Барцицький (оскільки, згідно з чинним правописом, слов'янські географічні назви і прізвища у нашій мові зберігають первісну мовну основу, а суфікси передаються по-українському; в даному випадку маємо справу з двома українськими суфіксами: *-иць-* і *-кий*). Але для історичного колориту в усіх наведених нижче цитатах зберігаються авторські написання.

Після тривалого забуття про А. Барцицького стали згадувати літературознавці та історики міста Харкова, а згодом – музикознавці, театрознавці. Характеризуючи літературну творчість російського поета, професора Харківського університету Олександра Склабовського, літературознавець і фольклорист М. Сумцов відзначив: “В позднейших стихотворениях Склабовского усиливается музыкальный элемент, улучшается внешняя форма стиха, куплеты приобретают округленность, и все чаще и чаще пробиваются серьезная мысль и художественный образ. Таковы небольшие лирические произведения “К мураве”, “Одиночество”, “Песенка”, “Разлука” и некоторые другие в “Украинском журнале” 1824–1825 годов. Один из

лучших харьковских музыкантов того времени Барцицкий положил “Разлуку” на ноты, но произведение “отличного виртуоза”, как выразился о нем Склабовский, не могло быть издано “за недостатком средств относительно гравирования”. Любопытно, что Барцицкий искал хорошего гравера для приглашения в Харьков и собирался издавать с 1825 г. украинский музыкальный журнал, но, по-видимому, дело это не выгорело”². Це була чи не перша друкована інформація про А. Барцицького через шістдесят-сімдесят років після останньої згадки про нього в російськомовній пресі. Автори двотомної “Истории города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год)” Д. Багалій і Д. Міллер подають про А. Барцицького вельми скупо, але нову інформацію: “В альманахе “Утренняя звезда” (1833 г.)³ были напечатаны ноты к оперетте Котляревского “Наталка Полтавка”, сочинения А. И. Барцицкого – это тогдашний харьковский композитор”⁴. Ім'я А. Барцицького стало часто з'являтися у повоєнні десятиліття на сторінках загальних нарисів історії української літератури (у зв'язку з “Наталкою Полтавкою” І. Котляревського) та історії української музики. Наприклад, зіславшись на згадану вище працю Д. Багалія і Д. Міллера, Л. Архімович і М. Гордійчук у своєму нарисі життя і творчості М. Лисенка у 1952 р. пишуть: “Першим, хто обробив музику до “Наталки Полтавки”, був харківський композитор Барцицький. 1833 р. він надрукував у харківському альманасі “Утренняя звезда” ноти до оперети Котляревського, але музика ця не набула популярності”⁵. Обоє автори не заглянули безпосередньо до названого альманаху, щоб пересвідчитись, які саме ноти там надруковані. У другому виданні цієї монографії (1963 р.) змінено два слова: правильне прізвище “Барцицький” на помилкове “Барсицький” і слово “першим” – на “одним з перших” та зроблено дві примітки: в одній уже названо усі три пісні, у другій – сказано, що в бібліотеці

Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі зберігся оркестровий матеріал музики А. Колосова до “Наталки Полтавки” і висловлено припущення, що ця музика створена так само, як музика А. Барцицького, на початку 30-х років XIX ст., про що свідчать дати виконання п’єси, проставлені оркестрантами на окремих сторінках оркестрових партій⁶. Цю саму редакцію тексту повторено і в третьому виданні книжки (1992 р.)⁷. Але ж немає ніяких підстав вважати, що А. Барцицький написав свою музику до п’єси саме на початку 30-х років XIX ст. (це могло статися й набагато раніше), він тільки подав до друку у 1833 р. ноти обробок мелодій трьох пісень з “Наталки Полтавки”. Крім того, А. Колосов міг написати свою музику не раніше кінця 30-х років XIX ст., коли І. Срезневський отримав від І. Котляревського дозвіл (1837 р.) друкувати п’єсу у підготовленому ним, І. Срезневським, першому випуску “Українського збірника” (1838)⁸. Ще до виходу збірника друком п’єса, щоправда, не повністю, а у фрагментах, з’являється на сценах імператорських театрів обох столиць Російської імперії, а саме: 10 і 15 грудня 1837 р., 4 і 7 лютого 1838 р. та 27 січня, 24 квітня, 22 травня 1839 р. – у Малому театрі в Москві (за участю М. Щепкіна) та 5 травня 1838 р. в Александринському театрі в Санкт-Петербурзі⁹. Дивно, що ніхто з українських музикознавців не зацікавився нотами музики А. Колосова, не описав їх і не проаналізував.

Л. Архімович у своїй монографії “Українська класична опера” (1957 р.), уперше характеризує усі три обробки А. Барцицького: “Протягом тривалого сценічного життя “Наталки Полтавки” музику її неодноразово обробляли різні композитори. Першим серед них після Котляревського був Адам Іоганн Барсіцький, який 1833 р. надрукував у харківському альманасі “Утренняя звезда” три пісні до п’єси Котляревського в перекладенні для голосу з супроводом фортепіано: “Віють вітри”, “Дід рудий” та “Ой я дівчина Полтавка”. Принцип обробок Барсіцького – звичайний для того часу гомофонно-гармонічний. Вокальна лінія обох пісень Наталки дає уявлення про те, в якому вигляді вони тоді побутували: у порівнянні з пізнішими

варіантами ці пісні дещо чутливіші (завдяки форшлагові на ввідному тоні ладу в пісні “Віють вітри”, хроматизмам і тріолям – в “Ой я дівчина Полтавка”). Для пісні “Дід рудий” узято одну з відомих і тепер на ці слова мелодій. Супровід усіх трьох пісень – головним чином акордовий – побудовано на основних функціях ладу, ніяких спроб розкриття своєрідних ладо-тональних барв ще нема. Але це цілком закономірно для української музики початку XIX ст.: відомо, що тільки Лисенко почав звертати увагу на ладову своєрідність українського музичного фольклору, підкреслюючи її у своїх обробках народних пісень. В обробках Барсіцького відчувається разом з тим подібність до деяких зразків вокальної лірики Варламова”¹⁰.

Це спостереження було першою в нашому музикознавстві розгорнутою оцінкою музичної творчості А. Барцицького. До його прізвища, згаданого в цій цитаті, було додано таку підрядкову примітку: “Адам Іоганн Барсіцький (або Барціцький), поляк з походження, тривалий час жив у Харкові, де працював учителем музики в жіночому інституті. Був також піаністом-виконавцем. Відомий він і як диригент та композитор”¹¹. Очевидно, авторка почерпнула кальку з німецького написання другого імені Барцицького – Іоганн (Johann) із тоді ще неопублікованої праці Й. Миклашевського, про яку – далі; насправді Барцицький, як поляк, мав би називатися Адам-Ян (Jan).

У різних варіантах та в скороченому вигляді ця інформація повторена у загальних нарисах історії української музики, в яких була співавторкою Л. Архімович¹².

Цікаві спостереження щодо А. Барцицького зробила авторка першої монографії про Петра Сокальського – Т. Каришева (1959 р.): “У жодній біографії П. П. Сокальського не вказано, в кого саме він навчався музики. Збереглися тільки його власні записи під заголовком “К истории моей музыкальной карьеры”¹³, – пише дослідниця і далі цитує один із таких записів (у перекладі з російської мови, ясна річ), що зберігається у фондї П. Сокальського в теперішньому Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, за № 1-38424: “1. Спочатку був дідусь.

2. Навчання в Барсицького <...>¹⁴. А ще далі Т. Каришева висловлюється: “Чи довго тривало навчання у Барсицького, чому й коли воно закінчилось, ми не знаємо. Не знаємо й того, чи керував Барсицький першими спробами Сокальського в галузі композиції, які відносяться до 1845 року”¹⁵.

Насправді ж авторка не скористалася фактами, які вона сама й наводить у своїй монографії, для припущення щодо часу навчання П. Сокальського в А. Барцицького. Відомо ж бо, що П. Сокальський народився 1832 року і з шестирічного віку провчився упродовж двох років у харківській німецькій (лютеранській) школі, а на восьмому році, тобто 1840 року, був прийнятий відразу до другого класу одного з найкращих у Харкові приватних навчальних закладів – пансіону Зимницьких, який мав п'ять класів і славився хорошим складом учителів¹⁶. Чому б не припустити, що саме в цьому пансіоні Зимницьких серед цих хороших учителів був і А. Барцицький, під керівництвом якого школяр П. Сокальський, що провчився тут до тринадцятирічного віку, тобто до 1844/45 навчального року, й здобув початкову музичну освіту?

Т. Каришева прокоментувала процитоване нею свідчення П. Сокальського про один з перших двох етапів його музичного навчання: “Слова “Навчання в Барсицького” говорять багато про що. А. Барсицький (або Барцицький, як вказується в деяких джерелах) був у той час дуже відомим у Харкові музикантом – педагогом і композитором. Йому належить перша редакція музики до “Наталки Полтавки” І. Котляревського, окремі номери якої були опубліковані 1831 року в журналі “Полярная звезда” (тут авторка припускається трьох помилок: безапеляційно стверджує, що А. Барцицький здійснив першу редакцію музики до “Наталки Полтавки”, про що насправді можна тільки здогадуватись; обробки трьох пісень з “Наталки Полтавки” були опубліковані не 1831 р., а, як уже мовилось попереду, 1833 (чи й 1834) року в харківському альманасі, який називався не “Полярная”, а “Утренняя звезда”. – Р. П.). Цей викладач міг не тільки підтримати любов до народної творчості, що зародилась у хлопчика (П. Сокальського. – Р. П.),

але й прищепити глибокий інтерес і повагу до неї. Сучасники відзивалися про Барсицького як про “чудового віртуоза”¹⁷. Відомо, що Барсицький шукав хорошого гравера, щоб запросити його до Харкова і розпочати з 1825 року видання “Украинского музыкального журнала”. Проте цей задум не вдалося здійснити”¹⁸.

Набагато більше про А. Барцицького стало відомо з нарису Й. Миклашевського “Музична і театральна культури Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.”, підготовленого до друку Л. Архимович та Т. Шеффер і виданого посмертно у 1967 р. в скороченому вигляді та в українському перекладі з російської. Характеризуючи харківських музичних педагогів 20–30-х років XIX ст., учений пише: “У цій великій музичній сім’ї Харкова винятковою популярністю користувався Адам Йоган Барцицький, який поєднував у собі піаніста, педагога, диригента й композитора. Як з концертуючим піаністом і диригентом ми з ним ще зустрінемося і мимоволі впізнаємо в ньому одного з тих музикантів, яких так люто висміяв Гесс де Кальве у “Теорії музики”. Як композитор, Барцицький взяв участь у виданому в Харкові 1833 р. збірнику “Утренняя звезда” (книга 1), в якому надруковані “Малороссийские песни из оперы “Наталка Полтавка”. Соч. И. П. Котляревского. Музыка А. И. Барцицкого”. Ноти, мабуть, були гравіровані не в Харкові, а в Петербурзі у В. Давиньона, про що свідчить напис внизу аркуша. В нотному додатку три пісні (зберігаю орфографію оригіналу): “Виють витры” (в *a-moll*); “Дид рудый, баба руда” (для баса, *J-dur*); “Ой я дивчына Полтавка” (в *e-moll*). Авторство Барцицького в даному разі полягало в тому, що він, старанно зберігаючи без зміни мелодії українських пісень (що, звичайно, робить йому честь), “підібрав” до них простенький і досить грамотно написаний фортепіанний супровід. От і все. Тому гордий напис на титулі – “Музыка А. И. Барцицкого” хибує, м’яко кажучи, на неточність; чи були в нього оригінальні твори – мені невідомо. Слід гадати, що були, бо його вважали в Харкові не тільки відмінним піаністом, але й композитором або, як тоді казали, “композитором”¹⁹.

Розповідаючи про добродійні концерти в Харкові у 20-х роках XIX ст., Й. Миклашевський повідомляє про один із них, що відбувся 23 січня 1825 р. на користь потерпілих від поведінки петербуржців, організований А. Барцицьким. Сам він склав програму цього вечора, в якому брав участь і як виконавець: спільно зі своїм учнем – студентом Гельфрейхом зіграв концерт для двох фортепіано з акомпанементом оркестру композитора Й.-В. Дюссєка, а також виконав великий концерт *h-moll* Й.-Н. Гуммеля та варіації Ф. Шоберлєхнера з повним оркестром²⁰. Спираючись на уціпливу рецензію харківського музичного критика О. Склабовського²¹, Й. Миклашевський називає програму цього концерту “програмою-монстром”, а весь вечір – “злочасним”, та описує “низку кумедних інцидентів”, що супроводили весь концерт²².

Й. Миклашевський цитує також іншу рецензію Л. Склабовського – на один із двох даних у Харкові концертів приїжджого музиканта Августа Герке та його десятирічного сина Антона: “Малюк-віртуоз не меншу на себе звертає увагу і навіть викликає загальний подив: в такі юні роки грати на фортепіано з такою легкістю, вправністю і вірністю, – цього в Харкові ще не бачено... П[ан] Барцицький, відомий наш віртуоз і композитор, говорить, що ця дитина Герке грає, особливо вивчені п'єси, так, як може зіграти тільки найкращий музикант”²³. Це свідчить про високий авторитет А. Барцицького як музиканта в Харкові уже в 20-х роках XIX ст. Й. Миклашевський стверджує, що А. Барцицький мав винятковий успіх у Харкові як інструменталіст поруч з І. Вітковським, Юлією Грінберг і особливо М. Голіциним²⁴.

Літературознавець В. Шубравський, автор розділу “Драматургія” у другому томі восьми томної “Історії української літератури”, виданому того самого 1967 року, що й цитована вище праця Й. Миклашевського, пише: “Музичну інтерпретацію “Наталки Полтавки” дав спочатку А. Й. Барцицький, ноти якого до пісень “Віють вітри, віють буйні”, “Дід рудий, баба руда” та “Ой я дівчина Наталка (треба: Полтавка. – Р. П.)” опубліковано в альманасі “Утренняя звезда” (1834, № 2). Очевидно, саме музику Бар-

цицького до пісень “Наталки Полтавки” мав на увазі Котляревський, коли писав М. І. Гнідичу 27 грудня 1821 р.: “Есть у меня и песенки малороссийские из сочиненной мною оперы “Полтавка”, принятой довольно хорошо в Полтавс[кой], Черниговс[кой] и Харьковской губерниях. Если в журнал (йшлося про “Соревнователь просвещения и благотворения”. – Р. П.) входят и песни, то я мог бы Вам доставить их даже с нотами для фортепиано; ибо у нас и виртуозы есть на сем инструменте, и композиторы...”²⁵.

Припущення В. Шубравського, що І. Котляревський у листі до М. Гнідича від 27 грудня 1821 р. мав на увазі саме А. Барцицького, набуває більшої ваги у зв'язку з новою інформацією про перебування А. Барцицького в Харкові уже з 1818 або й 1816 р., про що – далі. Звернімо також увагу на те, що В. Шубравський називає дату видання книги 2 “Утренней звезды” – 1834 рік.

Очевидно, нотний додаток з піснями із “Наталки Полтавки” опрацювали чи то з першою книжкою альманаху “Утренняя звезда” (на титульному аркуші якої зазначалося: “Харків, 1833”, а на звороті титулу: “Москва, 1834”; з цензурним дозволом у Москві ж від 22 грудня 1833 р.), чи то з другою книжкою (на титульній сторінці якої так само зазначено: “Харків, 1833”, але на звороті титулу: “Харків, 1834”; з цензурним дозволом у Москві від 1 грудня 1833 р.), бо Й. Миклашевський свідчить, що цей нотний додаток вміщений у кн. 1, а В. Шубравський – що у кн. 2.

Про те, що нотний додаток вміщений у кн. 2 “Утренней звезды”, свідчить у 1969 р. і бібліограф М. Мороз (помилково описавши назви пісень за першими рядками не перших строф, які надруковані під нотами, а других)²⁶. Того самого 1969 року, коли вшанувалося 200-річчя від дня народження Івана Котляревського, вийшов друком ряд філологічних праць, йому присвячених. У них так само зустрічаються різночитання в написанні прізвища А. Барцицького та в датуванні обох частин “Утренней звезды”, зате в унісон усі вони повторюють категоричне, проте безпідставне, твердження про нібито написання А. Барцицьким музики до названих вище трьох пісень: “Відомо тільки, що за життя Котляревського музику до

пісень написав А. Барсицький”²⁷; “ноти трьох пісень з опери, покладених на музику О. М. (? – Р. П.) Барцицьким”²⁸; “ноти до трьох пісень з “Наталки Полтавки”, які поклав на музику композитор А. Барсицький”²⁹; “пісні з опери <...> Музику написав А. І. Барсицький”³⁰. М. Мороз, якому належать два останні формулювання, називаючи авторів перших музичних композицій до “Наталки Полтавки”, що були попередниками М. Лисенка, а саме А. Барцицького, А. Єдлічку, Й. Ляндвера, М. Васильєва, не будучи музикознавцем, вдався до ризикованої узагальненої характеристики їхніх творів: “Псевдонародний характер цих композицій”³¹.

Короткі інформації про А. Барцицького (з варіантом написання прізвища – Барсицький) з’являлися у навчальних посібниках та історичних нарисах з історії музики. Зокрема, О. Шреєр-Ткаченко того самого 1969 року відзначила: “З метою пристосування пісень “Наталки Полтавки” до концертного виконання композитор Адам Барсицький гармонізував для голосу з фортепіано три пісні: “Віють вітри”, “Дід рудий”, “Ой я дівчина Полтавка”. Вони були опубліковані в харківському альманасі “Утрення звезда” у 1833 році. Характер гармонізації – типове для того часу дописування до мелодії простого гармонічного баса та нескладних акордів у межах найпростіших гармоній”³². Цей самий текст авторка повторила у перевиданні свого нарису³³.

Власне спостереження зробила й дослідниця українського романсу Т. Булат, збагативши наше знання про А. Барцицького назвою невідомого його твору – романсу “В’язонька”, на жаль, не зіславши на джерело, з якого взято його музику: “Перенесення в мелодіку пісні-романсу окремих прийомів, характерних для інструментальної музики (аподжіатури, групетто) та аріозного стилю письма (розспіви-колоратури), розширює арсенал виражальних засобів у творі “В’язонька”, написанім двома харків’янами (текст – відомим поетом і фольклористом Амвросієм Метлинським (Могилою), музика – Адамом Барсицьким). Останньому належить також гармонізація і публікація в альманасі “Утрення звезда” (Харків, 1833) трьох пісень з “Наталки Полтавки” – пісні-

романсу Наталки “Віють вітри”, жартівливої “Ой я дівчина Полтавка” і гумористичної “Дід рудий”, популярних ще з часів уведення їх І. Котляревським до вистави 1819 р.”³⁴.

Нова інформація про музичну творчість А. Барцицького пов’язана з пошуковою діяльністю М. Степаненка, який у своїй кандидатській дисертації “Фортепіанне мистецтво України в дописенківський період”, захищеній у 1989 р., повідомив: “У процесі цього дослідження вдалося знайти раніш невідомі твори, без сумніву, такі, що збагачують наше уявлення про творчість і особу А.-І. Барцицького. Серед них – виданий у 1828 р. романс для голосу з фортепіано “На свете много звезд прекрасных”, ноктюрн для віолончелі і фортепіано, присвячений М. Голіцину, а також три багателі (“Вальс”, “Мазурка”, “Галоп”) для фортепіано соло, опубліковані в 1845 р.”³⁵ Знайдені твори свідчать про значну професійну майстерність А. Барцицького-композитора, про чудове знання ним технічних і тембральних можливостей фортепіано, про бездоганне володіння формою”³⁶.

М. Степаненко уперше оцінив окремо фортепіанні твори композитора: “Фортепіанні мініатюри А. Барцицького – яскраві, відточені щодо фактури, явно призначалися для концертної естради. Вони потребують від виконавця вільного володіння технікою октав, акордів, подвійних нот, точної звукової диференціації мелодики і акомпанементу, вишуканого інтонаційного шарму. Неглибкоі за змістом, але витончені і формально довершені, ці мініатюри (особливо “Вальс” і “Мазурка”) чарують відкритим ліризмом, світлим романтичним світовідчуттям. Твори А. Барцицького підтверджують високі оцінки його піаністичного і композиторського обдарування, що висловлювалися в харківських рецензіях 20-х років XIX ст.”³⁷.

М. Степаненко наводить з харківського періодичного видання “Украинский журнал” текст оголошення, про яке М. Сумцов і Т. Карішева тільки згадували (про що йшлося вище), а саме: “Поспішаємо повідомити аматорів музики, що п. Барцицький з початку 1825 року має намір видавати в Харкові український музичний журнал. Для цього шукає тепер доброго гравера; і якщо не знайде його, то має намір посилати книжки

свої до Відня для надрукування. Просимо його вистояти у своєму слові. Щодо успіхів цього майбутнього і з усіх поглядів нового в нас видання, то їх запорукою ми рекомендуємо блискучі таланти пана Видавця”³⁸.

Шкодуючи, що видання музичного журналу в Харкові здійснити не вдалося, М. Степаненко справедливо вважає, що “сама спроба і практична можливість її реалізації потребують старанного дослідження істориків музичної культури, як вимагають пильної уваги і вивчення особа і творчість самого А.-І. Барцицького”³⁹.

Того самого року, коли М. Степаненко захищав дисертацію, вийшов друком перший том колективного видання “Історії української музики”, у якому даються оцінки окремим творам А. Барцицького. У розділі “Становлення професійної музики” авторка параграфа “Камерно-вокальна лірика” Т. Булат відзначає: “Перенесення в мелодію окремих прийомів, властивих інструментальній музиці (групетто) й елементів аріозного стилю (розспіви-кологатури) розширювало арсенал виражальних засобів. Цими прийомами користувався, наприклад, А. Барцицький у романсах “На небе много звезд прекрасных” на слова І. Золотарьова (опублікований в “Дамском журнале” за 1828 р., № 3) і “В’язонька” на слова А. Метлинського (Могили)”⁴⁰. Автори параграфа “Музичний театр” М. Загайкевич і О. Литвинова з приводу аранжування А. Барцицьким уже згадуваних вище трьох пісень з “Наталки Полтавки” висловлюються таким чином: “Фактура творів А. Барцицького гранично проста, хоча складена грамотно. Фортепіанний супровід головним чином акордовий або ж заснований на нескладних фігураціях, гармонічна мова не виходить за межі поширених у музичній літературі того часу стандартних форм”⁴¹. У розділі “Музичне життя і виконавство” авторка параграфа “Концертне життя” Т. Шеффер відзначає: “А. Барцицький, автор надрукованих в “Утренней звезде” обробок з “Наталки Полтавки”, неодноразово виступав як піаніст; можна припустити, що він включав у програми якісь твори на українські теми”⁴². А в “Покажчику імен” цього першого тому А.-Й. Барцицький фігурує навіть з датою смерті – 1843 р.⁴³. Очевид-

но, уже знайдено, але ще не оприлюднено документ, який свідчить про це? Шкода, що не зроблено посилання на це джерело.

Л. Корній у своїй “Історії української музики” стверджує, що А. Барцицький писав свої твори “у ранньоромантичному стилі”, що “ліризм і романтичне світосприйняття притаманні його мініатюрам “Вальс” і “Мазурка”⁴⁴.

У 2003 р. М. Степаненко видав диск “Українська фортепіанна музика XVIII–XIX століть” у власному виконанні. Там є й твори А. Барцицького – “Мазурка” і “Вальс”.

О. Кононова, авторка спеціального дослідження музичної культури в Харкові кінця XVIII – початку XX століття, тільки засвідчила: “Серед популярних у Харкові учителів музики був обдарований композитор і виконавець А. Й. Барцицький – автор ряду інструментальних і вокальних творів”⁴⁵, і тут же процитувала рядок: “переважно на теми місцевих пісень” – із цілком забутої статті харківського музиканта Івана Петровича Сокальського (брата П. П. Сокальського)⁴⁶. І далі О. Кононова згадує романс А. Барцицького “В’язонька” на слова А. Метлинського і обробку “двох (чому двох, коли трьох? – Р. П.) українських пісень до п’єси І. П. Котляревського “Наталка Полтавка”. І ще далі вона пише: “Його перу належать оркестрові і фортепіанні твори, які увійшли, за свідченням І. П. Сокальського, до навчального репертуару його учнів. Одним із них і був І. П. Сокальський, котрий підкреслював беззастережний авторитет А. Й. Барцицького у питаннях музичної педагогіки, значення його діяльності щодо оживлення (треба: поживлення. – Р. П.) концертного життя Харкова”⁴⁷.

Нарешті, прізвище А. Барцицького заведене до української довідкової літератури. А. Муха в укладеному ним довідникові пише: “Барцицький (Барсицький) Адам-Йоган (?–1843) – піаніст, диригент, композитор-аматор. Викладач музики в Харків[ському] ун[іверсите]ті (чому “університеті”, коли відомо, що в переліку викладачів музики в університеті його прізвище не фігурує, зате працював у “інституті благородних дівчат”? – Р. П.). Організатор благодійних концертів. Тв.: романси “В’язонька” (сл. А. Метлинського (Могили), “На небе много звезд прекрас-

ных” (сл. І. Золотарьова, надр[уковано] 1828). Один із перших опрацював мелодії до “Наталки Полтавки”, три аранжовані ним пісні опубліковані 1833 в альманасі “Утренняя звезда”⁴⁸. Набагато повнішу інформацію викладено в статті цього самого автора в першому томі “Української музичної енциклопедії”: “Барцицький (Барсицький, Bartsicki) Адам Йоганн (?–1843) – піаніст, диригент, композитор-аматор, педагог. За походженням поляк. Один із перших авторів музики (1833) до “Наталки Полтавки” І. Котляревського: три пісні з неї (“Віють вітри”, “Дід рудий”, “Ой я дівчина полтавка”) було опубліковано в альманасі “Утренняя звезда” (Харків, 1833). Музику Б[арцицького] 1853–1857 використав О. Маркович при написанні власної музики до цієї вистави. 1820–40-і викладач музики в Харків. ун-ті. Виступав як піаніст. Організатор благодійних концертів. Автор романсів “В’язонька” на сл. А. Метлинського (Могили), “На небе много звезд прекрасных” на сл. І. Золотарьова (опубл. 1828). З-поміж учнів – П. Сокальський”⁴⁹.

У цій статті є принаймні кілька фактичних помилок. Якщо автор зазначає, що Барцицький – поляк за походженням, то виходить, що він у Харкові настільки українізувався чи зрусифікувався, що належить тільки українській чи російській культурам? А тим часом поляки вважають його своїм, польським музикантом. То, може, сказати, що це польський та український композитор і т. д.? Якщо він поляк за походженням, то чому його подвійне ім’я, як уже зазначалося вище, передано в німецькому звучанні “Адам Йоганн”, а не в польському: “Адам-Ян”? Немає підстав категорично стверджувати, що А. Барцицький просто-таки написав музику до “Наталки Полтавки”. Принаймні опубліковані обробки трьох пісень з п’єси не дають уявлення про характер цієї музики, про що свідчить наведений вище висновок Й. Миклашевського та ін. Немає підстав конкретно датувати написання А. Барцицьким музики до п’єси “Наталка Полтавка” 1833-ім (чи 1834-им) роком, бо це дата тільки публікації трьох пісень, а сценічна історія “Наталки Полтавки” почалася 1819 року, й існує наведене вище припущення В. Шубравського, що вже для першої прем’єри в Полтавсько-

му театрі музику міг написати саме А. Барцицький. Немає підстав для твердження, що О. Маркович використав музику А. Барцицького, та ще й у 1853–1857 рр., “до цієї вистави”, не сказавши, де саме відбулася “ця” вистава. А відомо ж бо, що, працюючи в Немирівській гімназії на Поділлі у 1855–1858 рр., О. Маркович разом з дружиною Марією Марковичкою (літературний псевдонім – Марко Вовчок) доклали зусиль до влаштування аматорської вистави “Наталка Полтавка” (три покази: лютий і червень 1857 р. та грудень 1858 р.), запропонувавши диригентові оркестру поміщика Б. Потоцького німцєві Йоганнові Ляндверу записи народних пісень для їх використання у створеному ним музичному оформленні вистави, про що написав зі слів О. Марковича П. Чубинський⁵⁰. Немає підстав стверджувати, що А. Барцицький працював викладачем музики в Харківському університеті, бо наявні на сьогодні джерела такої інформації не містять; навпаки – існують відомості, що працював він у харківському інституті благородних дівчат.

Актуальним залишається висловлений М. Степаненком імператив щодо подальшого поглибленого вивчення життя і творчості А. Барцицького. Очевидно, через нез’ясованість місця народження і проживання А. Барцицького досі не проаналізовано опублікованих у Польщі матеріалів про нібито двох музикантів Барцицьких. Достатньо заглянути у “Słownik muzyków polskich” (у 2 т., 1962, 1967) та словник “Dyugenci polscy i obsy w Polsce działający w XIX i XX wieku” Л. Т. Блащика (1964), щоб пересвідчитись, що про А. Барцицького існує польськомовна література, хоч біографія його для поляків так само не прояснена, як і для нас.

У першому томі видання “Słownik muzyków polskich” є дві статті про, здавалося б, двох різних Барцицьких (цитати подаються в моєму перекладі). Перша стаття: “Барцицький, учитель фортепіанної гри наприкінці 18 ст. і диригент катедрального оркестру в 1815, який постійно діяв у Любліні” (даються посилання на матеріали, опубліковані в польських періодичних виданнях “Ruch muzyczny”, 1857, № 22 та “Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, 1888, а також у

виданні “Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800” А. Хибинського (Краків, 1949). Друга стаття: “Барцицький А. Т. (! – другий ініціал (не J., тобто не Й., як пишуть у нас, і не Я.), що може свідчити, якщо то не помилка, про зовсім інакше друге ім’я. – Р. П.), композитор, який діяв на межі 18 і 19 століть у Великопольщі. Автор “Полонезу Т. Костюшка” (у виданні: Національні пісні і пісеньки. – Познань, 1828), 2 фантазій-полонезів на фортепіано (вид. Відень, Каппі)”. Даються посилання на матеріали, які опубліковані у періодичному виданні “Tygodnik Muzyczny”, 1820, № 11, а також у “Словнику польських музикантів, давніх і новітніх” А. Совинського (Париж, 1874)⁵¹. Автор словника “Польські диригенти” Л. Т. Блащик подає статтю тільки про другого з них – саме того, який був диригентом, але позначає його ініціали “А. J.”, які збігаються з ініціалами харківського Барцицького: “Барцицький А. Й. (а тепер зрозуміло, що це наше “Я.”. – Р. П.); народився близько половини XVIII ст., в ? – помер?), піаніст, диригент церковних оркестрів, педагог. Наприкінці XVIII ст. і на початку XIX ст. до близько 1815 займав посаду диригента катедрального оркестру в Любліні. Був дуже шанованим “метром музики”, який там же навчав гри на фортепіано”⁵². І зазначено багато джерел, які збігаються з тими, що перелічені при обох статтях у словнику польських музикантів, хоч є й інші.

Справляється враження, що найближчий до істини – Л. Т. Блащик, бо наведені ним

реалії збігаються з реаліями харківського А. Барцицького. Але польські джерела ніяк не ідентифікують одного чи двох відомих їм Барцицьких з харківським Адамом-Яном чи Адамом-Іваном. Це питання вимагає спеціального вивчення. Можливо, полякам нічого невідомо про діяльність А. Барцицького в Харкові.

Подальшому вивченню біографії Адама-Івана (чи Адама Івановича, як стане відомо з наведених нижче документів) Барцицького бодай частково сприятимуть досі неоприлюднені архівні документи, на які я, у пошуках фактів з театральної діяльності в Харкові у першій половині XIX ст., натрапив у фонді Слобідсько-Українського (Харківського) цивільного губернатора, що зберігається у Державному архіві Харківської області. Йдеться про дві окремі, але взаємопов’язані справи (під первісними їх назвами): перша – “Дело по отношению управляющего Волынской губернией о уведомлении его, не находится ли в Харькове Адам Барцицкий, о месте пребывания коего желает знать жена его. На 8 листах. 1823 год” (Ф. 3, опис 55, справа 30) і друга – “Дело по отношению Екатер[инославского] гражд[анского] губернатора о доставлении сведений о происхождении Барцицкого. 19 июня 1833 года” (Ф. 3, опис 95, справа 178).

Наявні у цих справах документи подаються у хронологічному порядку в межах кожної справи. Отож – перша з них⁵³:

№ 1

Управляющего губернией
Виленского
вице-губернатора
№ 430 [7]
18 апреля 1823 года.

Харьковскому
гражданскому
губернатору.

Дворянка Иоганна
Людвики Амелия

Барцицкая, урожденная Эссен, вошла ко мне с прошением, что муж ее, Адам Барцицкий, отыскивая себе место для обучения музыки, взял ее с собою 1818 года в город Харьков, где, за неотысканием желаемого им места, оставя просительницу в том же городе Харькове, удалился неизвестно куда; по истечении несколько месяцев, когда она, не получив никакого от своем муже сведения, принуждена была возвратиться обратно к месту рождения своего, и

не известно ей, в живых ли он находится или нет, – просит о учинении, с кем следует, сношения насчет разъяснения о местопребывании мужа ее, в живых ли он находится, буде же помре, то прислать о смерти его надлежащее свидетельство.

Вследствие чего я покорнейше прошу Ваше Превосходительство приказать, кому следует, сделать выpravку во вверенной Вам губернии, не окажется ли где на жительстве вышесказанный муж просительницы Адам Барцицкий, буде же помре, то не оставит прислать ко мне о смерти его свидетельство.

Вице-губернатор (підпис).

(оригінал, арк. 1 зі зворотом).

З цього листа дізнаємося про дату приїзду А. Барцицького до Харкова – 1818 р., що майже збігається з наведеним вище твердженням польського музикознавця Л. Т. Блашика про перебування його “до близько 1815” в Любліні.

Очевидно, якийсь чиновник канцелярії Слобідсько-Українського (Харківського) цивільного губернатора переплутав Віленську губернію з Волинською, і тому відповідь тимчасового виконувача обов'язків цивільного губернатора Слобідсько-Української губернії помилково адресована Волинському цивільному губернаторові, тобто у місто Житомир, який був центром Волинської губернії. У Житомирі, мабуть, не могли збагнути, про що, власне, йдеться. У Вільні ж відповіді не дочекалися.

№ 2

От исполняющего
должность Слободско-
Украинского
гражданского
губернатора
№ 439112
мая 1823 [года]
Харьков.

Господину
Управляющему
Волинскою
губерниею.

На отношение Ва-
шего Высородия
к г[осподину] граж-
данскому губернато-

ру от 18-го прошедшего апреля за № 4307-м, за отсутствием его, имею честь ответить Вам, милостивый государь, что Адам Иванов сын Барцицкий, жена коего Йоганна Людвика Амалия желает знать о месте пребывания его, – находится в живых и с некоторого времени имеет постоянное жительство в Харькове.

Председатель палаты гражданского суда
(відпуск, аркуш 2).

З цього документу дізнаємося, що другий ініціал Барцицького – А. И. (в російському написанні) означав не ім'я, а по батькові – Іванович.

Рівно через рік до Слобідсько-Українського (Харківського) цивільного губернатора знову надходить лист із Вільна:

№ 3

Литовско-Виленского
гражданского
губернатора
12 апреля 1824 года
№ 5502.
Вильно.

Господину
Харьковскому
гражданскому
губернатору.

По просьбе, ко мне
поданной от дворянки

Иоганны Людвики Амалии Барцицкой, урожденной из фамилии Гесен, об отыскании мужа ее, Адама Барцицкого, отлучившегося из города Харькова неизвестно куда, я имел честь просить Ваше Превосходительство от 18-го апреля прошлого 1823 года за № 4307-м сделать, кому следует, распоряжение о учинении об нем, Барцицком, выправки, где он обращается и в живых ли находится, или нет. Ныне же получил я от Гродненского г[осподи]на гражданского губернатора отношение по просьбе, к нему поданной означенною Барцицкою, что до сих пор не получает никакого сведения и что по делам просительницы весьма нужно иметь погребительную метрику покойного мужа ее, естли таковой помер. По сему случаю я вновь покорнейше прошу Ваше Превосходительство о уведомлении прямо от себя г[осподи]на Гродненского гражданского губернатора, что по вышеизъясненному предмету окажется.

Гражданский губернатор (підпис).
(оригінал, аркуш 3 зі зворотом).

Зверху над текстом листа олівцем позначена дата отримання: “28 апреля [1824 г.]”.

На цей раз Слобідсько-Український цивільний губернатор інформує Гродненського цивільного губернатора:

№ 4

От Слободско-
Украинского
гражданского
губернатора
№ 4866

17 мая 1824 [года]
Харьков.

Господину
Гродненскому
гражданскому
губернатору.

Виленский г[осподин]
гражданский губернатор
относится ко мне о изве-

щении Ваше Превосходительство, в Харькове ли и в живых ли находится Адам Барцицкий, коего жена, урожденная Гессен, желает иметь оное сведение и, в случае смерти его, Барцицкого, погребательную метрику.

Вследствие чего имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что Адам Иванов сын Барцицкий жив и находится в Харькове в должности учителя музыки в здешних учебных заведениях (частину речення, подану курсивом, у тексті закреслено і дописано: “и занимается обучением музыки”, що може свідчити про приватний на той час характер педагогічної діяльності А. Барцицького. – Р. П.).

(відпуск, арк. 4).

Наприкінці тексту є помітка: “4867 Виленському губернатору”, що означає відправлення аналогічного листа під зазначеним

наступним номером Віленському цивільному губернаторові.

Тим часом, поки наведений вище лист Слобідсько-Українського губернатора від 17 травня 1824 р. йшов до м. Гродна, до Харкова надійшов лист від Гродненського ж цивільного губернатора на цю тему:

От Литовско-Гродненского гражданского губернатора № 6827. Мая 30 дня 1824 года.	№ 5 Харьковскому господину гражданскому губернатору Виленский г[осподи]н гражданский губернатор по просьбе Амелии, урожденной из фамилии Гесен-
--	---

сенов, Барцицкой касательно учинения выправки о муже ее, отставном из Александрийского гусарского полка порутчике Адаме Барцицком, после занимавшемся учением музыки, который в 1816-м году в Харьков отлучился, относился к Вашему Превосходительству от 18-го апреля 1823 года.

Упомянутая Барцицка, по нахождению своему теперь в Гродне, подавала и ко мне по сему предмету прошение, следствием чего на отношение мое Виленский г[осподи]н губернатор отвечал, что поводом того отношения моего вторично писал он к Вашему Превосходительству от 12 апреля сего года за № 5502-м, так как на первое не последовало еще удовлетворительного отзыва.

Ныне же вследствие поданного вновь ко мне убедительного прошения реченною Барцицкою имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство не оставить распоряжением своим удовлетворить обозначенные выше отношения присылкою ко мне погребальной метрики мужа просительницы (который, сколько ей известно, 2-а года как умер) и обо всем последующем почтить меня своим уведомлением.

Губернатор (підпис). От Гродненского Харьковскому г[осподи]ну гражданскому губернатору № 6829 [в] Харьков (оригінал, арк. 8 зі зворотом).

З цього листа дізнаємося про іншу дату першого приїзду А. Барцицького до Харкова – 1816 р., що тим більше зближує її з датою виїзду із Любліна – “близько 1815”.

Слобідсько-Український цивільний губернатор інформує в наступному листі Гродненського цивільного губернатора про те, що він відповів на листа Віленського ци-

вільного губернатора, хоч у архівній справі немає тексту відпуску такого листа, і про те, що надіслав до Гродна відповідь, тобто наведеного вище листа від 17 травня 1824 р., за номером 4866 (№ 4).

От Слободско-Украинского гражданского губернатора Ответ на № 6827-й № 647028 июня 1824 [года] Харьков.	№ 6 Господину Литовско-Гродненскому гражданскому губернатору На отношение ко мне г[осподина] Виленского гражданского губернатора от 12 апреля за
--	--

№ 5502 я уведомил его и Ваше Превосходительство, что Адам Иванов сын Барцицкий жив и находится в Харькове в должности учителя музыки в здешних учебных заведениях. Сим же отвечаю и на отношение ко мне Вашего Превосходительства.

(відпуск, арк. б).

То що нового дізнаємося з цих документів? Дізнаємося про сімейний стан А. Барцицького, а саме про шлюб його зі шляхтянкою Йоганною-Людвікою-Амалією, з народження Ессен (як пише Віленський цивільний губернатор у листі від 23 квітня 1823 р.), чи Гесен (як пише той самий Віленський цивільний губернатор у листі від 12 квітня 1824 р.), чи Гессен (як пише Гродненський цивільний губернатор у листі від 30 травня 1824 р.), тобто можна припускати, судячи з прізвища, що вона німецького походження; дізнаємося з листа Віленського цивільного губернатора від 23 квітня 1823 р. про приїзд А. Барцицького з дружиною до Харкова у 1818 р., а з листа Гродненського цивільного губернатора від 30 травня 1830 р. – про приїзд А. Барцицького до Харкова ж двома роками раніш – у 1816 р.; про те, що, не знайшовши тут відповідного місця для своєї музично-педагогічної професії, А. Барцицький “зник невідомо куди” і не подавав про себе ніякої вістки, через що дружина через декілька місяців змушена була повернутися на місце свого народження, і тільки через п’ять (чи сім?) років підняла питання про розшук чоловіка. Не отримавши відповіді упродовж року з причини, про яку йшлося вище, Й.-Л.-А. Барцицька рівно через рік

знову порушує питання про розшук чоловіка, але вже перед двома губернаторами – віленським і гродненським. Однак Віленський цивільний губернатор просить Слобідсько-Українського цивільного губернатора відповісти безпосередньо Гродненському цивільному губернаторові, з чого випливає висновок, що Й.-Л.-А. Барцицька проживала на цей час у Гродненській губернії. Гродненський цивільний губернатор, підтвердивши своїм листом від 30 травня 1824 р., що у цей час вона перебувала в самому Гродні, просить надіслати метричне свідоцтво про смерть А. Барцицького, оскільки Й.-Л.-А. Барцицькій стало відомо, що два роки тому він помер. Дізнаємося, що у відповідь на обидва листи – віленського і гродненського губернаторів Слобідсько-Український (Харківський) цивільний губернатор відповів про те, що Адам Іванович Барцицький живий і перебуває в Харкові на посаді вчителя музики в тамтешніх навчальних закладах.

З листа гродненського губернатора від 30 травня 1824 року дізнаємося, що Адам Барцицький – відставний поручник Александрійського гусарського полку, в якому він служив ще до своїх занять музикою, отож є надія, що у Російському центральному військово-історичному архіві в Москві можна розшукати особову справу А. Барцицького, в якій знайдуться повніші біографічні відомості про нього.

З тверджень, що у 1818-му (чи навіть 1816-му) році А. Барцицький зник невідомо куди, випливає припущення, що він міг пристати до тієї частини акторської трупи І. Штейна, яка, відійшовши від свого антрепренера у Харкові десь у 1817-му чи на початку 1818 року, на запрошення Малоросійського губернатора М. Репніна перебралася до Полтави на чолі з дирекцією, до “тріумвірату” якої входив М. Щепкін. (Відомо, що цією трупою згодом опікувався як директор призначений М. Репніним І. Котляревський). Це припущення підсилює наведену вище гіпотезу В. Шубравського, що А. Барцицький міг бути автором музичного оформлення “Наталки Полтавки” уже на самому початку її виставлення в Полтаві, тобто в 1819 р.

А ось тексти листів, які містяться у другій архівній справі, датованій 1833 роком, тобто через десять років після першої⁵⁴.

№ 1	
№ 1963 Военного Начальника Люблинского Воеводства	Господину Екатеринославскому Гражданскому Губернатору.
№ 1185 Мая дня 1833 года Г. Люблин	Жительствующая в Люблине Иоанна Ама- лия, урождённая Гесе- се, по первому браку Барцицкая, а по второ- му – Ляскевичева, подала ко мне прошение, в коем, изъясняясь, что к тяжёбному делу ее, в Гродненской губернии производящемуся, нужны сведения, точно ли первый муж ее, Барцицкий, ныне в Харькове находящий[ся], есть дворянского происхождения, также сын ее от первого брака Владимир, во время Революции бежавший от нее, находится ли в Харькове при отце и имеет ли от него должное призрение, ходатайствует о посредничестве к исребованю таковых сведений.

Вследствие сего приемлю честь покорнейше просить Ваше Превосходительство о распоряжении к собранию таковых сведений и об оказавшемся почтить меня Вашим уведомлением.

Генерал-майор (підпис)
Господину Екатеринославскому
Гражданскому Губернатору
(оригінал, арк. 2).

Над текстом листа у канцелярії в Катеринославі зробили помітку: “Получ[ено] 12 июня 1833 г.”. Резолюція олівцем: “По принадлежности отослать подлинник к Слободско-Украинскому губернатору и о том г[осподина] генер[ала] Гурко уведомить”.

Дивно, що військовий начальник Люблинського воеводства генерал-майор Гурко з проханням щодо повідомлення про перебування А. Барцицького в Харкові звертається до Катеринославського цивільного губернатора. Чи російські чиновники, які “порядкували” у Любліні на території т. зв. Царства Польського (або т. зв. “Конгресівки”), уявляли собі, що Харків в адміністративному порядку належав до Катеринославщини? Можливо, й уявляли, бо не знали, що Харків був адміністративним центром Слобідсько-Української губернії, яку, до речі, царський уряд перейменував на Харківську губернію лише 1835 року.

№ 2
 6228
 М. В. Д.
 Екатеринославского
 гражданского
 губернатора
 Канцелярия
 Стол 3
 № 5003
 Июня 16 дня 183 ...
 Екатеринослав

Господину Слободско-
 Украинскому
 Гражданскому
 Губернатору

Полученное мною от
 Военного начальника
 Люблинского Воеводства
 отношение за № 1085 на
 счет доставления сведе-
 ний о звании мужа жи-
 тельствующей в Люблине
 Иоанны Ляскевичевой Барцицкой, находяще-
 гося в городе Харькове, и о проч[ем] я имею
 честь препроводить к Вашему Превосходи-
 тельству, так как удовлетворение такового
 отношения зависит от распоряжения Вашего,
 Милостивый Государь.
 В должности Гражданского Губернатора
 (оригінал, арк. 1) *Н. Лонгинов*

Над текстом листа є помітка: “[Получено]
 19 июня 1833 [г.]”.

Харківський віце-губернатор дає дору-
 чення Харківському поліцмейстерові.

№ 3
 Господину Харьковскому полицмейстеру.

От состоящего в должности Екатеринослав-
 ского гражданского губернатора препровожд-
 ено для надлежащего удовлетворения отно-
 шение Военного начальника Люблинского
 Воеводства г[осподина] генерал-майора Гур-
 ко, в котором, изъясняя прошение жительст-
 вующей в Люблине Иоанны Амалии, урожденной
 Гессе, по первому браку Барцицкой, а по вто-
 рому – Ляскевичевой о требовании к тяжбе-
 ному делу ее, в Гродненской губернии про-
 изводящемся, нужных сведений: точно ли
 первый муж ее, Барцицкий, находящийся в
 г. Харькове, есть дворянского происхождения,
 равно сын ее от первого мужа Владимир, во
 время революции бежавший от нее, находится
 ли в Харькове при отце и имеет ли от него
 должное призрение, относится о распоряже-
 нии к собранию таковых сведений.
 По поводу чего я предписываю Вам с полу-
 чения в последнем времени учинить удосто-
 верение обо всем проясненном в отношении
 г[осподина] генерала Гурко и донести мне об
 оказавшемся для уведомления его.
 Вице-губернатор
 (Без дати).
 (відпуск; арк. 4 і зворот)

№ 4
 6898
 1
 7 июля 1833

Его высокородию Исправляющему долж-
 ность Слободско-Украинского гражданского
 губернатора господину здешнему вице-губер-
 натору статскому советнику и кавалеру Борису
 Ивановичу Пестелю
 Харьковского полицмейстера
 Рапорт.

Во исполнение предписания Вашего вы-
 сокородия от 30-го июня с № 9241-м поданный
 учителем музыки, находящимся при харьков-
 ском институте, Адамом Ивановым сыном
 Барцицким о происхождении его и о прочем
 отзыв Вашему высокородию при сем предста-
 вить честь имею, с донесением, что сын его,
 Барцицкого, Владимир, действительно отдан
 в пансион профессора Робуша для обучения
 полезным наукам, за что Барцицкий ежегодно
 уплачивает по тысяче рублей.

№ 3273
 Июля 7-го дня
 1833 года.

(підпис).

(оригінал, арк. 5).

З цього рапорта стає відомо, що у 1833
 році А. Барцицький працював викладачем
 музики в Харківському інституті благород-
 них дівчат, але, на жаль, письмового пояс-
 нення самого А. Барцицького у справі
 немає, оскільки його, ясна річ, відіслано до
 Любліна. Можна б припускати, що копія
 оригіналу була у архівній справі, бо за
 старою нумерацією аркушів не вистачає
 двох – 8 і 9, отож колись і кимсь вилученим
 міг бути найцінніший документ.

№ 5
 1833–178
 Исправ[ляющий]
 долж[ость]
 Слоб[одско]-
 Укр[аинского]
 Гражданск[ого]
 Губернатора

Господину
 Военному Начальнику
 Люблинского Воеводства
 Генерал-майору и
 кавалеру Гурку.

22 июля 1833.
 № 10187
 Харьков

По проживательству в
 г. Харькове учителя музы-
 ки Барцицкого отноше-
 ние Вашего Превосходи-
 тельства от 16 истекшего
 июня № 5003катери-
 нославским гражданским Губернатором пре-
 провождено ко мне; по содержанию которого
 я требовал от Харьковского полицмейстера
 сведения насчет сына его, Барцицкого, прижи-
 того с Иоанною Амалиею, урожденною Гессе,

по першому браку Барцицкою, а по другому – Ляскевичевою, и дворянского его происхождения, и вследствие того представленный ныне полицмейстером подлинный отзыв Барцицкого имею честь препроводить при сем к Вам, милостивый Государь.

Вице-Губернатор

(відпуск, арк. 6).

З наведених документів другої архівної справи випливають такі висновки.

Колишня дружина А. І. Барцицького Іоанна-Амалія, уроджена Гессе (звернімо увагу: це четверте інакше написання її дівочого прізвища), а за другим чоловіком – Ляшкевичева, яка мешкала у місті Люблін – центрі Люблінського воєводства у Царстві Польському (або т. зв. Конгресівці) в складі Російської імперії, у зв'язку з якоюсь судовою справою (можливо, супроти А. І. Барцицького?), що розглядалася в Гродненському суді, звернулася у травні 1833 року до військового начальника (інакше – генерал-губернатора) Люблінського воєводства генерал-майора Гурка з клопотанням про наведення довідки, чи справді її перший чоловік, Барцицький, який проживає в Харкові, має дворянське походження і чи її син від першого шлюбу – Володимир Барцицький, який, утікши від неї під час революції, тобто польського т. зв. листопадового повстання 1830–1831 рр., перебуває в Харкові при батькові та чи має від нього належний догляд. Військовий начальник Люблінського воєводства генерал-майор Гурко звертається з клопотанням про це чомусь не до Слобідсько-Українського, а до Катеринославського цивільного губернатора. Можна було б припускати, що генерал-майор Гурко був особисто знайомий з Катеринославським губернатором, отож хотів скористатися його протекцією, якби не той факт, що звертається він не на ім'я і по батькові, як це в таких випадках траплялося, а, так би мовити, безособово. Виконувач обов'язків Катеринославського цивільного губернатора Н. Лонгинов 16 червня 1833 року пересилає це клопотання військового начальника Люблінського воєводства до Харкова Слобідсько-Українському цивільному губернаторові, теж безособово. Це можна пояснити фактом, що у зв'язку з тривалою

хворобою літнього губернатора М. І. Каховського його обов'язки влітку 1833 року виконував віце-губернатор Б. І. Пестель. Останній 30 червня 1833 року дає письмове доручення Харківському полицмейстерові зібрати відповідні відомості про А. І. Барцицького. Поліцмейстер 7 липня 1833 р. подає виконувачеві обов'язків Слобідсько-Українського цивільного губернатора – віце-губернаторові Б. І. Пестелю письмове пояснення А. І. Барцицького “о происхождении его и о прочем”, а в своєму супровідному листі зазначає тільки те, що Адам Іванович Барцицький працює учителем музики “харківського інституту” (тобто Інституту шляхетних дівчат) і доповідає, що син А. І. Барцицького Володимир навчається в “пансіоні професора Робуша” і що А. І. Барцицький платить за навчання сина щорічно по тисячі рублів. 22 липня 1833 р. виконувач обов'язків Слобідсько-Українського цивільного губернатора віце-губернатор Б. І. Пестель надсилає військовому начальникові Люблінського воєводства генерал-майорові Гурку оригінал письмового пояснення А. І. Барцицького разом із супровідним листом. На жаль, копії з цього письмового пояснення А. І. Барцицького серед наведених вище документів архівної справи у фонді Слобідсько-Українського цивільного губернатора немає.

Треба шукати оригінал пояснення А. І. Барцицького і загалом документів про нього в архіві Люблінського воєводства у Польщі. Добре, що ми тепер знаємо про те, що саме звідти переїхав до Харкова Адам Іванович Барцицький і що інформації нібито про двох музикантів Барцицьких, наведені у польських музичних словниках, стосуються саме Адама Івановича Барцицького, але потребують чіткої ідентифікації.

Так само слід шукати справу дворянського роду Барцицьких у фонді Департаменту Герольдії в Російському державному історичному архіві в Санкт-Петербурзі.

Не втрачаймо надії, що діяльність польського і українського композитора, піаніста та педагога Адама Барцицького стане відомою для нас у більшому обсязі, ніж досі, і що в цьому контексті вияскравиться його харківський період життя і творчості, увираз-

ниться місце його в т. зв. українській школі польської музики, його заслуги перед українським музичним і театральним мистецтвом першої половини XIX ст.

¹ Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. – Warszawa, 1900. – Т. 15. – С. 84.

² Сумцов Н. Склабовский Александр Васильевич // Харьковский университет за первые сто лет его существования / Под редакцией М. Халанского и Д. Багаля. – Харьков, 1908. – С. 65.

³ Щодо датування виходу “Утренней звезды” існують суперечливі твердження в бібліографічних описах. Насправді на титульних сторінках обох частин зазначено 1833 рік, а на зворотах цих сторінок – 1834 р.

⁴ Багаля Д., Миллер Д. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год). Историческая монография. – Харьков, 1912. – Т. 2. – Репринтное издание: Харьков, 1993. – С. 852.

⁵ Архимович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко: Життя і творчість. – К., 1952. – С. 115.

⁶ Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість / Друге, виправлене і доповнене видання. – К., 1963. – С. 131.

⁷ Архимович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: Життя і творчість / Третє видання, доповнене і перероблене. – К., 1992. – С. 113.

⁸ Украинский сборник И. И. Срезневского. – Х., 1838. – Кн. 1. – С. 7-71.

⁹ Гриц Т. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – М., 1966. – С. 169; История русского драматического театра. В 7 т. – М., 1978. – Т. 3. – С. 282.

¹⁰ Архимович Л. Українська класична опера: Історичний нарис / Загальна редакція В. Довженка. – К., 1957. – С. 86.

¹¹ Там само. – С. 86.

¹² Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Архимович Л., Карышева Т. Украинская ССР / Музыкальная культура союзных республик. – М., 1957. – С. 62; Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. – М., 1961. – С. 71; Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. У 2 ч. – К., 1964. – Ч. 1. – С. 153.

¹³ Каришева Т. П. П. Сокальський: Нарис про життя і творчість. – К., 1959. – С. 14. Усі процитовані тут тексти з монографії Т. Каришевої повторені, на жаль, без виправлень, у другому виданні: Каришева Т. Петро Сокальський: Життя і творчість. – К., 1978. – С. 8–13, а також у російському виданні: Карышева Т. Пётр Сокальський: Жизнь и творчество. – М., 1984. – С. 8–12.

¹⁴ Там само. – С. 14–15.

¹⁵ Там само. – С. 15–16.

¹⁶ Там само. – С. 9, 10, 12.

¹⁷ Ці слова належать проф. А. В. Склабовському, чії вірші були покладені на музику Адамом Барцицьким. Див.: “Харьковский университет за первые сто лет его существования (1805–1905). Историко-филологический факультет”. – Харьков, 1908. – С. 99. – Примітка Т. Каришевої.

¹⁸ Каришева Т. Зазнач. праця. – С. 14–15.

¹⁹ Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. – К., 1967. – С. 115–116.

²⁰ Там само. – С. 128.

²¹ Украинский журнал. – 1825. – № 4. – С. 249–254.

²² Миклашевський Й. Зазнач. праця. – С. 128–129.

²³ Украинский журнал. – 1825. – № 5. – С. 332–334. – Цит. за: Миклашевський Й. Зазначена праця. – С. 130–131.

²⁴ Миклашевський Й. Зазнач. праця. – С. 140.

²⁵ Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 380.

²⁶ Іван Котляревський: Бібліографічний покажчик: 1798–1968 / Склад М. Мороз. – К., 1969. – С. 9, 234.

²⁷ Кириллюк Є. Іван Котляревський та українська література. – К., 1969. – С. 159.; Його ж: Іван Котляревський: Життя і творчість. – К., 1981. – С. 84.

²⁸ Волинський П. Іван Котляревський: Життя і творчість. – К., 1981. – С. 380.

²⁹ Мороз М. Іван Котляревський: Семінарій. – К., 1969. – С. 97. Це саме формулювання повторено у наступних працях цього автора: Мороз М. І. П. Котляревський: Хронологія // Котляревський І. П. Повне зібрання творів / Підготовка текстів та коментарів Б. Деркача. – К., 1969. – С. 500; Його ж. Життєпис І. П. Котляревського // Котляревський І. П. Твори. У 2 т. – К., 1969. – Т. 2. – С. 224.

³⁰ Іван Котляревський: Бібліографічний покажчик: 1798–1968 / Склад М. Мороз. – К., 1969. – С. 9.

³¹ Мороз М. Іван Котляревський: Семінарій. – К., 1969. – С. 190.

³² Історія української дожовтневої музики / Загальна редакція та упорядкування О. Шреер-Ткаченко. – К., 1969. – С. 183.

³³ Шреер-Ткаченко О. Історія української музики: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття. – К., 1980. – Т. 1. – С. 182–184.

³⁴ Булат Т. Український романс. – К., 1979. – С. 63–64.

³⁵ В книзі Б. Вольмана “Русские нотные издания XIX – начала XX века” згадується також видана 1833 року “Мазурка” для фортепіано в чотири руки І. Барцицького, але цей твір нам виявити не вдалося. – Прим. М. Степаненка.

³⁶ Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период: Дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1989. – С. 136. (Тут і далі – переклад з російської мій. – Р. П.).

³⁷ Там само. – С. 136.

³⁸ Украинский журнал. – 1824. – № 15. – С. 139. Цит. за: Степаненко М. – Зазнач. праця. – С. 137.

³⁹ Степаненко М. Фортепианное искусство... – С. 137.

⁴⁰ Історія української музики. У 6 т. – К., 1989. – Т. 1.

⁴¹ Там само. – С. 268.

⁴² Там само. – С. 363.

⁴³ Там само. – С. 436.

⁴⁴ Корній Л. Історія української музики. – Ч. 3 (XIX ст.). – К. – Нью-Йорк, 2001. – С. 90.

⁴⁵ Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття. – Харків, 2004. – С. 26.

⁴⁶ Сокальський И. Антон Григорьевич Рубинштейн и музыкальные классы в Харькове при отделении Музыкального общества // Харьков. – 1880. – 6 апреля.

⁴⁷ Кононова О. Зазнач. праця. – С. 26.

⁴⁸ Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К., 2004. – С. 24.

⁴⁹ Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1. – С. 151.

⁵⁰ Павло [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове 12 и 15 февраля // Основа. – 1862. – Кн. 3. – С. 71–75.

⁵¹ Słownik muzyków polskich. – Т. 1. – А.-Л. [Kraków, 1962]. – С. 28.

⁵² Błaszczak Leon Tadeusz. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku [Kraków, 1964]. – С. 19.

⁵³ Державний архів Харківської області. – Ф. 3; опис 55; справа 30.

⁵⁴ Державний архів Харківської області. – Ф. 3; опис 95; справа 178.

SUMMARY

The statements of historians, literary critics, musicologists about little-known facts of musician and pedagogue Adam Bartsytsky's life and creative work are presented in the article for the first time. Undisclosed archive

documents which give more information about this personality of the Ukrainian and Polish musical cultures at the end of the 18th century and in the beginning of the 20th century are also published.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 1918–1939 РОКАХ

(продовження)

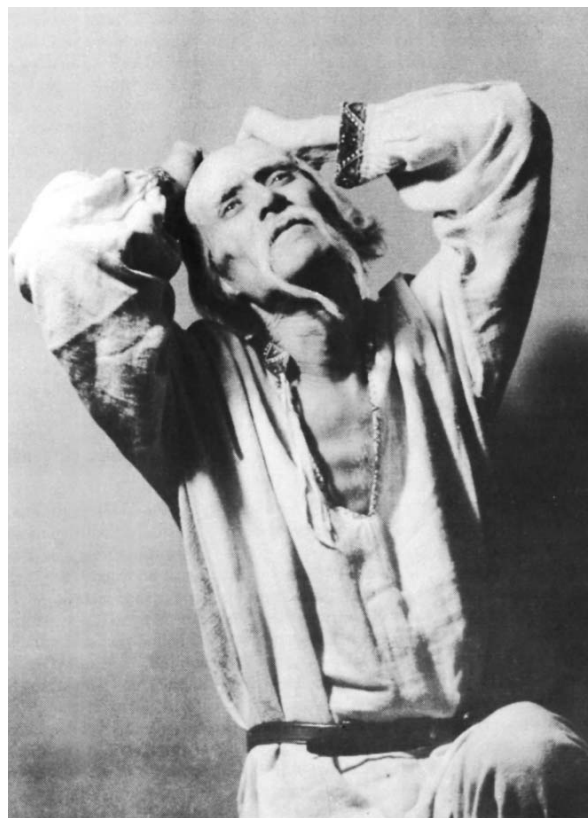
Олена Боньковська

У тогочасному національному театральному процесі в Галичині організований В. Блавацьким у вересні 1933 р. Молодий театр “Заграда” невдовзі став українським репрезентативним театром поряд із Театром ім. І. Тобілевича. Основою цього колективу була трупа попереднього однойменного театру під керівництвом О. Степового (Н. Блавацька, Г. Істоміна, М. Степова, Н. Цісикова, Л. Сердюкова, К. Кемпе, Л. Кемпе, Р. Зелез, Ю. Кононів, В. Шашарівський, В. Сердюк, А. Радванський), до якого поступово приєдналися актори Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, М. Опар, Г. Совачева, Л. Кривицька, Я. Кривицький, В. Левицька, Н. Мелехівна, І. Горбачівна, О. Данилко, Є. Курило, І. Цюлко, О. Неделко, А. Маруненко, Є. Левицький, Я. Пілот-Рудакевич, А. Маруненко, Я. Романчик, Ю. Горняткевич та ін.

Спочатку В. Блавацький, щоб налагодити контакт з “оперетково-фарсовим” акторським складом та привчити його до нових режисерських вимог, опрацьовував популярні драматичні вистави. Зрежисерувавши “Мужчину з минулим” Ф. Арнольда та Е. Баха, “Часи Месії” Шолом Аша, “Буриданового осла” Р. Флера і Г. Каяве, “Несподіванку” К. Розтворовського, він завершив цей вступний етап своєю постановкою з часів Театру ім. І. Тобілевича драми “Батурин”, удосконаливши її символічним вирішенням масових сцен та ще більше наповнивши метафоричною сценографією (художник Л. Боровик). На галицькому українському театральному ґрунті вперше було представлено класичну постановку, в якій, на думку Г. Лужницького, “слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість”¹. Ця вистава стала першою і знаковою для визначення концептуального модерного методу та стилю роботи “Заграви”.

Перед колективом постало актуальне питання про особливий репертуар. В. Блавацький, упевнившись у внутрішній налаш-

тованості артистичних сил свого театру до реалізації його режисерської програми, інсценізував шість новел В. Стефаніка – “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна”, “Morituri”, – об’єднавши їх під назвою “Земля” (прем’єра – 12.12.1933). На традиційній сцені з’явилася цілком оригінальна як за “нерозважальним” характером драматургії, так і за естетичним та формальним вирішенням постановка. Вистава була проникнута патріотично-одухотвореною, майже літургійною тональністю, спроектованою одержимим ідеєю акторським ансамблем, яка невловимо охоплювала глядача. Режисер застосував тут новаторські для галицького театрального процесу засоби виразності. Зокрема, ввів хор із



Володимир Блавацький – Максим в картині “Сини” в інсценізації “Земля” В. Стефаніка

п'яти постатей, який виконував формальну статичну й водночас змістовну об'єднуючу роль. На контрасті хору, на фоні стилізованої лаконічної сценографії ефектно звучала складна й майстерно вималювана психологічна дія, живі образи якої змінювалися майже в документальному темпо-ритмі. Така чітка архітектоніка постановки дозволяла досягти стійкої монолітності.

У пошуках нового репертуару В. Блавацький інсценізував романтичну патріотичну повість М. Гоголя "Тарас Бульба" (прем'єра – 12.02.1934). В основу постановки, за задумом режисера, було закладено принцип "романтичного видовища" з інсценізацією лише звучних драматичних сцен без заглиблення в психологічну мотивацію². Продовжуючи творчі пошуки, В. Блавацький звернувся до давньої ідеї Р. Купчинського здійснити нове, співзвучне часові прочитання старих побутових п'єс. Скажімо, у драмі М. Старицького "Ой не ходи, Грицю" (прем'єра – 5.12.1934) варто було скоротити довжелезні монологи й діалоги, а то й цілі сцени³. Поза тим В. Блавацький як інсценізатор застосував більш проникливі та вдумливі засоби сценічної композиції. Він трансформував монологи в діалоги, ввів нову роль баби, змінив місце дії, а також по-своєму інтерпретував головних героїв – немолодий та негарний Гриць (Б. Паздрій) і, навпаки, привабливий Хома (Л. Боровик). Роль Марусі виконувала Л. Кривицька. Театральна критика відзначила принцип геометричної конструкції в побудові масових сцен та експресіоністичні елементи в декораціях⁴.

Для забезпечення необхідного в мандрівних умовах "касового ритму", а також задля напрацювання широкого діапазону навиків артистичної діяльності театр "Заграда" ввів до репертуару вистави популярної перекладної різножанрової драматургії – "Гарно вшитий фрак" Г. Дрегелі, "Змійка" В. Ришкова, "Птах" Є. Шанявського, "Будівничий Солнечес" Г. Ібсена, "Гетто" Г. Гейерманса, "Рай без мужчин" Я. Скружного, "Святе полум'я" С. Моема, "Крамарі Слави" М. Паньоля й П. Нівуа, "Верблюди вухом голки" Ф. Лянгера та ін. Кожна вистава вирізнялася цікавим задумом, режисурою, акторськими та сценографічними знахідками

Непересічні репертуарні вимоги "Заграви" врешті змогли задовольнити твори Г. Лужницького, вже відомого своїми п'єсами "Жабуриння", "Акорди", "Подружжя в двох помешканнях" та інсценізаціями, який пізніше став драматургом театру. Окремий цикл становили його патріотичні історичні драми "Ой Морозе, Морозенку" (прем'єра – 29.04.1935), "Дума про Нечая" (29.01.1936) "Лицарі ночі" (15.09.1937, реж. Б. Паздрій), інсценізація "Слова о полку Ігоревім" (вересень 1937). Дії кожної драми розгорталися навколо легендарних народних героїв – полковників Нестора Морозенка, Данила Нечая, Тамарова, князів Ігоря, Ярослава Осмомисла, Святослава та ін. Вони не були позбавлені звичайних людських почуттів – кохання, розпачу, страху, – але водночас були особистостями високої честі й шляхетності, які гідно виконували свій суспільний і моральний обов'язок, несучи у своїх серцях синівську любов до рідної землі.



Молодий Театр "Заграда".
"Слова о полку Ігоревім" Г. Лужницького.
Євген Левицький, Ганна Совачева,
Наталка Мелехівна

Зазначимо, що “Заграва” відгукувалась на трагічні події в тогочасній Україні. Театр здійснив постановку політично-національної трагедії Олександра Олеса “Земля обітована” (прем’єра – 14.10.1935) про криваву трагедію галицької родини Крушельницьких, яка виїхала до Радянського Союзу. Усі чотири дії трагедії були чітко вибудовані й витримані на єдиному надриві надлюдських переживань, вагань, розпачу, жаху та божевілля. Силу й пронизливість вистави рецензент убачав у тому, що в ній “немає цієї повені демагогічних закликів, від яких аж кишить кожна українська драма. Немає в неї патосу, ні голосіння (це теж необхідні прикмети наших драм!!!). Є трагедія, щира й проймаючо правдива, наскрізь пронизлива трагедія громадянина-діяча, чоловіка-батька”⁵. Ця вистава була вершиною взаєморозуміння й гармонійної співпраці автора й театрального колективу. Режисер ще більше вирізьбив і підсилив звучання персонажів, наділив кожного неповторним світосприйняттям, завдяки чому творилась напружена атмосфера не тільки зовнішньої, але і внутрішньої трагедії. В єдності емоційного переживання гра акторського ансамблю була надзвичайно переконливою (Кумицький – В. Блавацький, Шумицька – Г. Істоміна, Корців – Б. Паздрій, Кульчицький – Л. Боровик, Марійка – М. Степова). Психологічно-напружена дія відбувалася на тлі “стильних, мистецьких декорацій Л. Боровика”⁶.

У ході роботи над історичними драматичними творами театр випрацював унікальний потужний стиль постановки незнайомого на галицькій українській сцені жанру релігійної драми. Це спостерігалось вже на початковому етапі під час постановки історично-релігійної драми Г. Лужницького “Ой зійшла зоря над Почаєвом” (прем’єра – 1934). Відомий історичний факт облоги Почаївського монастиря татарами в 1198 р. драматург обрав у психологічно-емоційну форму великої віри та поклоніння Матері Божій захисників-ченців. У статті історичної події та місця дії “цей суто християнський етос”, за визначенням М. Рудницького, сповнив п’єсу “динамізмом і живучістю”⁷. На основі психологічно-переконливої гри актори, зокрема В. Блавацький у ролі брата Гедеона,

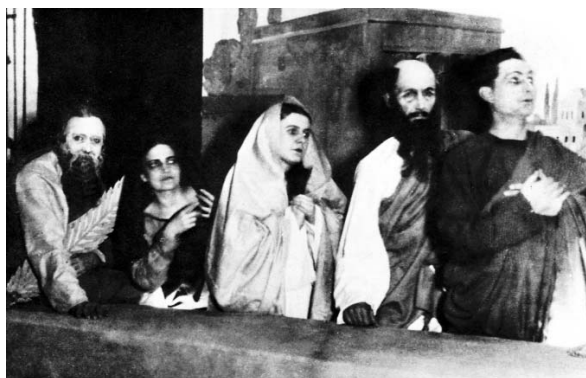
розкривали внутрішню суть своїх героїв “чітко, зрозуміло і логічно”⁸.

Постановкою суто релігійного жанру в репертуарі “Заграви” стала драма Г. Лужницького “Голгота” (прем’єра – 6.03.1936), де драматург вважав себе не автором п’єси, а лише інсценізатором Євангелії. Режисер В. Блавацький, опираючись на апокрифічну структуру “Гологоти” з восьми картин



Молодий Театр “Заграва”.
“Голгота” Г. Лужницького. Масова сцена

(“В’їзд до Єрусалима”, “Зрада”, “Тайна вечерея”, “Схоплення”, “Петро відрікається”, “Присуд”, “Воскресіння”), за основу взяв видовищну стилістику старовинних українських пасійних містерій. Особливу увагу він приділив конструктивно-пластичній розробці дійства, динаміки якому надавали розміщені в різних площинах масові сцени. На їх тлі, вирішеному за архітектонікою відомого на весь світ живопису на біблійні сюжети Леонардо да Вінчі та Гвідо Рені, виразно



Молодий Театр “Заграва”.
“Голгота” Г. Лужницького, III дія.
Зліва направо: О. Данилко, Г. Істоміна,
В. Левицька, І. Цьолко, В. Сердюк

проглядалась живописна скульптурність головних дійових осіб (Ісус Христос – В. Блавацький, Юда – Я. Пінот-Рудакевич, Апостол Петро – Л. Боровик, Марія Магдалина – В. Левицька, Сатана – Б. Паздрій). Режисер намагався досягти вищого ступеня невловимої літургійно-мистецької єдності з глядацьким залом. О. Кульчицький не міг зрозуміти: “Чи почування, яке тягне людей на таку виставу, виключно театральне, чи навпаки: тільки релігійне, чи може якесь перемішане – не знаємо”⁹.

За В. Ревуцьким, успіх “Голгофи” став стимулом для створення іншої постановки “широкого релігійного видовища”¹⁰. Для цього було обрано повість Г. Сенкевича “Камо грядеши” (“Quo vadis”), яку Г. Лужницький інсценізував у двох частинах – “Вініцій і Лігія” (п’ять картин: “Кохання”, “У палаті Нерона”, “Хільо Хільонід”, “В Остріяnum”, “У християн”) та “Смерть Нерона” (шість картин: “На Ате і на Фурії не забуду”, “Пожежа Рима”, “У тюрмі”, “В цирку”, “Камо грядеши”, “Смерть Нерона”). Прем’єра відбулася 19–20 вересня 1936 р. у Коломиї. Попри безумовне неординарне режисерське вирішення, безперечну акторську майстерність (Нерон – Л. Боровик, Вініцій – Є. Курило, Лігія – Н. Лужницька, Петроній – В. Блавацький, Попея Сабіна – В. Левицька, Євніце – М. Степова, Хілон – Я. Рудакевич, Апостол Петро – О. Неделко) та оригінальну сценографію Л. Боровика, новаторська суть цієї постановки полягала також у застосуванні виразного комунікативного сценічного взаємозв’язку акторів із глядачами. Тобто вистава була розрахована не тільки на духовно-емоційне сприйняття публіки, але й вимагала від неї певних інтелектуальних зусиль. Зазначимо, що режисер вперше в галицькій сценічній практиці застосував прийом тривалої паузи, коли реалізація цільних двох частин виходила за межі усталеного сценічного часу (2–4 години) і була розрахована на два театральні вечори. Це давало можливість глядачеві вдумливо, навіть медитативно, досягнути тематику й проблематику вистави. Незважаючи на таке ускладнене, багатомірне залучення глядача, вистава, як згадував актор Є. Курило, завжди притягувала численну публіку¹¹.

Відзначаючи шевченківські дні, В. Блавацький поставив п’єсу З. Тарнавського “Тарас Шевченко” (прем’єра – 9.03.1937, Коломия). Це були чотири картини з життя поета – “Два світи”, “Двоголовий орел”, “На засланні”, “Вмирає людина”. Уперше на українській сцені Т. Шевченка було потрактовано не як генія, пророка й національну святиню, а як звичайну людину, яка пройшовши тернисту життєву дорогу, була приречена на самотню смерть. Водночас шляхом актуалізації особистісних переживань поета режисер зумів перевести їх у площину всенародних цінностей – національної та релігійної ідентичності. Саме цим, на думку рецензента, В. Блавацькому вдалося створити “театр спільноти”¹². Постановка була витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними й пафосними сценами. У виставі майстерно поєднувалися всі елементи театрального дійства – стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; історично достовірні багаті костюми; бездоганно продумана й вибудована гра численного акторського ансамблю (В. Левицька – княжна Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Заздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор Усков, І. Цюлко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.). На сцені постійно був присутній протагоніст Л. Боровик у ролі Т. Шевченка. Об’ємність образу дозволяла акторові широко використовувати весь свій творчий потенціал. Однак не завжди акторові вдавалося перебувати на одній висоті. Тому у виставі вирізнялися окремі дії та мізансцени¹³.

Шукаючи відповідний засадам діяльності “Заграви” репертуар, В. Блавацький відкрив для себе драматургію Лесі Українки, яку до нього ніхто на сцені не опрацював. Постановку на дві дії драматичних етюдів “Йоганна, жінка Хусова” та “На полі крові” він виразив у формі “Вечора Лесі Українки” (прем’єра – 5.04.1938), який відкрив Г. Лужницький доповіддю “Релігійні драми Лесі Українки”. Режисер потребував такого наукового, а отже, програмного обґрунтування

свого вибору, аби показати, що українська драматургія вже давно мала оригінальні твори, які тільки тепер достойно здатен реалізувати модерний театр "Заграва". Тут були всі складові концептуальних установок театру – релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура та психологічний рисунок системи образів.

Вистава за драмами Лесі Українки стала певним підсумком експериментальної сценічної діяльності "Заграви". За багатьма ознаками, як стверджує І. Волицька, її можна трактувати як виставу монументального театру¹⁴. Та й більшість постановок "Заграви" має класичні ознаки цього стилю – антипобутовізм, антипсихологізм, видовищність, настроєвість, використання засобів сучасної інсценізації (живописна й архітектонічна сценографія, широке застосування масових сцен, гармонійний музичний ряд, світлові ефекти), активне залучення глядача. Водночас стилістика такого театру спирається на виразний національний світогляд, який передовсім закладено в драматургічному матеріалі. Зазначимо, що В. Блавацький спочатку робив власні інсценізації прозових творів, але згодом віднайшов "свого" драматурга – Григора Лужицького, який зумів відчувати й зреалізувати прагнення режисера до високої ідеї національного театру.

Утім ситуація розрізненого, а отже німецького національного театрального процесу постійно непокоїла національну еліту Східної Галичини. У 1930-х роках помітно розрісся рух українських мандрівних театрів (існувало 17 труп). Зовні це був ніби позитивний аспект популяризації української культури, однак рівень багатьох із цих колективів був недостатньо високим. Саме тому питання про єдиний репрезентативний національний театр часто порушувала тогочасна українська преса¹⁵. Уже в 1934 р. кооператив "Український театр", щоправда, без урахування концептуальних відмінностей у мистецькій діяльності Театру ім. І. Тобілевича й Молодого театру "Заграва", проводив переговори про об'єднання та спрямування в єдине русло сил цих двох найпотужніших у Галичині українських театрів¹⁶. Проте тільки у вересні 1938 р. після запевнення про фінансування ці два колективи об'єдналися в

Театр ім. І. Котляревського. Передбачалося, що цей театр буде доволі механічним об'єднанням, де кожен із режисерів самостійно ставитиме зі своїми акторами власний репертуар. Однак невдовзі після інавгураційної вистави "Маруся Богуславка" М. Старицького (7.09.1938) раптово помер М. Бенцаль. Єдиним художнім керівником став В. Блавацький, який, маневруючи між виставами "Заграви" ("Слово о полку Ігоревім", "Вечір Лесі Українки", "Зоря над Почаєвом", "Цвіркун у запічку") і Театру ім. І. Тобілевича ("Орфей у пеклі", "Пригода в Черчі", "Орленя", "Шаріка"), ненав'язливо намагався узгодити артистичні навички труп та створити новий цільний акторський ансамбль шляхом формування нового спільного репертуару.

Насамперед В. Блавацький відмовився від непростой стилістики "Заграви" і вирішував репертуарну політику, враховуючи майстерність різнопланових акторів. Він запропонував взятися за цілком нову, ще сценічно неопрацьовану, сучасну галицьку комедійну драматургію. Зокрема, вже 2 грудня 1938 р. була поставлена з елементами сатири й пародії комедія з життя міщанського Львова XVII ст. "Кирка з Льолею" ("Львівська спокусниця") Юрія Косача. Приваблювало, що це була п'єса, просякнута європейським настроєм. Застосована автором схема характерів-масок *commedia dell'arte*, введення старовинних церемоній (бенкет, суд) давали режисерові можливість вирішити постановку в антинатуралістичному, романтично-карнавальному стилі з використанням широкого спектру сценічних ефектів, зокрема буфонади. Це був дуже вдалий вибір п'єси та надзвичайно успішна майстерно-вибудована вистава, в якій змогли органічно віднайти себе й гармонійно співіснувати різнопланові актори (В. Блавацький – Бальтазар Грабовський (Pantalone), Л. Кривицька В. Левицька – Настуся (Izabela), Б. Паздрій – капітан Генріх Дінгоф (Capitano), Л. Боровик – доктор Жерунович (Dottore), В. Карп'як, Е. Левицький, А. Яковлів – слуги Бальтазара (zanni), а також М. Степова – стара панна (Colombina), Г. Совачева – вдова Єндичкова (Franchesca), І. Рубчак (Arlekin), А. Теплий, І. Самокішин – романтичний змовник Сіктус (Truffaldino), О. Сліпенький –

поет Теодот (Flavio), Л. Кемпе, А. Данилко – виконавці судового трибуналу).

Б. Блавацький також уперше поставив комедію про галицьке спортивне життя “Муза на офсайді”, яку написав редактор журналу “Нові шляхи”, поет і драматург-початківець І. Керницький (25.05.1939, Золочів). Автор змалював своєрідні “галицькі” типи-характери – директор і меценат спорту “розсіяний добряк” Бас (В. Блавацький), молодий поет (Я. Рудакевич), магістр Молодецький (Е. Левицький), його донька Ірина (В. Левицька), недовчений медик Кліщик (О. Яковлев), личаківський змагун Скакун (В. Карп’як), “благочестива” тета Меляся (Г. Ковачева). Легка й розважальна вистава подобалась публіці власне завдяки комічній дії та ситуаціям, забавним перипетіям, смішним образам і дотепам. Постановочна майстерність згадувалася лише в контексті, що “вистава комедії – як усе в театрі І. Котляревського – дуже дбайлива; гарна обстановка, різна в трьох діях. Прегарні та етнографічно вірні гуцульські строї”¹⁷.

Зазначимо, що тогочасна вкрай напружена ситуація українсько-польських суспільно-політичних відносин спонукала В. Блавацького поставити історико-героїчну трагедію “Цариця Грузії” (“Зрада”) видатного російського актора й драматурга, грузина за походженням О. Сумбатова (прем’єра – 20.01.1939, Стрий). Патріотична тема п’єси – боротьба за незалежність у Грузії – виразно транспонувалася на український ґрунт. Тим паче, що режисер не окреслив час дії (не так важливо – XII чи XVIII ст.), а її сценографію вирішив у національній колористиці (народний одяг, кресала). Цікаво, що почуття патріотизму драматург побудував на основі первинного інстинкту, завдяки чому всі образи трагедії мали незмінний прямолінійний характер (мудра цариця Грузії – Л. Кривицька М. Степова, жорстокий Сулейман-хан – Л. Боровик, філософ і патріот селянин Глаха – В. Блавацький, грузинський князь зрадник Отар-Бег – Б. Паздрій, благородний батько Саба – І. Рубчак). Тут В. Блавацький застосував пафосну романтичну стилістку, що була близькою, навіть типовою для колишньої трупи Театру ім. І. Тобілевича.

У контексті тогочасної національної справи вкрай животрепетною була шевченківська тематика. В. Блавацький продовжив практику створення оригінальних вистав на цю тему. Під назвою – “Тополя” режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким балад Т. Шевченка “Тополя”, “Причинна” й “Утоплена” (прем’єра – 29.05.1939, Зборів). Вистава була витримана в романтично-казковій стилістиці. Враховуючи досвід попередніх шевченківських вистав, В. Блавацький для досягнення пафосного емоційного й психологічного напруження максимально використав контрастний прийом зіставлення колористичних масових сцен (веселе й безтурботне життя сільської молоді; забави лісовиків і мавок; сцена біля тополі, де зібралася вся громада – чумаки, вдова, хлопці, дівчата, чабан, кобзар) та переживань, слів і вчинків головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), Старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Настрєвість і динаміку вносили сцени з персонажікованими, згідно з фольклорною традицією, деревами: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, куц калини – пара Закоханих¹⁸.

Зважаючи на опереткові навички “тобілевичівців”, В. Блавацький також використав свій досвід у постановках оперет, запропонувавши “Циганське кохання” Ф. Легара, що на той час уже стало “класикою жанру” (прем’єра – 5.05.1939, Львів). Приємною несподіванкою й досягненням постановки було те, що розмірену й сентиментальну мелодику вже, здавалося, застарілої оперети режисер зумів наповнити насиченим темпоритмом сучасності.

Останньою прем’єрою у Театрі ім. І. Котляревського стала оперета Я. Барнича “Гуцулка Ксеня”, сповнена романтичних пригод і принадної, чаруючої та колоритної гуцульської екзотики.

Прихід у вересні 1939 р. радянських військ фактично припинив існування театру. Протягом року трупа не віднайшла свого оригінального стилю. З одного боку, це пояснювалося різностильовістю об’єднаних труп, незважаючи на те, що В. Блавацький намагався врівноважити акторське співісну-

вання. З другого боку, – тут проглядався вплив меценатства. На перший погляд, міцне фінансове забезпечення з боку українських кооперативів нарешті давало можливість українському театрові зосередитися на визначеному репертуарі, не вдаючись до невисокого ґатунку фарсів, оперет тощо, які забезпечували високі касові збори. Утім вимоги замовника водночас диктували дещо однобоку репертуарну політику, що спричинило певну пасивність режисерських формотворчих пошуків і вирішень.

Долаючи байдужість з боку держави, українські театральні діячі шукали нові політично-помірковані форми своєї діяльності. Це стало поштовхом для стрімкого розвитку театрів малих форм на основі популярного й модного в Західній Європі естрадного жанру ревію. Він передбачав низку легких, гумористичних, саркастичних чи пародійних сценок-скетчів, що перепліталися з музичними, вокальними й танцювальними номерами, які драматично і сценічно об'єднувала одна чи декілька дійових осіб та спільна тематика. Водночас ревію було зручним сценічним жанром, що не вимагав громіздкого облаштування, а також багаточисленного й сталого акторського складу.

Перша українська галицька трупа естрадного характеру, т. зв. артистична сценка "Співомовки", була створена весною 1920 р. з ініціативи Степана Чарнецького (артистичний керівник) і Левка Лепкого (режисер). Серед переважно випадкового акторського складу вирізнялися артистка Кам'янець-Подільського українського державного театру під проводом Миколи Садовського М. Лебедева, яка співала романси, та Ярослав Давидович, який читав "монологи" і співав "куплети". Утім незабаром "Співомовки" розпались, а на їх місці під артистичним проводом Я. Давидовича постала літературно-артистична сценка "Розрада" з цікавими багатоманітним репертуаром. Вона була досить популярною, проте після фінансово невдалих п'ятимісячних гастролей по Галичині (20 вистав) припинила свою діяльність¹⁹. Уже як літературно-артистичний театр "Розрада" відновила свою діяльність при Союзі діячів українського театрального мистецтва Галичини у Львові влітку-восени

1922 р. (меценат Давиденко, режисер Я. Давидович, конферансьє В. Сорокова, капелмейстер О. Шлапаківна). Тоді програми театру іменували вечорами пісні, гумору та сатири. На одному з них драматичні монологи ("На злобу дня" Г. Поліщук-Орлівни, "У своїм репертуарі" Я. Давидовича, "Зефір" Губая) чергувалися з вокальними номерами (романси під гітару виконав О. Благодір; куплети "Розрада", "Мужчини всего світа" співала В. Сорокова; дует В. Коссака і Я. Давидович виконав "Модерний Львів"; дует Я. Давидович і Багріятон – "Чардаш", "Арлекін і Колумбіна"), які перепліталися з інструментальною музикою (Венявські "Концерт d-moll", О. Шлапаківна "Allegro moderato", "Romanze", "A la Zingara"). Центральним номером таких вечорів обов'язково була одна з оперет Юри Ігоркова ("У чужій шкірі", "Влодусь має поправку") на музику Ярослава Ярославенка²⁰. Удруге відновлена "Розрада", втім, також довго не проіснувала. У зв'язку з театральною кризою лише наприкінці 1925 р. Я. Давидович організував нову, означену в жанрі ревію, трупу "Сфінкс" у складі 15 осіб.

У січні 1926 р. письменники Роман Купчинський і Левко Лепкий створили гротесковий Український театр ляльок. Перша програма театру – "Український Вертеп" або "Вертеп наших днів" – у сатирично-гумористичних, почасти гротескних фарбах змальовувала злободенні настрої та стан тогочасного суспільства²¹. Театр гостро реагував на пекучу політичну проблематику, зокрема на вибори до сейму 1928 р.²². Український театр ляльок під назвою "Новий Вертеп" діяв до 1930-х років²³.

Надалі у Східній Галичині функціонувало багато інших українських театрів малих форм. У 1930-х роках діяла сценка "Богема" П. Сороки, яка на досить високому рівні у складі професійних акторів, письменників, композиторів, декораторів (М. Сабат-Свірська, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, П. Сорока, О. Ольський, І. Гірняк, М. Бодак, І. Стерпак, В. Балтарович, Т. Купчинський, Р. Чорній, А. Малюца, учні пластично-ритмічної школи О. Суховерської) працювала також в інших жанрах, зокрема здійснила постановку музичних комедій Г. Лужницького "Жабуриння" та "Інваліди"²⁴.

Упродовж 1930–1939 років діяв мандрівний театр “Криве дзеркало” під мистецьким керівництвом сина видатного режисера Йосипа Стадника – Яреми Стадника. До його репертуару входили монтажні слова, пісні й танцю (“Наш темперамент”, “Тримаймося, не даймося ревії”), авторами яких були сучасні галицькі письменники та театральні діячі Л. Лепкий, С. Чарнецький, Рогозинський, Я. Давидович, Р. Сливка, Я. Стадник; музику до них творили композитори В. Балтарович, Е. Козак, О. Курочко, В. Безкоровайний, О. Радіаш. Поступово від короткого естрадного жанру театр перейшов до музично-драматичного репертуару (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Цілунок перед дзеркалом” В. Фодора, “Подружжя в двох помешканнях”, “Жабуриння” Г. Лужницького, “Тернистим шляхом на Соловки” Р. Сливки, “Жовта лата” А. Гранаха, “Орлов” Б. Граніхштетена, “Доріна” Д. Гільберта та ін.)²⁵.



Театр “Криве дзеркало”.
Ярема і Тося Стадники

У 1930–1937 роках під орудою П. Сороки, а згодом О. Остої, у Східній Галичині й Буковині виступав театр “Цвіркун”. Акторами трупи були С. Стаднікова, В. Сорокова, П. Сорока, Р. Залуцький, О. Остоя, С. Орлян, К. Козак-Вірленська, Ю. Якімова, у програмах були задіяні конферансьє Мельник, Р. Сливка, Рудакевич, Г. Кульчицька, О. Залуцька. Репертуар театру складали оригінальні, переважно сатиричні ревії (“Не банкрутуємо”, “Як вертіти, то вертіти”, “Все для ідеї”, “Біда біду перебуде”, “1+1=3”, “Бо хто не ризикує”, “Весняні настрої”) сучасних українських авторів Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, С. Чарнецького, П. Сороки, Г. Лужницького, Софронівського, А. Курдидика, Р. Сливки та ін. Театр виступав також зі святковими програмами, що склалися з різноманітних скетчів, монологів, куплетів. До репертуару входили й популярні музично-драматичні твори (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Ой не ходи, Грицю” М. Старицького, “Вечорниці” П. Ніщинського, “Сараєво” Брандовського, “Черці” С. Гіляра та ін.)²⁶.

Крім того, в 1930-х роках на території Східної Галичини естрадну театральну діяльність з репертуаром модних і популярних ревії провадила театральна студія “Хмаролом”.

Ревії були надзвичайно популярними, тому майже кожен мандрівний театр у своєму репертуарі мав хоч би один-два твори цього жанру: “Ай, ой! Мокро всюди”, “Те, чого не було” в Українському театрі під орудою І. Когутяка, “Раз, та добре” Л. Лепкого, Ю. Шкрумеляка, Р. Купчинського в Театрі ім. І. Тобілевича, “Без куртини” О. Степового у “Заграві”, “Бо хто не ризикує” в Українському театрі Богдана Сарамаги, “Парада Веселки”, “Тинди-ринди”, “Гайда, Тройка”, “Хлюп-хлюп” у театрі “Веселка” під дирекцією Олекси Тимченка, “Весело жий”, “Після третього дзвінка” в Новому українському театрі Тосі Лепківної, а також у Новому українському театрі “Зоря” під керівництвом Н. Войновича та артистичним проводом О. Неделки, в Українському наддністрянському театрі та ін.

Цікаво, що працюючи на галицьких теренах східноукраїнські актори-емігранти посту-

пово пристосовувалися до вимог європейського процесу. Зокрема, 1928 р. частина акторів відокремилася від Українського наддніпрянського театру і під дирекцією Валентини Міткевичевої організувала, оволодівши популярними західноєвропейськими сценічними формами, українську артистичну ревію, що виступала на землях корінної Польщі (Познаньщина) та у Східній Галичині. Репертуар складали інсценізації українських народних пісень, поезій та новел (твори В. Стефаніка, Нікодемі, Ануя, Таїрова, Вертинського)²⁷.

У міжвоєнному двадцятилітті у Східній Галичині активно розвивався український аматорський театр. У 1922 р. українське громадське товариство "Просвіта" створило окрему театральну комісію (І. Туркевич, О. Загаров, С. Магальяс, І. Брик, Й. Стадник, Г. Гануляк, Г. Сіятовський, С. Шах, В. Шиян, М. Галушинський), яка при його філіях і читальнях організувала й координувала роботу аматорських гуртків²⁸. З цією метою відкривали театральні бібліотеки, видавали підручники з улаштування аматорських театрів (Л. Болобан "Драмгурток на селі", О. Скалозуб "Характеризація в аматорськiм театрі", Д. Толбухін "Як улаштувати сільський театр"), випустили фаховий журнал "Аматорський порадник", виготовляли для оренди декорації, костюми, реквізит, бутафорію, відряджали для допомоги аматорам професійних інструкторів-режисерів, провадили театральні-драматичні курси тощо. У серії "Народна бібліотека" було надруковано рекомендований репертуар із режисерськими вказівками, ноти до вистав, методичні театрознавчі статті з акторської та режисерської майстерності.

Складовою тогочасного українського аматорського театального мистецтва можна вважати робітничий театральний рух²⁹, який, на відміну від польського, як правило, здійснювали непрофесійні сили. У 1925 р. на основі театального гуртка товариства "Просвіта" у Львові виник колектив "Робітничача сцена", з якого у 1927 р. постав статутний кооператив Робітничий театр, який очолили Надзірна рада (голова М. Вовк, режисер А. Матулівна) та Управа (актори Й. Завадка, К. Пелехатий, Й. Макарук). Ви-

конуючи завдання політичної агітації та пропаганди, кооператив здійснював просвітницьку функцію (видання п'єс, організація драматичних курсів, комплектування мандрівних бібліотек, забезпечення робітничо-селянських драмгуртків декораціями, бутафорією тощо), виконував роботу інформаційно-ідеологічного характеру (видання журналів "Вікна", "Жива сцена", "Масовий театр"), але насамперед провадив активну театральну практику. Для виконання революційної функції Робітничий театр використовував нетрадиційні засоби виразності. Зокрема, його репертуарний діапазон змістовно й формально вимагав цілком відмінної драматургії. Крім класичних драм соціального звучання М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, М. Горького, Г. Гейерманса, Г. Гауптмана, тут на замовлення ставили нові п'єси революційного змісту – ("Безробітні", "Родина щіткарів", "Підземна Галичина" М. Ірчана, "99 %", "Осередок" Я. Галана, "Таміла" А. Золіна, "Перші хоробрі" Я. Могили, "На руїнах минулого" О. Косинського, "Під крилами церкви" А. Бедзика та ін.); А. Матулівна здійснила авторські інсценізації за творами "Фата моргана" й "Коні не винні" М. Коцюбинського, "Як Шевченко шукав роботи" О. Маковея, "Жерміналь" Е. Золя, "Мати" М. Горького. Також колектив представляв різноманітні форми агітаційно-масових вистав, зокрема літературно-музичні композиції, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж ("Саул" і "Сон" за Т. Шевченком, "Борислав сміється", "Каменярі" й "Думи пролетаря" за І. Франком, "Три сини" та "На майдані" за П. Тичиною та ін.). Такі вистави передбачали реакцію театру на суспільну реальність, тісний зв'язок сцени й публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імпровізація), що мало відрізнити соціалістичний театр від індивідуалістично-міщанського. Утім Робітничий театр працював відокремлено від загального українського театального руху в Галичині. Упродовж своєї діяльності цей колектив не залучив визначних професійних акторських сил, не створив твердого мистецького підґрунтя, не виховав численних ідейних послідовників і не здобув прихильності масового глядача. У 1932 р. його було

закрито, але згодом він відновив свою діяльність. Однак спорадичні згадки про вистави Робітничого театру на шпальтах газет (1934, 1937) свідчать про його вже доволі мляву й нерегулярну роботу³⁰.

У межах аматорського театрального процесу вирізнявся також рух Дитячого театру. Це явище прикметне тим, що не актори-професіонали грали вистави для дітей, як наприклад, театр “Української бесіди”, що за зниженим цінами демонстрував вистави для шкільної молоді, а власне діти різного віку безпосередньо творили свої постановки. Повсюди діяли “діточі” аматорські театри й гуртки. Однак дитячий театральний рух розвивався майже стихійно, адже він не мав координаторів і окресленої програми діяльності. Ним опікувалися різні організації – товариство “Просвіта”, Українське педагогічне товариство (з 1926 р. – освітньо-виховне товариство “Рідна школа”), Українське крайове товариство охорони дітей і опіки над ними, “Дитячий захист Сестер Василіанок”. А в основі завдань дитячого театрального руху лежала мета національного виховання. Власне за таким принципом тогочасні драматурги творили надзвичайно широкий і багатий репертуар для дітей, який друкували видавництва “Світ дитини”, “Русалка” (серія “Діточий театр”), “Бистриця” (серія “Діточі читанки”), Українського педагогічного товариства. За тематикою дитячі драматичні п’єси чи опери поділялись на шевченківські (“Сон на могилі Тараса Шевченка” Ю. Шкрумеляка, “Дядько Тарас” В. Полянського, “Вінок на могилу Т. Шевченка” В. Лебедевої, “Вінок на могилу Т. Шевченка”, “Слідами Тараса” О. Нерішеної), релігійно-обрядові (“Святий Миколай” Я. Вільшенка, “Різдвяна казка” М. Шугаєвського, “Український вертеп” І. Габрусевича, “Маланка” М. Дашкевича, “Гагілки” М. Михаська, “Зима й весна” Дніпрової Чайки, “Свято матери” М. Козоріса), історико-пізнавальні (“Княжна Анна” І. Зубенка, “Печери” В. Софронова, “Козацькі діти”, “Русалка Дністрова” К. Малицької, “Геройська любов”, “В тиху ніч” Л. Лотоцького) і власне дитячого казкового, пригодницького чи ігрового характеру (“Золотий черевичок” Г. Орлівни, “Соняшник” В. Островського, “Прогулька” С. Чубатівни,

“Одної ночі” А. Животка, “Іменини Влодка”, “Лісова Казка” М. Ваврисевича, “Стріча в лісі” Л. Верховинки, “Робін Гуд” (“Лісовий розбійник”) С. Заяцького, “Іменини” Г. Марусина, “Пригоди лиса Панаса і його жінки Мотрі” В. Хроновича, “Коник-стрибунець”, “Червона шапочка” Я. Вільшенка, “Коза-дереза” М. Лисенка)³¹.

Задля самозабезпечення (в умовах невтручання держави) єдиним способом існування, основною формою української театральної практики залишався мандрівний театр. Як правило, мандрівні трупи були невисокого професійного й мистецького рівня, з нестабільним акторським складом. Утім у пошуках глядача вони невтомно й наполегливо освоювали маргінальні культурно-“незаймані” українські території, водночас відіграючи важливу національно-виховну, освітню й інформаційну роль і значною мірою об’єднуючи розмежований різними окупаційними режимами єдиний національний театральний простір.

Лемківщина. Театральну “увагу” отримала нарешті далека й забута Лемківщина. Адже свого часу сюди ніколи не заїжджав навіть театр товариства “Руська бесіда”. Тільки тепер Лемківщину почали відвідувати, особливо в 1930-х роках, численні професійні трупи – театр Г. Березовського, Український наддніпрянський театр Н. Бойко, Український театр під артистичним проводом І. Волощука, Новий український театр О. Карабіневича, театр “Мельпомена” під дирекцією М. Айдарова, Український народний театр ім. М. Садовського, Український театр Богдана Сарамаци та ін. Театри ставили тут увесь свій активний і пасивний репертуар. У цьому спраглому просторі успіх мали всі вистави. Утім особливо популярними були п’єси національного спрямування – від малопопулярної на той час у Галичині т. зв. “побутовщини” (“Наталка Полтавка”, “Ой не ходи, Грицю”, “Ніч під Івана Купала”, “Вій”, “Невольник”, “Маруся Богуславка”, “Циганка Аза”, “Воскресіння”, “Хмара”) до галицької історичної та сучасної народної драматургії (“Гетьман Полуботок” О. Барвінського; п’єса, що змальовувала обряд лемківського весілля “Пісня Бескиду” Луковича). Водночас у Лемківщині пошири-

ло свою діяльність товариство “Просвіта” (1923–1932), яке здійснювало тут активну культурно-освітню роботу, зокрема з організації аматорських гуртків³².

Волинь. У специфічному становищі були північні, розділені між Волинським, Поліським, Брестським, Люблінським воєводствами, українські землі Польщі – Західна Волинь, Південне Підляшшя, Полісся й Холмщина. Перебуваючи в державних межах II Речі Посполитої, вони містилися в ізольованому від національно спорідненої Східної Галичини культурному просторі. Існував певний інформаційний вакуум. Тому в галичан-українців склалося риторичне запитання-звинувачення, що “волинське громадянство – не знати чому – живе своїм окремим життям і думає, що Волинь і Галичина відділені китайським муром, та нема потреби інтересуватися, що діється за тим муром. Думаємо, що в інтересі національної справи лежить, щоб Галичина і Волинь спільно працювали і спільно боролись о своє краще завтра... На Волині – між іншим – розвивається гарно театральне життя, а волинське громадянство, проте, мовчить і світ думає, що там сон і дрімота”³³.

До 1914 р. волинські землі входили до складу Російської імперії, тому національне культурне, зокрема театральне, життя тут майже не розвивалося. Деякі зрушення в українському культурно-освітньому житті Волині, зокрема організація початкових шкіл за ініціативою Українських січових стрільців, сталися в 1917–1918 роках. І тільки на початку 1920-х на цих теренах спостерігалось значне національне відродження. На початковому етапі приєднання до Польщі волиняни мали своїх представників у польському сеймі. Між Волинню та українською Галичиною поширювався політичний і кооперативний рух, активну культурно-просвітницьку діяльність тут провадило товариство “Просвіта”. За його підтримки на волинських землях почав розвиватися аматорський театральний рух³⁴. А на початку 1920-х років у Західну Волинь прибула значна частина наддніпрянської політичної еміграції. У критичних умовах виживання в еміграції професійні актори організували численні мандрівні театральні трупи.

У 1920 р. у Ковелі під дирекцією Теодори Руденко постав Український наддніпрянський театр, який працював на території Волині й корінних землях Польщі до 1939 р.³⁵. У 1921–1924 роках, незважаючи на заборону польської влади українським емігрантам осідати у східних воєводствах, на волинських землях Польщі розгорнув діяльність створений у таборах інтернованих Український наддніпрянський театр О. Міткевич, а згодом – відокремлена від нього трупа Українського наддніпрянського театру під дирекцією Н. Бойко. У 1922 р. актор Кам’янець-Подільського театру Микола Айдарів утворив у Луцьку театр “Відродження”³⁶. На Волині й Поліссі діяли трупи М. Коморовського, Г. Березовського. Водночас тут виступали Український драматичний театр Івана Когутяка³⁷, Український львівський театр О. Стадника³⁸, відомий танцівник Василь Авраменко, який організував першу українську хореографічну трупу і школу ще в таборах інтернованих³⁹. 1925 р. з Конгресівки приїхав театр Олександра Залевського. У травні 1926 р. український театр на Волині організував відомий режисер М. Орел-Степняк, який втратив концесію на театральну діяльність у Галичині⁴⁰. 1928 р. у Луцьку під керівництвом Миколи Певного почав діяти Волинський український театр, який представляв традиційний український етнографічний, історичний, соціально-побутовий репертуар. Даючи вистави в Луцьку (приміщення читальні “Рідна Хата”), а також гастролюючи в містечках і селах Волині, Холмщини, Підляшшя й Полісся, театр проіснував до Другої світової війни⁴¹.

Свобода пересування мандрівних українських театральних труп між Волинню й Галичиною тривала недовго – від 1924 до кінця 1930 р., коли внаслідок пацифікації та виборчого терору було усталено т. зв. “сокальський кордон”, який остаточно розірвав будь-які економічні, політичні й культурні зв’язки між “північними” та “східними” українськими землями Польщі. Відтак відомості про розвиток національного театального життя на “північних” землях стали дуже скупими. У галицькій українській пресі тільки спорадично з’являлися поодинокі короткі повідомлення про виступи на Волині Україн-

ської драматичної трупи під дирекцією І. Городничого (Крем'янець), Українського народного театру "Промінь" М. Комаровського, Волинського театру Миколи Певного (Луцьк), театру Володимира Крижанівського, Холмського театру під керівництвом А. Салабая тощо. Однак ці трупи діяли або короткочасно, або несистемно, а отже цілісного повнокровного театрального процесу на Волині не творили. А вже 1938 р. у газеті "Діло" з'явилась стаття, в якій мовилося, що нарешті "Луцьк спромігся на свій незалежний театральний гурток"⁴², хоча його склад (переважно аматорський) і рівень репертуару не був багатообіцяючим. Надалі повідомлень у галицькій пресі про діяльність цього театрального гуртка не було.

У вересні 1939 р. українське театральне життя у Східній Галичині й Волині було перервано. Зазначимо, що міжвоєнного двадцятиліття. Своєю чергою міжвоєнний український театральний процес у межах незалежної Другої Речі Посполитої (на відміну від польського, який дістав рівномірний двоетапний розвиток) можна поділити на три стадії: 1) державної невизначеності 1919–1923 років, 2) подальших жорстких "державних" адаптаційних 1924–1930 років, 3) "паціфікаційний" етап 1930-х. Незважаючи на національно-політичне гноблення, Український театр Східної Галичини розвивав свій творчий потенціал. На початку 1920-х років були організовані професійні базові театральні статутні товариства – Союз діячів українського театрального мистецтва та кооператив "Український театр", які своєю діяльністю насамперед піднесли суспільне значення і становище українських театральних діячів. А вже українські театри працювали у вкрай несприятливих для творчості мандрівних умовах. Водночас українське театральне мистецтво незмінно оновлювалось у ході рутинної праці традиційних труп. Їх репертуарна політика була насиченою, але насамперед еkleктичною, що поєднувала традиційні спектаклі на соціально-побутову тематику, популярні розважальні номери модних комедій, фарсів, рев'ю, оперет тощо, а також новаторські вистави. Пошукова робота тривала і в постановочному мистецтві, завдяки чому з'явилися сміливіші

сценографічні вирішення. Все більшого значення набувала функція режисера-постановника, а в акторській діяльності спостерігалися тенденції до більш модерної гри.

Буковина. Політичне і культурне життя на українських землях Буковини та Мармарошини в зазначений період перебувало під жорстким режимом румунської окупації, а тому майже не розвивалося – до 1932 р. тут поступово закрили всі українські культурні товариства, обмежили функціонування української мови в адміністративній та освітній галузях, заборонили всі українські газети⁴³. Звичайно, український театральний рух тут також розвивався несистемно. Недовго діяв у Чернівцях, Український чернівецький театр при товаристві "Руський Народний Дім", до складу якого ввійшли колишні професійні актори львівського театру товариства "Українська Бесіда" (М. Онуфрак, К. Рубчакова, В. Демчишин, А. Осиповичева, Ф. Лопатинська, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, Л. Новіна-Розлуцький, О. Польовий, О. Неделка, С. Терлецький та ін.). Пропрацювавши в Чернівцях з липня 1918 до січня 1919 р. трупа після заборони румунською владою вистав українською мовою виїхала до Станіслава⁴⁴. Улітку 1920 р. С. Терлецький організував напівпрофесійний Український театр (адміністратор К. Савицький), який спорадично давав вистави у Чернівцях, а також в інших містах і селах Буковини. З 1923 р. театральну діяльність за ініціативою та під керівництвом режисерів і акторів І. Дудича й І. Дутки провадила театральна трупа при чернівецькому товаристві Руський міщанський хор. У 1928 р. ці два театри з метою згуртувати свої мистецькі сили об'єдналися в Народний театр, що дало можливість розширити репертуар ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Вій" та "Невольник" М. Кропивницького, "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького, "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка та ін.). Трупа часто виїжджала з Чернівців на гастролі по Буковині й Бессарабії. На початку 1932 р. десять акторів театру (К. Павловська-Дудка, М. і С. Павловські, К. Синюк-Голдшмідт, А. Деснянська-Дудич, С. Терлецький, І. Дудич, І. Дутка, В. Дячук, С. Дубиневич) на вимогу влади,

аби до складу трупи входило щонайменше десять професійних акторів (лише за тих умов надавався дозвіл на діяльність), успішно склали іспит акторської майстерності перед комісією Будапештського національного театру. Восени 1933 р., щоб здобути для українського театру приміщення чернівецького Народного дому, частина трупи на чолі з І. Дуткою як драматична секція перейшла під протекторат товариства "Буковинський кобзар". А восени 1934 р. до них прикнула й решта акторів під керівництвом С. Терлецького та І. Дудича. Тут, як у стаціонарному театрі, було запроваджено трирозрядну форму оплати, коли творча робота працівників сцени оцінювалась за відповідальністю функцій і рівнем майстерності. Звичайно, за таких умов значно збагатився репертуар колективу. Окрім традиційних популярних українських п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Шатковського, Б. Грінченка, театр представляв і модерну драматургію: "Брехня" В. Винниченка, "Вантаж" Я. Галана, "Батько" Й.-А. Стріндберга, "Живий труп" Л. Толстого. Втім 1938 р. товариство "Буковинський театр" на вимогу влади припинило свою діяльність. Проте його драматична секція не розпалась і перейшла під протекторат чернівецького товариства "Руська бесіда". Отже, влада вирішила питання ліквідації українського театру і 1939 р. просто заборонила режисерам С. Терлецькому, І. Дудичеві, І. Дутці працювати на українській сцені, таким чином, позбавивши її головних і професійних подвижників⁴⁵.

У міжвоєнний період у прикордонні українські землі сусідньої Румунії час від часу з виступами приїздили Галицький український театр під дирекцією І. Когутяка, Український наддністрянський театр, а також 1935 р. до Мраморощини приїжджав закарпатський український аматорський театр "Нова Сцена".

Закарпаття. Окреме місце у міжвоєнному українському театральному процесі посідає Закарпатська Україна разом із Пряшівщиною. У травні 1919 р. ці землі на добровільних засадах було приєднано до демократичної Чехословацької республіки. Становище українців тут, на відміну від Польщі й

Румунії, було кращим. Русини/українці у своєму губернаторстві Підкарпатська Русь зі столицею в Ужгороді були "державною національністю", хоча тут вони також перебували під тиском місцевих агресивно налаштованих угорців. В їх національному культурному житті почали відбуватися певні зміни. У січні 1921 р. при товаристві "Просвіта", на основі музично-драматичного товариства "Кобзар" і драматичного гуртка, було відрито професійний Руський театр, який діяв за власним статутом. Художніми керівниками колективу стали професійні режисери М. Біличенко та М. Приємська. На початковому етапі робота трупи, що складалася переважно з аматорів, передусім базувалася на популярному народно-побутовому й розважальному репертуарі ("Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького "Суєта", "Хазяїн", "Наймичка" І. Карпенка-Карого, "Вечорниці" П. Ніщинського, "На перші гулі" С. Васильченка, "Учитель" І. Франка, "Верховинці" Ю. Коженювського та ін.) і концертних програмах ("Народні веснянки, забави і танці", "Великий духовний концерт", "Святковий концерт Т. Шевченка").

Реорганізувати роботу театру "Просвіти" планував новий (з 1 квітня 1921 р.) режисер з київського Державного драматичного театру Б. Крживецький. Він поставив за мету оновити репертуар невідомими до того часу українськими та європейськими драмами й комедіями, а також відкрити театральні курси. Утім через короткочасність роботи й налаштованість глядача на розважальні музичні вистави режисер все-таки продовжив реалізацію політики музично-драматичного репертуару ("Шельменкоденщик", "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Невольник" М. Кропивницького, "Украдене щастя" І. Франка, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Батько" А. Ірасека).

Розквіт театру "Просвіти" настав за дирекції першої на той час величини в українському театральному мистецтві М. Садовського (1921–1923). Новий художній керівник театру, знаючи передумови серйозної театральної роботи, насамперед сформував професійну трупу, зібравши розпорошених по Галичині інтернованих і цивільних

акторів-емігрантів з колишнього Державного народного театру Української Народної Республіки (В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, М. Певний, О. Левитський, П. Чугай, М. Кричевський, М. Миленко та ін.). Оперуючи такими акторськими силами, режисер зосередився виключно на провідних у колишньому Київському театрі М. Садовського народних побутових чи трактованих режисером у побутовій естетиці виставах. Більшість із тогочасних постановок М. Садовського стала прапрем'єрами на українській ужгородській сцені (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемоського, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Чорноморці”, “Зимовий вечір”, “За двома зайцями” М. Старицького, “Дай серцю волю”, “Пошились у дурні” М. Кропивницького, “Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Бондарівна” І. Карпенка-Карого, “Бояриня” Лесі Українки).

Звичайно, вся преса захоплювалася високопрофесійною акторською та режисерською майстерністю М. Садовського. Відзначали природність і вишколеність гри всіх акторів, ансамблевість постановок, їх цікаве сценографічне оформлення. Водночас виникла полеміка щодо репертуарної політики театру. Несподівано режисер зіткнувся не зі звичними закидами про застарілість, односторонність і тенденційність його побутових вистав, а з проблемою розуміння їх східноукраїнської ментальності. Адже ужгородська публіка була вихована на хоча й переважно легкому розважальному, але все-таки європейському репертуарі мандрівних угорських і німецьких театрів. З другого боку, незважаючи на те, що українська музичність, пісенність і танці у виставах викликали замилювання, однак надмірність спрощеної етнографічності тут все-таки переобтяжувала, адже “не конче всі в шароварах, чоботах і з горілкою – за що звали вороги наш театр «мужицьким» театром”⁴⁶. Власне у зв'язку з цим домагалися, щоб М. Садовський освіжив репертуар європейськими п'єсами чи виставами з життя української інтелігенції. Відтак режисер ввів драми “Ліс” М. Островського, “Молода кров” В. Винниченка, а наприкінці сезону, зокрема для гастролей у Празі, – “Ревізор” М. Гоголя.

Наступного сезону М. Садовський, коли

до трупи приєдналися актори Г. Березовський і М. Авсюкевич-Березовська, розширив репертуар. Крім його органічних побутових вистав (“Тарас Бульба”, “Циганка Аза”, “Сорочинський ярмарок”, “Крути, та не перекручуй” М. Старицького, “Розумний і дурень” І. Карпенка-Карого, “Панна Штукарка” О. Володського), глядачі побачили сучасні українські і європейські вистави ще з часів київського театру: “Казка старого млина” С. Черкасенка, “Панна Мара” В. Винниченка, “Земний рай” Ю. Горста, а також перекладні комедії “Чортиця” К. Шенгера, “Останній мужчина” Ф. Свободи, “Хмарки” Я. Квапіля, “Ніж моєї жінки” Б. Фуше і навіть психологічну драму “Примари” Г. Ібсена. Утім ці постановки не змогли спричинити відчутні зрушення у глядацькому сприйнятті. Як з'ясувалося, суть проблеми полягала в жанровому діапазоні репертуару. Вимоги часу, що були пов'язані з європейським розташуванням даного регіону, смаками публіки та конкуренцією диктували потребу в універсальному, зрозумілому й розважальному жанрі, у даному випадку – музичному. Адже, як свідчила практика, велику популярність серед глядачів різних національностей мали також українські побутові музичні вистави. Тобто європейську частку репертуару тут також мусили становити музичні драми, оперети й опери. Цю проблему розуміли і члени колективу. Зокрема, диригент О. Приходько, щоб переконати в резонності такої репертуарної політики, з великим успіхом поставив одноактну чеську оперу В. Блодека “В студні”.

Утім М. Садовський принципово не змінював усталеного напрямку своєї діяльності. Згодом О. Приходько пояснив: “В Ужгороді М. Садовський дуже скоро вичерпав свій побутовий репертуар. Нових п'єс не було, та М. Садовський їх і не шукав, бо ставився до них негативно. Та не всі наші наддніпрянські п'єси були зрозумілі в Карпатській Україні. В Ужгороді треба було вести не спеціально побутовий театр, а театр з ширшим репертуаром (і європейським) українською мовою, а для цього завдання Садовський зовсім не був підготований своєю попередньою діяльністю”⁴⁷. Дійсно, за два роки режисер вичерпав свій побутовий

репертуар. Та й за законами кожного територіального театру нові постановки на сцені довго не трималися, і репертуар вимагав постійного оновлення. У кінці свого другого сезону М. Садовський залишив колектив.

Поза суперечливим відходом М. Садовського з Ужгородського театру значення його діяльності тут було надзвичайно велике – на високому рівні мистецького керівництва він утвердив національний статус театру, запровадив і усталив найновіші принципи професійної режисерської та акторської майстерності реалістично-побутового театру, зміцнив ансамблевисть гри трупи тощо. Тим самим він підготував ґрунт для діяльності О. Загарова, який після Львівського театру товариства “Українська Бесіда” очолював колектив упродовж 1923–1925 років.

Звичайно, що тут О. Загаров застосував уже випрацьовану програму своєї артистичної діяльності, що базувалася на принципах реалістично-психологічного театру. Розпочинаючи свою роботу, він, як і в театрі “Української Бесіди”, насамперед запровадив строгу форму чіткої організації мистецького й адміністративного театрального процесу, затвердивши її у детальному “Правильнику”. За художнього керівництва О. Загарова Руський театр “Просвіти” здобув славу високопрофесійного колективу з вишуканим репертуаром. У перший сезон режисер здійснив свої визначні львівські постановки з нової української та західноєвропейської драматургії (“Гріх”, “Панна Мара”, “Натусь”, “Закон” В. Винниченка, “Батько” Й.-А. Стріндберга, “Мірандоліна” К. Гольдоні, “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра, “Візник Геншель” Г. Гауптмана, “Гедда Габлер” Г. Ібсена, “Місс Гобс” Джерома-К. Джерома). Безумовно, повноцінна реалізація цих вистав потребувала особливої акторської підготовки, яку на початковому етапі О. Загаров покладав на свій дует з М. Морською. Тон вистав значно підтримували І. Данчак, який прийшов з театру “Української бесіди”, і М. Певний, який після звільнення М. Садовським, певний час працював у львівському театрі під керівництвом О. Загарова. Пізніше у театр “Просвіти” приїхали Г. Совачева (січень 1924), Ярослав і Ярослава Барничі (січень 1925),

І. Рубчак (квітень 1925). Опорою “загаровських” вистав стали професійні актори з попередньої трупи – П. Чугай, О. Левитський, К. Левитська, Н. Машкевич-Певна, а також новий Ф. Базилевич, який у 1921–1923 роках був актором у таборах інтернованих у Йозефові й Калуші. Поза тим формування цілісного акторського ансамблю потребувало часу. Нові вистави режисер ставив обережно, віддаючи перевагу комедійному жанрові. У перший рік свого керівництва він здійснив тільки одну нову постановку – це була комедія К. Чапека “Р.У.Р.”, і лише наприкінці другого сезону до ювілею Т. Шевченка відважився поставити “Гайдамаків” Л. Курбаса.

Утім умови територіального театру, неготовленість глядача диктували О. Загарову стримувати амбіції щодо серйозного драматичного репертуару. Поступово режисер, усупереч своїм програмним установкам, переорієнтувався на еkleктичну репертуарну політику. Крім окремих нових драм (“Брехня”, “Між двох сил” В. Винниченка, “Останній сніг” Л. Старицької-Черняхівської), він поставив численні комедії та фарси (“Герої” Б. Уля, “Ернст” О. Уайльда, “Вовки та вівці” О. Островського, “Верблюд вухом голки” Ф. Лангера, “Темна пляма” Т. Кальдебурга, “Двадцять днів тюрми” А. Геннекена, “Іспанська муха” Ф. Арнольда й Е. Баха, “Золота книжка” О. Толстого), розраховував на епатаж символістської поетики (“Царевич Олексій” Д. Мережковського), а головне О. Загаров, що вже зовсім не відповідало його уподобанням, здійснив постановки з української побутової драматургії (“Невольник” М. Кропивницького, “На перші гулі” С. Васильченка). У драматичних постановках управлявся М. Певний (“Колотнеча” А. Коцебу, “Ясні зорі” Б. Грінченка). Як бачимо, О. Загаров не надживав драматичним репертуаром, а враховуючи попередній досвід, віддавав перевагу популярним музично-драматичним виставам. О. Загаров мусив би витримувати чіткий розподіл режисерської спеціалізації або в серйозному драматичному, або в музично-драматичному репертуарі. Утім окремої посади режисера оперних та опереточних постановок у театрі не було. Ці функції О. Загаров по-

чергово доручав різним режисерам, часто поєднуючи для них завдання і театрального диригента, і режисера музичних вистав. Скажімо, спочатку театральним диригентом і водночас музичним режисером був колишній диригент симфонічного Українського державного оркестру УНР Юрій Гаєвський. Адже в тогочасному репертуарі театру “Просвіти” значаться ті вистави (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Майська ніч” М. Гоголя – М. Лисенка, “Княжна Чардаша” І. Кальмана та ін.), які були у репертуарі мандрівного Українського театру артистів-емігрантів, який Ю. Гаєвський очолював на території Польщі в 1920–1923 роках. А постановки опер “Продана наречена”, “Поцілунок” Б. Сметани, “В студні” В. Блондека, оперети “Заручини при ліхтарях” Ж. Оффенбаха здійснював директор міської школи в Ужгороді чех Е. Паржизек. Деякі вистави ставив сам О. Загаров (“Катерина” М. Аркаса, “Пісні в лицях” М. Кропивницького). З початком сезону 1924/1925 років функції диригента й режисера (“Пан професор в пеклі” К. Моора) виконував чех К. Моор. З січня 1925 р. його заступив досвідчений музикант колишній диригент львівського театру товариства “Українська бесіда” Ярослав Барнич (“Циганський барон” Й. Штрауса, “Жидівка” Ж.-Ф. Галеві, “Барон Кіммель” В. Колло, “Галька” С. Монюшка), який у 1920–1921 рр. очолював у Галичині трупу “Бескиди”. У цих музично-драматичних виставах участь брали всі, за винятком М. Морської, актори театру. Як правило, вистави готували дуже старанно, залучаючи професійних співаків, зокрема Андру Остапчук, а також співочі сили Руського національного хору під керівництвом О. Приходька, товариства “Сокіл”, Торговельної академії, драматичної школи тощо.

З від’їздом О. Загарова діяльність театру в сезоні 1925/1926 років відзначалася справною рутинною роботою. Як і раніше, репертуарна політика полягала в погодженій постановці драматичних і музичних вистав. Зі старих драматичних постановок нові режисери драми М. Певний та О. Левитський не відновили жодної. Зважаючи на глядацькі уподобання, вони повністю оновили драматичний репертуар. Режисери, оче-

видно, рівномірно орієнтувались на школи і М. Садовського, і О. Загарова, а тому спеціалізувались і в традиційному драматичному народно-побутовому, і в новому європейському репертуарі. Скажімо, М. Певний поставив “Марусю Богуславку” М. Старицького, “Чумакив” І. Карпенка-Карого, “Живих покійників” О. Лисенко-Коннор, а також “Тітку Карла” Т. Брандона, “Забавки” А. Шніцлера, “Над морем” Г. Енгеля; О. Левитський здійснив такі постановки: “Діти Агасфера” С. Белої, “Хмара” О. Суходольського, “Пташника з Тиролю” К. Целлера.

Я. Барнич, залишивши в музичному репертуарі популярні опери та оперети, здійснив і нові постановки – “Пергач” Й. Штрауса, “Циганська любов” Ф. Легара, “Відьма” Я. Ярославенка. Саме цьому досвідченому майстрові вдалося спростувати закиди ужгородської критики про доволі кволу й слабку, за браком достойних акторських сил, роботу українського театру. Він просто приголомшив своєю давно задуманою амбіційною постановкою складної опери Ш. Гуно “Фауст”, довівши, що театр наполегливо працює задля досягнення високого рівня. Залучені актори (Ф. Базилевич – Фауст, І. Рубчак – Мефістофель, А. Остапчук – Маргарита, Г. Совачева – Марта, О. Дівич – Зібель, І. Данчак – Валентин, Р. Кирчів – Вагнер) вразили своїм потенціалом і діапазоном виконання.

Утім скорочення фінансування змушувало товариство “Просвіта” зменшити склад свого театру. Зокрема, на сезон 1926/1927 років у трупі залишилося лише двадцять акторів. Відтак директор і режисер М. Певний уже не зважав на естетику вистав, а репертуар обмежив старими та кількома новими постановками (“Добре вшитий фрак” Г. Дрегелі, “Дурень” Л. Фульди), в яких був задіяний нечисленний виконавський склад.

Обмежені виконавські можливості театру його наступний директор Ф. Базилевич (1927–1929) вирішив компенсувати, залучення аматорські сили, при цьому скоротивши зарплатню усій трупі. Нові режисери – Г. Совачева й М. Аркас, а згодом і Ф. Базилевич, – невтомно ставили велику кількість жанроворозмаїтих вистав: драми “Дай серцю волю” М. Кропивницького, “Маруся Богу-

славка, "Ой не ходи, Грицю" М. Старицького, "Страшна помста" С. Черкасенка, "Польський жид" Е. Еркмана, комедії і фарси ("Хатня революція" О. Володського, "Буриданів осел" Р. Флера, Г. Каяве, "Дедектив" І. Мясницького, "Контролер спальних вагонів", "Пан директор" А. Біссона, музичні драми "Циганка Аза" М. Старицького, "Кума Марта" О. Шатковського, "Запорозький скарб" К. Ванченка, опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського, "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Катерина" М. Аркаса, "Продана наречена" Б. Сметани, "Паяци" Р. Леонкавалло, оперети "Сорочинський ярмарок" М. Старицького, "Весела вдова" Ф. Легара та ін. Широко практикували т. зв. "Вечори мініатур", програми яких об'єднували одноактні драматичні жарти, шаржі, оперетки чи оперети. Скажімо, жарт Л. Яновської "Серденьку золотому", жарт А. Аверченка "Кінець любові" та оперетка Рені "Сузі". Звичайно, такий динамічний графік роботи театру привернув глядача, а репертуарна насиченість викликала підвищену увагу критиків. Так, в одній рецензії звучало, що в театрі складні режисерські обов'язки виконують з необхідності, а адже механічно, особи, які значно талановитіші як актори. З другого боку, стояло питання про якість акторської майстерності. Адже очевидно, що в такому широкому жанровому розмаїтті вистав різних епох і стилів акторові, навіть винятково талановитому, повноцінно реалізувати себе дуже важко. тому й виникала пропозиція розмежувати спеціалізацію акторів, зокрема Г. Совачевої, в народно-побутовому й модерному репертуарі.

Зазначимо, що ці застереження залежали насамперед від т. зв. політики "виживання". Адже нові вистави готували у швидкому темпі, безсистемно, а старі відновлювали без необхідної підготовки за принципом участі різних акторів, які "знали роль". За два роки зіграність акторського складу ще не могла стати міцною. До того ж, на сцені співіснували незнайомі до того часу професіонали й аматори, а провідний склад трупи час від часу змінювався – в січні 1928 р. прибули актори В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, на початку сезону 1928/1929 років – балетмейстер М. Чирський, натомість театр

залишили Г. Совачева, О. Левитський, співачка І. Іваницька, Ф. Базилевич.

У зв'язку зі світовою економічною депресією початку 1930-х років субвенція Руського театру "Просвіти" припинилася. У театрі працювало лише 10 професійних акторів. За таких умов, залучаючи аматорів, режисер М. Аркас зміг поставити тільки дві вистави – оперету С. Джонса "Гейша" та фарс С. Белої "Старі гріхородники". Незабаром театр, опинившись у кризовій ситуації, змушений був припинити свою діяльність (31 грудня 1929 р.).

На етапі утвердження державного статусу українців у Чехословаччині організація та функціонування професійного Руського театру товариства "Просвіта" в Ужгороді у геополітичному значенні були надзвичайно важливими і знаковими. Поза тим, що цей театр у Закарпатській Україні відіграв визначальну роль у становленні й розвитку професійної національної театральної культури. Біля його витоків стояли емігранти зі Східної України, навколо яких мав бути сформований професійний театр із місцевих сил. Зазначимо, що за весь час існування емігрантський артистичний потенціал в цьому домінував. Театрові вдалося витворити власну модель творчої діяльності, засвоївши надбання східноукраїнської, галицької та європейської театральних культур. Працюючи і в столичному, і в провінційному просторі, театр провадив різномажанрову репертуарну політику. Для міської публіки театр пропагував, як правило, популярні розважальні музичні й комедійні вистави. Утім під час гастролей по Закарпатській Україні (Мукачеве–Берегове–Виноградів–Хуст–Тячів–Рахів–Свалява–Пряшів) трупа опиралася на бажаний народно-побутовий репертуар. За короткий період діяльності цей колектив зумів випрацювати й утвердити основи насамперед мистецької, культурно-просвітницької та розважальної функцій театру. Отже, він беззаперечно відіграв засадничу, рушійну роль у розвитку українського театального мистецтва в Закарпатській Україні на наступних етапах.

На жаль, кризова ситуація в українському театральному процесі дещо затягнулася. Упродовж 1930–1934 років тривали, що-

правда, неуспішні, спроби відновлення українського театру. Зокрема, з 1926 р. в Ужгороді формально існувало дружество Руський театр, на основі якого М. Аркас в березні 1931 р. спробував відновити професійний український театр. Однак трупа за участі небагатовисловених колишніх професійних акторів і аматорів, оперуючи старим репертуаром і діючи без матеріальної підтримки проіснувала до кінця сезону 1931/1932 років. У 1932–1933 рр. було утворено театральну трупу при кооперативі “Руський Театр”, яку на умовах самозабезпечення очолив М. Аркас. Її ядро, очевидно, за вагою кооперативу, складала краща місцеві артистичні сили. Діяльність колективу не була інтенсивною й не вирізнялася репертуарними нововведеннями (окрім оперет “Неофавстіада” та “Місяць і зоря” актора й балетмейстера М. Чирського). А в сезоні 1933/1934 років робота театру взагалі стала майже непомітною, коли преса зафіксувала лише прем’єру “Чорна Пантера і Білий Медвідь” під час бенефісу В. Іванової-Верес. 1934 р. під керівництвом Ю. Сопка було відкрито новий професійний Руський театр ім. М. Садовського (режисери М. Аркас, М. Біличенко). Його склад, за винятком подружжя Аркасів, формували виключно місцеві сили, а репертуар складала побутові й модерні вистави. Утім небагатовисловеність трупи та відсутність фінансування не дозволили колективі розгорнути творчі плани. Тому протягом року існування репертуар театру був обмеженим – “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Бурлака” І. Карпенка-Карого, “Старі гріховодники” С. Белої, “Молодість” М. Гальбе, “Морфій” Л. Гарцера, “Квадратура кола” В. Катаєва.

Показово, що в Закарпатській Україні з 1920 р. під протекторатом товариства “Просвіта”, а згодом “Рідної Школи” та “Пласту”, широко розгорнувся театральний аматорський рух. З 1927 р. у Празі, Ужгороді, Мукачеві та інших містах давав вистави організований при Союзі підкарпатських руських студентів у Празі драматичний гурток “Верховина” (режисери М. Біличенко, Г. Підгірний, М. Аркас). Відомо, Ю. Шерегія виношував ідею організувати з місцевих талано-

витих артистичних сил постійний аматорський гурток, на основі якого згодом створити в Закарпатській Україні професійний український музичний театр. Так, у 1931–1932 рр. в Ужгороді він очолив постійний аматорський музично-драматичний гурток “Веселка”, а на початку 1934 р. при ужгородському Союзі пластунів Підкарпатської Русі створив т. зв. крайовий пластовий хор “Нова Сцена” – колектив, до складу якого входили драматична, танцювальна і інструментальна секції. Його члени з усього Закарпаття для спільних репетицій періодично збиралися у визначеному місці (переважно Хуст і Великий Бичків), а в літній відпочинковий період – у пластовому таборі. Однак репертуарний графік театру не був динамічним і наповненим (сезон 1934/1935 – “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Барон Кіммель” В. Колло, “Пані та її хресник” П. Вебера, М. Геннекена; сезон 1935/1936 – Вечір мініатюр (“Військовополонений” Є. Шерегія, “Рафі-Мафі” Ю. Гріма, концерт і етюд “Голодний” Ю. Гріма), “Флірт і кохання” Ю. Гріма, “Криваві перли” Д. Гунькевича; сезон 1936/1937 – “Маруся Богуславка”, “Ой не ходи, Грицю” М. Старицького, “Хмара” О. Суходольського, “Одруження” М. Гоголя, “Бен-Гур” Л. Валеса – Ю. Гріма, “Земний рай” Ю. Горста). Свої вистави “Нова сцена” програвала велику кількість разів, чим компенсувала брак часу для репетиційної роботи, вдосконалюючи якість пісенних і хореографічних номерів. Поступово майстерність і мистецький рівень трупи підвищувалися, внаслідок чого популярність театру зростала. Діяльність театру ставала все більше популярною і авторитетною. На початку 1936 р. “Нова сцена” здобула статус самостійної “театральної дружини” під протекторатом “Просвіти”. А на середину 1937 р. вона, на думку видавця Ю. Сірого, це був організований колектив, який мав усі передумови, щоб стати постійним професійним українським театром з власною студією. У 1937/1938 роках режисером “Нової сцени” згодився бути М. Аркас (“Пошилися в дурні” М. Кропивницького, “Маруся Богуславка”, “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Квадратура кола” В. Катаєва, “Неофавстіада”, “Місяць і зоря” М. Чирського, “Як сади

зацвінуть” Є. Шерегія). А весною 1938 р. цей театр уже отримав статус державного і під офіційною назвою “Український Театр “Нова сцена” з успіхом гастролював у Празі.

1936 р. в Ужгороді було організовано урядовий “Земський підкарпатський народний театр” (Карпаторусский театр). Його утворення бачиться доволі штучним, але воно було зумовлено тогочасними процесами українофільської, русофільської та русинофільської орієнтації у Закарпатті. Так, ще в 1930-х роках чехословацька адміністрація почала підтримувати русинофільську орієнтацію – тобто ідею окремої та, як вона сподівалася, прочехословацької підкарпатської русинської національності. Тож, у 1934–1935 рр. місцевий уряд в Ужгороді започаткував місячні, а потім піврічні театральні курси. Утім основний викладацький склад тут формували російські професіонали (зокрема, колишні актори МХАТу П. Алексєєв, О. Куфтіна), і тільки на вимогу курсантів-українців ввели В. Іванову-Верес і А. Остапчук. Така ситуація зумовила домінування російської драматургії (крім єдиної української вистави “Безталанна” І. Карпенко-Карого). Таким чином, виник мовний бар’єр, як усередині різнонаціональної трупі курсантів, так і між сценою та публікою. Практика навчальних вистав засвідчила неможливість такого формування. Утім фінансування тривало. Уже під керівництвом чеського актора Ф. Главатого було організовано наступний семимісячний театральний курс, на основі якого, як мовилося вище весною 1936 р. утворили Земський підкарпатський народний театр. Тепер долучилися ще й мовні непорозуміння внаслідок введення до репертуару чеської драматургії (“Упертюхи” Л. Строупежницького, “Маріша” А. і Ф. Мрштік, “Войнарка” А. Їрасека та ін.). Референт з освіти і секретар театру Л. Кайгл і надалі пропагував русинофільську репертуарну політику. На карпаторуському діалекті грали п’єси “Гроза” О. Островського, “Та – третя” В. Крилова, “На дні” М. Горького, “Орач” Л. Кайгла, а українською мовою – лише “Украдене щастя” І. Франка. Незважаючи на урядовий протекторат, невдоволення театром серед публіки зростало. У сезоні 1937/1938 років було вирішено провадити тут

репертуарну політику, розраховану на багатонаціональний склад населення Закарпаття. Утім у театрі, оскільки головним режисером знову запросили П. Алексєєва, посилилася русофільська орієнтація. Російською мовою він здійснив постанови п’єс “Бідність не порок” О. Островського, “Дорога квітів” В. Катаєва, а на “язичію” (суржиком) – “Вуйко з Америки” А. Бобульського. У свою чергу В. Іванова-Верес українською мовою поставила “Наймичку” І. Карпенка-Карого, а на закарпатському діалекті – “Бородате непорозуміння” Р. Сливк. Відтак симпатії і довіря до театру не зростали. Водночас унаслідок таких, далеко не мистецьких, антагоністичних процесів поглиблювались непорозуміння й протистояння серед артистичного складу, адже, як відомо, духовне єднання трупи є визначальним чинником і запорукою її популярності. Криза театру все поглиблювалась, його існування опинилося під загрозою. Провівши у вересні 1938 р. безуспішні переговори зі своїм конкурентом – українською “Новою сценою” – з метою об’єднатися, але на засадах спільної дирекції і подвійних зменшених труп, Земський підкарпатський народний театр припинив свою діяльність.

Зазначимо, що внаслідок геополітичних процесів наприкінці вересня 1938 р. після перетворення Чехословаччини у федеративну республіку діяльність “Нової сцени” також була призупинена. Водночас 2 листопада цього ж року Закарпатська Україна (під назвою Карпатська Україна), втративши на користь Угорщини райони з національними центрами в Ужгороді й Мукачевому, отримала українську автономію зі столицею в Хусті. Усі культурні організації, зокрема “Нова сцена”, переїхали до нової столиці. Відтак у діяльності трупи, яка здобула статус професійного Українського державного театру, розпочався новий етап. Насамперед було оновлено склад театру, який формували колишні актори “Нової сцени”, ужгородського Руського театру, Земського підкарпатського народного театру, празької Української драматичної студії, а також галицькі актори. На сезон 1938/1939 років режисери театру М. Аркас, Ю. Шерегій, В. Лібовицький готували понад два-

дцять вистав. Поряд зі старими постановками, які було по-новому пропрацьовувано, театр також пропонував і невідому досі драматургію – “Часи минають” Ю. Гріма, “Отаман Хмара” Ю. Горліс-Горського, “Над Дніпром” Олександра Олеса, “Гайдамаки” Т. Шевченка в інсценізації В. Лібовицького. У цих постановках колектив поступово почав освоювати нову естетику театрального дійства. Утім його діяльність тривала надто недовго, адже 15 березня 1938 р. Карпатську Україну загарбала Угорщина⁴⁸.

Таким чином, для українського театального Закарпаття закінчилося міжвоєнне двадцятиліття. Тогочасний національний театральний процес тут можна поділити на два етапи. Перший етап (1920-і роки) пов'язаний власне з постановням у Закарпатті українського професійного театру. Специфіка цього періоду полягала в тому, що, за відсутності міцної місцевої театральної тради-

ції, він формувався на основі професійної східноукраїнської та галицької артистичної еміграції. Тут зосереджувалися надбання багатьох театральних традицій, зокрема, всебічно опрацьовувався багатий різножанровий драматичний і музичний, як розважальний український народно-побутовий і сучасний, так і європейський реалістичний, у т.ч. польський і чеський, репертуар. І лише достеменно опанувавши й засвоївши цей досвід, Закарпаття змогло далі творити свій український театр. Спочатку це була аматорська трупа “Нова сцена”, яка поступово, але впевнено заповнювала закарпатський театральний простір. Колектив працював у своєрідному т.зв. плернерному ритмі, розширюючи свої творчі пошуки. Завдяки здобутим наполегливою і невтомною працею надбанням колектив досягнув статусу професійного Українського державного театру в Карпатській автономії.



З'їзд театрів у Львові у відзначення 70-річчя Українського Театру в Галичині, травень 1934 р.

- Зліва направо. Сидять на землі: М. Старицький, С. Стадниківна, І. Кудла;
сидять: Л. Лісевич, І. Коссакова, М. Слюзарівна, І. Рубчак, Л. Кривицька, Є. Цісик, дир. В. Вишневський, С. Стаднікова, В. Блавацький, М. Бенцаль, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, І. Гірняк, В. Вишневська;
другий ряд: О. Горницька, Л. Пастернак, Р. Тимчук, НН., В. Карп'як, С. Орлян, О. Бенцалева, Л. Ленська, Ю. Нікітін, К. Кемпе, Р. Мусій, О. Яковлів, М. Гірняк, А. Нижанківський, НН., І. Волощук;
третій ряд: В. Мартинишин, НН., Л. Ябловський, З. Цісик, Ю. Сухар, І. Данчак, В. Цісик, А. Теплий, О. Неделко, В. Королик, Онишкевич (піаніст), Я. Пілот-Рудакевич

Отож, у міжвоєнному двадцятилітті на теренах Західної України усталилась особлива модель українського театрального руху. Автентичні українські землі були поділені між різними державами чи роз'єднанні навіть у межах одного окупаційного режиму. Відповідно відбувалося розмежування єдиного національного культурного, зокрема театрального простору. Водночас він залишився цілісним, адже в ньому здійснювалися споріднені або ж навіть тотожні процеси. У цьому контексті важливо відмітити особливу роль українських мандрівних театральних труп. Будучи універсальною мобільною формою театральної практики, вони поширювали надбання тогочасної української культури, часом навіть формуючи рівень національної свідомості місцевого українського населення.

¹ Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань // *Лужницький Г. Український театр.* – Л., 2004. – Т. 1. – С. 274.

² “Тарас Бульба” на сцені театру “Заграва” // *Назустріч.* – 1934. – Ч. 6.

³ Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // *Діло.* – 1931. – Ч. 225.

⁴ м. р. [Михайло Рудницький]. Саля театру Ріжнородностей: Театр “Заграва”. “Ой не ходи, Грицю” драма на 5 дій Александрова-Старицького // *Діло.* – 1934. – Ч. 348.

⁵ Нигрицький Л. Нова українська п'єса. (О. Олеся “Земля обітована”, трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії) // *Лужницький Г. Український театр.* – Т. 2. – С. 263.

⁶ Там само.

⁷ Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького // *Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка.* – Л., 1992. – Т. ССХХІV. – С. 193.

⁸ Там само. – С. 193.

⁹ Кульчицький О. Театр “Заграва”, містерія, опрацьована М. Лужницьким // *Діло.* – 1936. – Ч. 61.

¹⁰ Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К.; Нью-Йорк, 1995. – С. 30.

¹¹ Там само. – С. 30.

¹² Кульчицький О. Театр “Заграва” в Коломії. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського // *Діло.* – 1937. – Ч. 57.

¹³ Г. К. Нова прем'єра “Заграви” в Коломії (Новий Час, 1937, 13 березня). – Наш театр. – Нью-Йорк, 1992. – Т. II.

¹⁴ Волицька І. “Монументальний театр” Володимира Блавацького // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Л., 1999. – Т. 237. – С. 246–258.

¹⁵ Нова ситуація в нашому театрі // *Діло.* – 1934. – Ч. 281.

¹⁶ З наших театральних справ. Загальні Збори

“Кооперативи Український Театр” у Львові // *Діло,* 1935. – Ч. 51.

¹⁷ О. Л. Прем'єра Українського Театру ім. І. Котляревського в Золочеві “Муза на Офсайді” – комедія І. Керницького // *Діло.* – 1939. – Ч. 123.

¹⁸ оскол. Український театр ім. Котляревського: “Тополя” // *Діло.* – 1937. – Ч. 131.

¹⁹ К. Лаврінович [Клим Поліщук]. Дещо про кабаре // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VII–VIII. – С. 5–6.

²⁰ Літ. артистичний Театр при Союзі Укр. Театр. Мистецтва у Львові “Розрада” // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VI. – С. 16; О. Ярослав Давидович // *Там само.* – С. 18.

²¹ Новинки // *Діло.* – 1926. – Ч. 16.

²² Новинки // *Діло.* – 1928. – Ч. 157.

²³ м. р. [Михайло Рудницький] “Новий Вертеп”. Ляльковий театр. Саля Музичного Товариства ім. Лисенка // *Діло.* – 1930. – 24 квітня, Ч. 88.

²⁴ І. Н. [Іван Німчук] Сценка “Богема”: “Жабуриння”. Музична комедія на 6 картин Меріям-Лужницького, музика В. Балтаровича (Саля “Кольосою”) // *Діло.* – 1933. – Ч. 30.

²⁵ К-с. Гостина театру “Криве дзеркало” // *Діло.* – 1933, Ч. 38; Клим[овський] Яр[ослав]. Театр “Криве Дзеркало” під кер. Яреми Стадника // *Наш театр.* – Нью-Йорк, 1992. – Т. 2.

²⁶ І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Український Театр Ревії “Цвіркун”: “Як вертати, то вертати” // *Діло.* – 1931. – Ч. 228; Його ж. Львівський Український Театр “Цвіркун”: “Ой не ходи, Грицю” – народня драма Старицького. Виступ Михайла Островерхи // *Діло.* – 1931. – Ч. 292; Його ж. Львівський Народний Театр “Цвіркун”: “Весняні настрої” – ревія в 16 точках // *Діло.* – 1932. – Ч. 68.

²⁷ Новинки. Українська артистична ревія // *Діло.* – 1928. – Ч. 190.

²⁸ В справі аматорських театрів // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. – С. 2–4.

²⁹ Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. – Л., 1961. – С. 36–62; Арсенюк Н. Революционный театр Западной Украины (1920–1930 гг.): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Тбилиси, 1977.

³⁰ Д. “Сербин”, драма на 5 дій І. Тобілевича, виставлена Робітничим Театром у Львові // *Діло.* – 1937. – Ч. 85.

³¹ Репертуар дитячого театру // *Театральне мистецтво.* – 1922. – Вип. I. – С. 13; Вип. II. – С. 11, 12.

³² Moklak J. Ukrainski ruch narodowy na Lemkowszczyźnie w Drugiej Rzeczypospolitej. Organizacje kulturalno-oswiatowe i gospodarcze // *Krakówskie Zeszyty Ukrainoznawcze.* – Kraków, 1995. – Т. III–IV. – S. 336–342.

³³ Г. Про театр п-ні Бойко // *Театральне Мистецтво.* – 1924. – Вип. II. – С. 37.

³⁴ Дописи. Селянин. Волинь. Дубно // *Театральне Мистецтво.* – 1922. – Вип. VI. – С. 12–13; Дописи. Домбровичанин. Волинь. Домбровиця // *Там само.* – Вип. VII–VIII. – С. 28, 29; З діяльності аматорських

гуртків. Волинь – село Цюцнів (пов. Володимирський) // Там само. – Вип. V. – С. 77; З діяльності аматорських гуртків. Холмщина // Там само. – Вип. I. – С. 14; З театрального руху на Волині. // Там само. – Вип. VII–VIII. – С. 31; *Мурський П.* Апат. театральна анкета в Белзі // Там само. – Вип. 2. – С. 42–44.

³⁵ *Wiszka E.* Emigracja ukraińska w Polsce 1920–1939. – Torun, 2004. – S. 576–580.

³⁶ *Га.* Театр “Відродження” на Волині // Театральне Мистецтво, 1922. – Вип. III–IV. – С. 22–23.

³⁷ *Ш.* “Український Драматичний Театр” Івана Когутяка // Театральне Мистецтво. – 1922. – Вип. II–IV. – С. 21, 22.

³⁸ Хроніка. Театр п. Стадника // Театральне Мистецтво. – 1924. – Вип. III. – С. 45; Чужинці про наш театр (З приводу виступів Українського Львівського Театру О. Стадника на Волині і Поліссю) // Театральне Мистецтво. – 1924. – Вип. IV. – С. 26, 27.

³⁹ *№.* Національний танок // За Україну. Літературний неперіодичний журнал 3-го Кінного полку 3-ої Залізної Стрілецької Дивізії. – (Каліш). – Ч. 6–7. – С. 12, 14; Авраменко на Волині і Холмщині (Ковель, Луцьк, Рівне, Межиріччя, Кремінець, Дермань, Гребінне, Клевань) // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. IX–X. – С. 123; В. Авраменко (З нагоди його виступів на Волині) // Театральне Мистецтво, 1923. – Вип. II. – С. 26, 27.

⁴⁰ *О.А.* Український театр у Ковлю // Наша Бесіда. Ілюстрований двотижневик літератури, науки і суспільного життя. – Варшава; Л.; Хуст; Холм. – 1926. – Ч. 21.

⁴¹ *Stepien S.* Pod znakiem Melpomeny i Talii. Ukrainski teatr w Polsce miedzywojennej // Ukraina. Teksty i konteksty. – Warszawa, 2007. – S. 540.

⁴² *В. О.* Театральний гурток у Луцьку. “Хатня революція” А. Володського // Діло. – 1938. – Ч. 137.

⁴³ *Магочій Павло Роберт.* Історія України. – К., 2007. – С. 512–515.

⁴⁴ [Б.]. Український Черновецький Театр // Пролом. Місячник літератури, науки, мистецтва і громадянського життя. – (Станіславів), 1919. – № 1.

⁴⁵ Реконструкцію українського театального процесу на Буковині в міжвоєнний період здійснено на основі статті В. Русака “Нарис історії українського театального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 року. – Наш Театр. – Т. I. – С. 173–200.

⁴⁶ *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. – Нью-Йорк, 1993. – С. 79.

⁴⁷ Цит за: *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів... – С. 104.

⁴⁸ Реконструкцію українського театального процесу в Закарпатті в міжвоєнний період здійснено за матеріалами праці Ю. Шерегій “Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року”.

SUMMARY

The author analyses the most characterizing trends in the Ukrainian dramatic art in 1918–1939, specific features of production

of G. Yura's, O. Zagarov's, Y. Stadnyk's, V. Blavatsky's and plays of other Ukrainian playwrights.

РОЛЬ ЖІНОЦТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ВОЛИНИ 20–30-х років ХХ століття

Наталія НИКИТЮК

**“Дай, Боже, щоб ви
так любили Україну,
як любили її ми”**

Олена Пчілка

Сьогодні, в умовах стрімкого зростання глобалізаційних процесів, кожна національна культура стоїть перед загрозою якщо не втрати, то значного послаблення власної національної ідентичності. Особливо вразливими стають постколоніальні та посттоталітарні національні культури, до яких належить і українська. Відтак, лише фундаментальні дослідження вітчизняних історико-культурних процесів стануть основою для систематизації та конструювання логічного цілого, максимально спроможного протистояти будь-яким руйнівним явищам. Особлива роль належить регіональним дослідженням, адже саме вони віддзеркалюють локальне і самобутнє в царині національної культури. Дослідження музичної культури Волині – регіону, який впродовж історії часто відігравав роль своєрідного форпосту між східною і західною культурами, – дозволяє прослідкувати процес становлення, розвитку, а часто і “виживання” національної культури в колоніальних умовах.

Важливим фактором актуальності цієї розвідки є співпадіння у часовому просторі двох процесів – національно-культурного відродження 1920–1930-х років і поширення жіночого руху в Україні. Втім, у вітчизняному музикознавстві часто, відіграючи чи не найвагомішу роль у формуванні важливих культурних процесів та явищ, жіноча постать залишається майже непоміченою, вторинною і належно не представленою в історії. Так, на сьогодні дослідження, що репрезентують т. зв. “жіночу тему” в музикознавчій науці, в основному представлені теоретичними інтерпретаціями музичних творів представниць сучасної української композиторської школи та аналізами фактів і подій, учасницею яких в тому чи іншому контекстах стала жінка (праці С. Павлишин, Л. Кияновської,

М. Черкашиної, О. Зінькевич, О. Берегової, О. Галузевської, О. Бобечко та ін.). Проте, досліджень, де б комплексно була розкрита роль жіночого чинника у становленні української музичної історії, практично не існує. Недоторканим залишається й регіональний аспект даної проблеми.

Тому мета публікації вбачається хоча б у частковому заповненні нерозкритого пласту ґендерних вітчизняних музикознавчих досліджень шляхом визначення ролі жіноцтва у формуванні музичної культури Волині міжвоєнного періоду.

Основою для такого роду роздумів склали окремі напрацювання в галузях: історії – Л. Смоляр, М. Богачевської-Хомяк, О. Маланчук-Рибак, Т. Раєвич, І. Левчанівської, Н. Річинської, І. Денисюка, А. Пісоцького, О. Дем’янюка; історико-культурологічні дослідження О. Забужко; музикознавчі дослідження – П. Шиманського, Р. Гіщинської, Б. Жеплинського.

Джерелознавчий пласт дослідження склали архівні матеріали фондів Державного архіву Волинської області та періодичні видання 1920–1930-х років (часописи “Українська Нива”, “Волинське слово”, “Наш світ”, “Шлях”). Вперше до музикознавчого обігу вводяться архівні матеріали Лейпцигської консерваторії (Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig) та неопубліковані матеріали проведеного авторкою цієї статті інтерв’ю з І. Левчанівською¹ – донькою першої жінки-сенаторки Олени Левчанівської (Гродзинської).

Пропонуючи “генераційну” періодизацію історії нової української культури, Оксана Забужко особливим чином характеризує період 1910–1930-х років: ““Розстріляне Відродження” – покоління революційної доби, що його (хронологічно) можна назвати скінченим після 1930-го року (після так званого процесу СВУ, коли новостворювана тоталітарна держава винесла смертний присуд вихованій “українською ідеєю” українській

інтелігенції), – це покоління здатне було вже на автентично українському культурному ґрунті ставити питання про “європеїзацію” психологічної домінанти українства (М. Хвильовий, В. Юринець), про перехід до національного само-владдя, само-діяльності, само-певности”².

“Волинське відродження” 1920–1930-х років постало на історичному національно-культурному ґрунті, що формовався навіть не століттями, а тисячоліттями. Впродовж віків (як і Галичина) Волинь вважалась “П’ємонт Україниської культури”. Варто пригадати Дулібський союз (перше об’єднання східно-слов’янських племен), існування Володимирської єпархії задовго до офіційного прийняття християнства, Галицько-Волинське князівство, Острозьку академію, Луцьке братство, з другої половини XIX століття – діяльність М. Костомарова П. Куліша, М. Драгоманова, В. Антоновича, а від початку XX століття – А. Кримського, В. Липинського, І. Огієнка, Є. Маланюка...

Окрему сторінку складає т. зв. “жіноча” історія Волині, адже, за даними низки досліджень, на Волині існували поселення “амазонки” (музичні докази цьому збереглися у поліському пісенному фольклорі)³. Вражаючою є меценатська та політична діяльність жінок-шляхтянок Волині в період княжої доби – Гальшки Гулевичівни, Софії Ружинської, Анни Гойської та багатьох інших.

Виразником українського національно-культурного відродження на перехресті XIX–XX ст. була громадська та творча діяльність родини Косачів. Серед жіноцтва славного роду – Ольга Драгоманова-Косач (Олена Пчілка), Олена Косач (Тесленко-Приходько), Ісидора Косач-Борисова, Ольга Косач-Кривинюк. Справжнім вінцем і символом українського жіночого аристократичного духу стала творчість Олександри Косач-Квітки. За словами О. Забужко, Леся Українка – це “...Україна шляхетська, “косачівсько-драгоманівська”, початки якої губляться в млі нашого європейського середньовіччя...”⁴. Варто нагадати, що Олена Пчілка була засновницею руху за права жінок в Україні, активно спілкувалась з Софією Ліндфорс-Русовою, підготувала до друку та фінансово сприяла виданню жіночого альманаха “Пер-

ший вінок”. За словами Д. Донцова, “...в історії воюючого українства займе постать Олени Пчілки одно із найперших місць”⁵. Ісидора Косач була однією із засновниць Жіночої громади у Києві 1900 року разом з Людмилою Старицькою-Черняхівською, сестрами Лисенко – Катериною, Галею та Мар’яною, Марією Чикаленко та рядом українських інтелігенток⁶. Принагідно зазначимо, що родинний маєток у с. Колодяжне був своєрідним культурно-музичним центром, де Леся працювала над збірками пісень, познайомилась з М. Лисенком, І. Франком, М. Старицьким. Активна суспільно-громадська діяльність жіноцтва родини Косачів стала потужною хвилею, що передувала виникненню організованого жіночого руху на Волині у 1920–1930-х роках.

Після розпаду УНР Волинь опиняється під владою Польщі. Історичні факти свідчать, що тут ситуація була дещо сприятливішою, ніж в інших регіонах України. Цьому значною мірою сприяла м’яка політика Волинського Воєводи Генріха Юзефовського, який був міністром-референтом у польських справах в уряді УНР. За словами М. Богачевської-Хомяк, “Юзефовський добре розумів силу національних прагнень українців, він був уражений зростанням українських організацій (у 1918–1928-х роках кількість “Просвіт” збільшилася від 129 до 400 відділів; “Рідна школа” – від 5 до 400; відділів товариства Петра Могили – від 4 до 870), підтримав заснування “народних університетів” у Михайлівці і Рівному”⁷. Згодом політика примирення Юзефовського викликала невдоволення самих поляків, що призвело до закриття “Просвіт” та українських шкіл. Особливу небезпеку уряд вбачав у діяльності Союзу Українок, який сприяв зростаючій опозиції українців до польської адміністрації. Відтак у 1938-му році організацію було заборонено.

На Волині, на відміну від Галичини, жінкам дозволялось вчителювати. Завдяки діяльності українських вчителів, більшу частину яких складало жіноцтво, Волинь залишилась україномовною. За сприяння І. Крип’якевича на Волині працювали жінки-вчительки з Галичини (серед них – С. Сидорович, І. Романська, І. Волянська)⁸.

Варто зазначити, що, попри політичну напругу, українці, поляки, чехи жили в повній злагоді між собою, поважаючи звичай одне одного та шануючи релігійні свята кожної конфесії. Караїми, община яких налічувала близько 80 осіб, досконало володіли українською мовою та під час родинних свят співали українські пісні. Часто в ході урочистостей виступали об'єднані українські, польські та чеські музичні колективи.

“Волинським Ренесансом” називає музикознавець П. Шиманський період 1920–1930-х років, пов'язаний з відродженням хорового жанру завдяки потужному просвітянському руху, насиченості концертно-театрального життя, творчості та громадської діяльності композиторів А. Річинського та М. Тележинського, корифея української хореографії В. Авраменка, публіцистичної праці П. Певного та І. Підгірського, подвижництву патріарха Української автокефальної церкви С. Скрипника, лікаря та публіциста М. Левицького⁹.

Волинь була охоплена потужним гастрольним рухом. Сюди приїжджали як українські провідні колективи та окремі солісти (Р. Савицький, Н. Кірсанова, О. Фортунато, хор Д. Котка), так і майстри європейських та російських сцен (М. Дуда, Б. Попов, Л. Росінська-Кустодієва, К. Садро)¹⁰.

Важливим музично-інформаційним джерелом, що було безпосереднім зв'язком з європейським музичним мистецтвом і мало величезний культурний вплив, було Польське радіо. Транслявались концерти з Мілану, Мюнхена, Зальцбурга, концерти І. Падеревського, щотижневі Шопенівські аудіції, твори І. Стравінського, М. Римського-Корсакова, В. Барвінського [камерні композиції у виконанні Р. Савицького (фортепіано), О. Криштальського (скрипка) та М. Свірської (сопрано)]¹¹.

Однак, чи відбувся б “волинський Ренесанс” без активної діяльності українського жіноцтва?

Колективний жіночий портрет “волинського Ренесансу” вражає своєю пишнотою. Окрім вищезгаданого славного жіноцтва родини Косачів, його складала імена першої жінки-сенаторки Олени Левчанівської, першої жінки-бандуристки Ганни Білогуб,

письменниць – О. Лятуринської, Г. Журби, Г. Запольської, художниць – Г. Кабайди, Н. Тищенко, кіноактриси Т. Вишнівської¹²...

Показовою і напрочуд сучасною виглядає характеристика нової, “відродженої” жінки, дана у 1936-му році Н. Балицькою: “Що ж характеризує новітню жінку? Гарт тіла й духа, звільнення від забобонів і пересудів, свідомість своєї національної і культурної ролі, динаміка життя, рух, опанування своїх нервів, науки, техніки, мудрости суспільного й національного життя, часу й простору, і при всьому тому – жіночність. Це найвища прикмета новітньої жінки”¹³.

За словами дослідниці Українського жіночого руху О. Маланчук-Рибак, “Український жіночий рух на західноукраїнських землях до початку Другої світової війни пройшов шлях цілісного ідейно-теоретичного та організаційного структурування. Найхарактернішими його рисами були: домінування концепції ліберального фемінізму, яка тісно поєднувалася із завданнями національно-визвольної боротьби, а також формування організаційної структури, типологічно подібної до тогочасних європейських аналогів”¹⁴.

Дослідниця жіночого руху на Волині Т. Раєвич зазначає, що тут існували переважно два типи жіночих інституцій: секції при політичних та національних об'єднаннях “Просвіта”, “Сільський господар”, а також самостійні організації, такі як Союз Українок Волині (далі – СУВ) та Союз жінок-українок громадської праці¹⁵. Лідерками Українського жіночого руху Волині були П. Багринівська, Т. Горохович, М. Волосевич, В. Маслова, М. Богуславська та ін. СУВ тісно співпрацював з Галицьким Союзом Українок.

Як зазначено у Статуті Союзу Жінок Українок Громадської Праці на Волині, ця організація була створена “...у цілях об'єднання жінок українок на Волині, захисту їх прав та широкої організованої участі їх у громадському житті” для досягнення якої “СУВ скликає конгреси, уряджує прилюдні відчити, курси, з'їзди, бібліотеки, бібліотеки-читальні, провадить різні захоронки та дитячі садки, має право видавати газети та журнали, займається благодійною діяльністю, організовує та провадить ідальні, влаш-

товує академії, вистави, організовує концерти, вечірки, екскурсії, провадить різні майстерні та ті підприємства, які мають право проводити в Польщі культурно-освітні товариства¹⁶.

Провідними діячками володимирського Союзу Українок були: голова організації Нна Річинська (дружина композитора, диригента, церковного діяча та лікаря А. Річинського), Т. Озерова, С. Тележинська (дружина композитора та публіциста М. Тележинського), В. Каркушевська¹⁷. А. Річинський на той час очолював товариство “Просвіта” і, як відомо, тісно співпрацював з Союзом Українок, організував при Союзі хор, читав лекції з медицини, присвячені проблемам здоров’я жінок. Володимирський Союз мав різні гуртки. Союзнянки організували бібліотеку, влаштовували вечорниці, розваги, забави для дорослих та дітей. Одного разу влаштували навіть Бал-маскарад, на який був запрошений джаз-банд. Як правило, отримані кошти йшли на поповнення бібліотеки, допомогу для бідних та інші потреби¹⁸.

Організоване жіноцтво було переконане, що жіночий рух зміцніє тоді, коли утворить рекламу культурну і національну силу. Саме тому основним напрямком роботи була культурно-освітня діяльність. Щотижня у помешканні Українського клубу в Луцьку жіночими стараннями проводились зустрічі, концерти, вистави, завдяки чому товариське життя набувало певних організаційних форм¹⁹.

Жінки організовували та були безпосередніми учасницями ряду Урочистих Академій, концертів, інших заходів. До прикладу, влаштована Союзом жінок-українок громадської праці у місті Дубно Шевченківська академія у своїй програмі поєднала доповідь “Жінка в творах Шевченка” (доповідачка – професор Шультинська) та концертну частину, де прозвучали українські пісні у високо-професійному виконанні хору під орудою І. Новохацького. Слухачам запам’ятався вишуканий жіночий дует Зіновії Новохацької та Галини Сальникової, які виконали “Коли розлучаються двоє” та “Дивлюсь я на небо”²⁰. В Луцьку у Клубі “Рідна Хата” під час “Вечора колядок” професорка Української гімназії

Л. Михайлова виголосила реферат про колядки, розповівши про їх походження, види, розвиток та роль в українській історії²¹. Під час урочистої Академії на честь Лесі Українки, влаштованої Луцьким Союзом жінок-українок громадської праці, Л. Михайлівська виголосила реферат на тему “Краса в творчості Лесі Українки”, ряд жінок продекламували поезії, а гуртком молодого інтелігенції під режисеруванням Б. Моргаєвської був зіграний II акт “Лісової пісні”. Прибуток з академії було призначено на викуп родинної садиби Косачів на Ковельщині²².

Особливо показовим фактом участі організованого жіноцтва у музичному житті Волині було існування жіночих хорів при Союзі Українок. Так, жіночим хором та драматичною секцією при Луцькому СУВ керував Семенюк, хором Володимирського Союзу – А. Річинський. Знаходимо відомості і про жіночий хор СУВ у м. Рівне, що дав концерт до Дня Матері²³.

Навіть при тимчасових курсах та гуртках створювались хори. Зокрема, “Гурток сільських господинь” у с.Поварську створив жіночий хор, який виступав під час Обжинкового свята з низкою концертних номерів. У цій же акції брав участь і місцевий духовий оркестр. Показовим є те, що у святі брали участь як жінки-українки, так і жінки-польки²⁴.

Звіт Л. Крижанівської про роботу культурно-освітньої секції СУВ за 1938 рік у Луцьку засвідчує, що жіноча проблематика була однією з ключових в полі уваги союзнянок. Серед тем рефератів, виголошених Л. Крижанівською, О. Шультинською, Л. Михайловою – “Роля жінки в громадському житті”, “Поезія Наталії Холодної-Лівицької”, “Українська пісня як відбиток народного життя взагалі й жіночої долі зокрема”. Під час Урочистих академій жінками систематично зачитувались реферати про життя і творчість Т. Шевченка, Л. Українки, В. Стефаніка, Марка Черемшини та інших видатних постатей української культури²⁵.

Слід зазначити, що благодійництво було невід’ємною стороною вітчизняного жіночого руху (адже недаремно існує вираз “благодійність має жіноче обличчя”). Окремим видом благодійництва жіночих об’єднань була опіка над дітьми, сутність якої

полягала не лише у допомозі дітям з неможливих сімей, влаштуванні безкоштовних сніданків, оплаті за навчання, а й, передусім, у просвітницькій роботі, у боротьбі, як вони вважали, за душу дитини. У згаданому вище звіті роботи СУВ голова секції опіки над дітьми О. Левицька зазначила, що за 1938-й рік була здійснена допомога 70 дітям, проводилось національне виховання: дітей навчали молитвам, віршам, пісням, колядкам, щедрівкам, для них читались казки. Були організовані курси національних танців під керівництвом П. Козака (по завершенню яких відбувся дитячий виступ у міському театрі).

Переважно дитячі заходи містили концертні частини. До прикладу, Жіноча секція при товаристві “Просвіта” у Сарнах під керівництвом Т. Волкової організувала ялинку для бідних дітей парафії, де по завершенні служби діти в національних строях виконали низку колядок (диригувала Т. Волкова), декламацій, танець “Зірку”, дві вистави (“Сирітка” та “Пори року”). “Просто очам не вірилось, що за такий короткий час можна вивчити аж 17 номерів співу і таких дві штуки”²⁶.

Зрозуміло, що роль жіноцтва у музичному житті краю визначала не лише діяльність жіночих організацій та секцій. Бурхливе мистецьке життя Волині міжвоєнного періоду було тим простором, де окремі жіночі постаті досягали як вітчизняного, так і європейського визнання.

Волинське театральне життя буквально вирувало. Тут виступали мандрівний “Український театр” Й. Стадника, польський “Театр міський імені Ю. Словацького”, Волинський обласний театр (ВУТ), “Товариство любителів музичного і драматичного мистецтва” в Острозі, драматичні гуртки при товариствах “Просвіта”, “Літературно-мистецькому товаристві ім. Лесі Українки” в Рівному, пересувні російські та єврейські театральні трупи.

ВУТ під керівництвом досвідченого режисера М. Певного²⁷ став особливим мистецьким явищем в житті регіону. Гастролюючи у містах і селах Волині, колектив відігравав близько 100 вистав щорічно. Репертуар театру складали вітчизняні та зарубіжні п’єси, опери та оперети. Серед них – “Наталка-

Полтавка”, “Катерина”, “Сорочинський ярмарок”, “Вій”, “Гетьман Дорошенко”, “Чорноморці”, “Вечорниці”, “Мірандоліна”, “Княгиня Капучідзе”, “Циганка Аза”, “Гріх”, “Суєта” та інші твори.

Музично-вокальну секцію ВУТу очолював професіонал високого ґатунку О. Колісниченко. М. Тележинський у рецензії на постановку “Катерини” М. Аркаса зазначив: “Театральний хор (дівчат і парубків), добре вишколений диригентом Ол. Колісниченком, – цим сумлінним і невтомним працівником, – звучав прекрасно і стройно. Видно, багато праці вклав Ол. Колісниченко і над вишколенням артистів у вивченні ними своїх арій”²⁸. Хореографічну секцію театру очолювала О. Бахова.

Талановиті жінки-акторки, яким під силу були складні оперні арії, внесли значний вклад у розвиток як театального, так і музичного мистецтва краю. До таких постатей належала провідна актриса ВУТу Ніна Певна. Її називали “жрицею мистецтва”, “вдохновителкою того прекрасного, що ушляхетнює людину”, про її гру писали: “Ефектовна її постать, талановита гра, яку можна порівняти з грою першорядних європейських артисток. ...І справді, порівняйте артистку в ролях “Циганка Аза”, жидівки з “Вія”, Цвіркунихи, матері з “Катерини”, “Мірандоліни”, перегляньте галерею створених нею типів! Яка різноманітність таланту!”²⁹. Окрім того Н. Певна, будучи членом Союзу жіночок українок громадської праці, вела активну культурно-просвітницьку роботу. Яскравими жіночими постатями ВУТу були Г. Крихівна-Сувчинська (Катерина в однойменній опері М. Аркаса), О. Мельник (Панночка-відьма в опереті “Вій” Н. Колесниченко), З. Балицька (Наталка в “Наталці-Полтавці” І. Котляревського – М. Лисенка), М. Орлова³⁰, В. Леонінова та ін.

У Володимирі великою популярністю користувались талановиті артистки місцевої театальної аматорської трупи (керівник – режисер В. Старощук-Дольний) О. Бакаєва, А. Хусаковська. Остання володіла “милозвучним чарівним голосом” та “правдивим художнім натхненням”³¹.

“Український театр” Й. Стадника вважався найкращим українським театром у Польщі,

що не поступався будь-якому європейському театру ані режисурою, ані грою артистів. Театральний критик Крем'янця М. Мусієнко лише в одному відгуку про "Український театр" майстерно, кількома штрихами відтворив цілу галерею жіночих образів, створених на сцені талановитими акторками: пані Орлян – "чаруючо-прекрасна жіноча постать, своїм м'яким, мов оксамит голосом, чудовими рухами й безпосередньою відданістю гри" (в оперетах – "Любка з Пушти", "Графиня Маріца", "Княжна цирківка"), "аристократичні рухи ніжної жіночої душі заслуговують на повне визнання" (опери – "Мадам Баттерфляй" та "Катерина"); пані Стадниківна – "кумир театру" з веселою дитячою вдачею, "саля цілковито була в руках цієї "маленької чарівниці"; "у кожній оперетці публіка очікувала на її танок і викликала потім на "біс" (оперета "Доллі"), пані Кривицька вражала силою драматичної гри, їй досконало вдавались ролі дружини воеводи в трагедії "Мазепа", дружини мельника в драмі "Зачароване коло"³².

Однак жінки-театральні кумири були не лише у міських театрах. Сільські аматорські колективи також мали, – окрім талановитих актрис, – і жінок-режисерок. Так, аматорський гурток с. Мишів Володимирського повіту під керівництвом Надії Кошлатої поставив драму "Верховинці" О. Корженьовського. Складна п'єса була виконана вдало: сама режисерка зіграла роль Параски. Під час перерв між діями у виконанні місцевого струнного оркестру звучали українські народні пісні, підхоплені зімпровізованим публікою жіночим хором³³. Аматорським гуртком села Новомалин Здолбунівського повіту керувала Ганна Озерська. У виконанні гуртка відбулась вистава "Нещасне кохання", дохід з якої був призначений на урядження ялинки для бідних дітей³⁴.

Окремо слід відзначити роль жінок у становленні професійного вокального мистецтва Волині.

Унікальною подією в музичному житті Волині став концерт відомого в Україні і за кордоном оперного співака, майстра бельканто М. Дуди (тенор). Це була, за словами критика, "першорядна артистична імпреза, що стояла на правдиво європейському рівні". Гідною партнеркою великого тенора була

Т. Дубрівна, уродженка Крем'янця, випускниця Крем'янецької гімназії, "... маловідома на нашому терені як співачка, зробила величезне враження. Її чудовий ліричний сопран, своєрідна, але суто музикально інтерпретація та добра дикція, що зраджує добру італійську школу – полонили слухачів. Т. Дубрівна виконала народні пісні не тільки майстерно, але й з повним чуттям, яке свідчить про глибоке розуміння української пісні"³⁵.

Періодичні видання 1920–1930-х дають змогу віднайти низку жіночих імен, співом яких захоплювались волиняни. Так, у Крем'янці славилась талановита співачка Устя Грицик, у Володимирі – молода акторка Л. Іваненко, жителям Рівного запам'яталось прекрасне виконання В. Лопткевич арії "Ангел ночі" з опери "Запорожець за Дунаєм", у виконанні В. Турпетко звучали солоспіви "Защебечи соловейку", "Така її доля". Акторки ВУТу Н. Певна та Г. Крих-Сувчинська часто виступали з солоспівами у так званих концертах-виставах разом з бандуриською Г. Білогуб.

Часто організовувались спільні українські та польські мистецькі заходи, у яких брало участь жіноцтво різних національностей. До прикладу, організований зусиллями Українського клубу "Рідна Хата" і Польського Об'єднання "Вечір пісні й слова" в Рівному, під час якого Г. Білогуб виконала народні пісні та думи, співачки Зарицька та Сітко – кілька сольних арій та пісень польських композиторів, п. Томіцька продекламувала у супроводі військового оркестру вірш Орт-Орта "Народний гімн"³⁶.

Інструментальне мистецтво Волині, на відміну від хорového та театрального, розвивалось менш стрімко. Виняток складало бандурне виконавство, представлене діяльністю таких відомих постатей, як Г. Білогуб, К. Місевич, Д. Щербина. Слід зазначити, що на Волині існували також інструментальні ансамблі, які ще часто називались струнними оркестрами. Переважно це були ансамблі балалайок та мандолін. У Рівному існували духовий оркестр та польський військовий оркестр. Особливою подією в житті волинян були гастролі хору Д. Котка.

Окремі факти дають підстави стверджувати, що у міжвоєнний період на Волині

починало формуватись професійне фортепіанне мистецтво і ключова роль в цьому процесі належала жінкам. Так, під час Шевченківського свята у м. Крем'янці піаністка В. Михайлівська відіграла фортепіанний концерт у двох відділах. Репертуар піаністки складався з творів М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Барвінського та Н. Нижанківського. У цьому ж концерті виступив хор бандуристів під орудою К. Місевича³⁷. На сторінках періодичних видань згадуються імена піаністок Єленковської з м. Ковеля та І. Ванджарук. Під час одного з концертів Луцької української гімназії учень О. Павлов виконав "Чардаш" В. Монті й "Поранок" Д. Джонсона в супроводі "званої в Луцьку піаністка п. І. Ванджарукова", яка доповнила музичні враження, прекрасно виконавши "Фантазію" П. Вакса³⁸. А під час Шевченківської академії в Рівному, де виступала Г. Білогуб, тринадцятирічна піаністка Тамара Скрипнікова виконала "Ой, глибокий колодязю", "Чи ти милий пилом припав" та "Sonata en la mineur", а також акомпонувала хору курсанток крою і шиття при ВУО, який виконав обробки "Червоная калинонька" К. Стеценка та "Ой, на горі роман цвіте" Я. Степового³⁹.

Сьогодні в полі зору багатьох музикознавців та регіональних дослідників (Б. Жеплинський, Р. Гіщинська, П. Шиманський)⁴⁰ ім'я Ганни Білогуб – однієї з перших жінок-бандуристок Західної України.

Ганна Сергіївна Білогуб-Вернигір (1900–1979) народилась у Перемишлі, де здобула початкову музичну освіту. Ставши дружиною Дмитра Білогуба – полковника української армії Симона Петлюри, розділила всі випробування, які випали на долю українських військових. Після розпаду УНР подружжя опинилось в таборі для інтернованих у м. Вадовиці. Там у них народились діти: донька Ірина-Орися, яка згодом також стала відомою бандуристкою, та син Юрій, який з бандурою за плечима пішов до лав УПА, де, як і зять Богдан, загинув, захищаючи Вітчизну. Після смерті Дмитра Білогуба, який був закатований у Львівській в'язниці, Г. Білогуб, рятуючи життя, змушена була змінити прізвище на Вернигір і переїхати з донькою на Тернопільщину. Тут у селі Струсів вона

"підпільно" навчала гри на бандурі (серед учнів І. Пухальський, А. Заячківський, В. Обухівський), згодом створила знамениту Струсівську капелу, яка пізніше отримала міжнародне визнання.

Відомо, що високопрофесійною грою Г. Білогуб захоплювались М. Скрипник, С. Руданський, а Ф. Колеса подарував їй збірку народних дум з написом "Першій жінці-бандуристці"; Д. Котко запрошував до спільного турне по Європі, В. Тисяк пропонував поїзду до Америки. Однак Ганна вважала, що принесе більше користі саме в Україні.

До Луцька сім'я переїхала 1928 року. Тут Дмитро Білогуб працював у Центросоюзі, Ганна Сергіївна вчителювала в Луцькій українській гімназії та впродовж певного періоду була директоркою цього закладу. Саме на Волині на повну потужність розкрився талант бандуристки. Вона об'їздила з гастролями практично всю Волинь та Галичину.

Репертуар виконавиці вражає своєю різноманітністю та охоплює практично всі жанри бандурного мистецтва – думи, пісні, інструментальні твори. Ось лише неповний його перелік: "Про Нечая", "Руйнування Січі", "Про Байду", "Про Олексу Поповича", "Думка про Морозенка", "Третя шумка", "Одна хмара з-за лиману", "Ой, що ж бо то тай за ворон", "Гопак", "Запорожець", "Чічка", "Бабусю старенька", "Квітка дрібная", "Ой, підду я лугом, лугом", "Ой, горе тій чайці", "Слухай, серце, цюю пісню", "А в полі буйний вітер віє", "Тополенько", "Чом, чом не прийшов", "Коли на крилах ночі", "Колисанка" (М. Левицького на слова Лесі Українки), "На захід сонце вже схилилось", "Колисанка" Ф. Шуберта.

Періодичні видання того часу рясніють захопленими відгуками про високомайстерну гру та чудовий голос Г. Білогуб: "Є це найздібніша учениця бл. п. Модеста Левицького"⁴¹, який впровадив на Волинь цей чарівний інструмент. У даний момент п. Г. Білогубова є єдиною жінкою-бандуристкою на Волині з цілком опанованою технікою гри⁴². "Великою несподіванкою був виступ відомої бандуристки п. Білогубової, яка формально зачарувала присутніх"⁴³; "Треба признати, що Ганна Білогубова має добрий голос і вміє орудувати ним"⁴⁴; "...відома талановита бан-

дуристка Ганна Білогубова, котра вперше грала на бандурі в Ковелі і своїм чудовим виконанням українських дум... викликала правдивий ентузіазм присутніх, як українців так і поляків"⁴⁵; "Концерт українських пісень, так гарно виконаних бандуристкою, залишив миле, сильне враження"⁴⁶; "Велику сенсацію для Сарненської сцени зробила відома бандуристка Г. Білогубова, яка вперше тут на святі своєю артистичною грою на бандурі захопила всіх присутніх і осолодила слух своїм мистецьким виконанням кількох народних дум"⁴⁷; "Присутні просто не хотіли пустити її зі сцени"⁴⁸.

Часто концерти були благочинними. Так, наприклад, 70 % прибутку від концерту-вечірки, що відбувся 16 жовтня 1937-го року у приміщенні Клубу "Рідної Хати", було призначено на будову пам'ятника Генералу О. Алмазову⁴⁹. Під час благодійного концерту організованого Комітетом Допомоги жертвам повені у містечку, Г. Білогуб виступила з сольною програмою, а також акомпанувала студенту Варшавського університету С. Славинському, який виконав солоспів "Де ти бродиш моя доля".

У Луцьку Г. Білогуб створила квартет бандуристів, у першому складі якого, окрім неї та доньки О. Білогуб, грали Ю. Кох та Редьківна (? – Н. Н.). Перший виступ мав великий успіх (виконували "Виклик" В. Ємця та "Шумку" М. Завадського). Пізніше колектив розрісся до капели. І перший, і наступні склади колективу проводили насичені гастролі по Волині.

Окремо слід відзначити неабияку роль Г. Білогуб у суспільно-громадському житті Волині. Входячи до Управи Союзу Українок Волині, зокрема, будучи Головою організаційної секції, вона займалась не лише відкриттям нових філій, а й була однією з організаторок виставок, концертів, урочистих академій, товариських сходин, де нерідко і виголошувала промови і виступала як виконавиця у частинах "музикально-вокальних"⁵⁰. Г. Білогуб тісно співпрацювала з лідерками жіночого руху О. Ціпановською й О. Шепарович.

Про широке коло суспільно-громадських справ, до яких була безпосередньо причетна Г. Білогуб, свідчать ряд відомостей на

сторінках часописів. До прикладу, один із них: "Управа Українського мистецького гуртка "Спокій" висловлює глибоку вдячність всім тим особам, які допомогли морально, матеріально і технічно, при влаштуванні IX виставки праць членів гуртка, яка відбулась в часі 26.V до 30.VI ц. р. в Луцьку, Рівному, Крем'янці а зокрема паням: Арцабкова, Г. Білогубова, В. Маслова, послова І. Скрипникова..."⁵¹.

Особливою сторінкою в "жіночій" історії Волині є суспільно-політична та культурно-просвітницька діяльність Олени Левчанівської (Гродзинської) – першої жінки-сенаторки від Волині в українській парламентській репрезентації польського Сенату 1922–1927-го рр. (входила до складу Комісії закордонних справ). О. Левчанівська була членом Всесвітнього товариства жінок, вільно володіла, окрім слов'янських мов, французькою, німецькою та італійською. Виступаючи на міжнародних конгресах, зокрема таких як Міжнародний жіночий конгрес в Подебрадах, Міжнародний конгрес миру в Парижі, міжнародні конгреси в Празі та Женеві, Феміністичний з'їзд у Римі (письмове звернення українських жінок до світового жіноцтва), постійно привертала увагу світової спільноти до проблем українців, активно і доволі гостро відстоюючи права національних меншин⁵². Загинула О. Левчанівська у 1940 році під час масових розстрілів української інтелігенції радянськими каральними органами НКВД.

Окремі факти життя Олени Левчанівської – непересічної постаті, яка у своїй діяльності успішно й талановито поєднувала суспільно-політичне, культурно-освітнє і мистецьке спрямування, заслуговують на детальніший розгляд. Уродженка Волині (с. Городно), донька шляхетного роду Гродзинських по батькові, по матері – Пряхіних, (роду кріпака Федора Пряхіна – головного механіка оперно-балетного театру графа Шереметьєва, якого в Росії називали "магом и волшебником" театральної сцени) вона, успішно склавши екстерном іспити за гімназійний курс при Олександрійській гімназії в Петербурзі, вступила на філософський факультет Віденського університету, а також навчалась у Лейпцігській консерваторії за класом

фортепіано, де за особливі успіхи отримала в нагороду портрет Бетховена⁵³. З Лейпцігських архівних матеріалів довідуємось, що Олена фон Гродзинська навчалась у даному закладі з 16 жовтня 1897 до 28 червня 1898 року і до вступу у консерваторію брала уроки у О. Болдирєвої та Ф. Лоренца в Петербурзі. Із сертифікату, виданого по завершенні навчання у Лейпцизі, довідуємося, що О. Гродзинська займалася по класу фортепіано у відомого піаніста і педагога Карла Вендлінга та по класу теорії музики і композиції у п. фон Гріля. При цьому викладачі відзначали неабиякі її здібності і наполегливість у навчанні, висловивши жаль з приводу дострокового припинення навчання, пов'язаного зі смертю батька⁵⁴. Зі слів Ірини Левчанівської, початкову освіту Олені дала мама, яка прекрасно володіла фортепіано. В маєтку Гродзинських було два роялі, що згоріли під час пожежі. Для Левчанівської це була величезна втрата і незадовго до розстрілу вона планувала продати частину землі, щоб придбати рояль⁵⁵.

Вийшовши заміж за Олександра Левчанівського – на той час студента Електротехнічного інституту в Петербурзі, члена соціал-демократичної партії, неодноразово заарештовуваного активіста студентських заворушень, вона жила у Петербурзі, де закінчила Вищі жіночі курси. Олена з захопленням поринула у мистецький вир Петербургу, активно відвідувала театри, оперу, брала участь у студентських музикуваннях⁵⁶.

На час проголошення Української Народної Республіки сім'я проживала в Житомирі. Донька Ірина згадує, з яким піднесенням родина та коло її друзів переживали ці події: "...пам'ятаю їх радісні лиця, безконечні розмови до пізньої ночі"⁵⁷. О. Левчанівський працював на той час у міській управі, майбутня сенаторка – у школі для дорослих та в газетах "Громадянин", "Волинська газета". Обидва брали активну участь у відкритті "Просвіти", влаштовували вечори, концерти, у яких пані Олена виступала як піаністка. В житомирському помешканні було фортепіано і майбутня сенаторка часто музикувала.

Відступаючи разом з українським Урядом від наступу більшовиків, Левчанівські

зупинились у Львові, де подружжя шукало будь-яку роботу. Рятуючи від голоду сім'ю, колишня учениця Лейпцігської консерваторії змушена була до півночі грати на фортепіано у львівському кінотеатрі під час сеансів німого кіно і потім щонаочі долати чотири кілометри пішки з малим дитям на руках, повертаючись до села Сигнівка, де родина винаймала житло⁵⁸.

Повернувшись на Волинь, родина зупинилась спершу в Ковелі, де відразу поринула в бурхливе просвітянське життя, О. Левчанівський став членом управи товариства, п. Олена – головою благодійної секції. Очолював товариство Микола Петрович Косач – молодший брат Лесі Українки. Окрім Косачів, Левчанівські тісно спілкувались з Миколою Пироговим, Самійлом Підгірським, Марком Луцкевичем. Ковельська "Просвіта" влаштовувала вистави, концерти, збирала гроші на допомогу інвалідам, вдовам, сиротам⁵⁹.

1921-го сім'я врешті-решт повернулася до Луцька, де знову опинилася в епіцентрі луцької "Просвіти", головою якої був І. Власовський⁶⁰. Тут О. Левчанівський став викладачем математики в Українській гімназії, Олена входить до Жіночої секції гімназійного Батьківського комітету. За словами І. Левчанівської, під час просвітянських концертів мати виступала в якості концертмейстера. 1922 року О. Левчанівська була обрана волинянами до польського Сенату. В період заснування приватних українських шкіл, вона разом зі своїм братом заснували приватну українську школу у рідному селі Линів.

При "Просвіті" існувала "Рухома школа українських танців" всесвітньовідомого хореографа, на той час початківця, Василя Авраменка. Випускники цієї школи "розповсюдили українські танці по всій Волині"⁶¹. Для менших дітей існував такий же відділ при "Першій українській школі", де вчилася донька Левчанівських Ірина. Часто перед просвітянськими виставами Ірина Левчанівська виступала зі своєю подругою Ніною Дробан.

Цікавий спогад залишився у доньки Ірини про перебування з мамою у Міжнародній школі для молоді у Фрайбурзі, організованій американкою міс Гілпін, де були німецькі,

французькі, американські та англійські діти. Вечорами всі групи на сцені показували, чого вони навчились за день. “Я часом лише дивилась. Ввечері все ж виступала кілька разів в залі. Мама грала на піаніно козачка чи якийсь інший український танок, а я танцювала таке собі “Вільне соло”, як казав Авраменко, показувала різні українські колінця (танцювальні па) в українському костюмі”⁶².

Надзвичайно тепло О. Левчанівську з доповіддями приймали в Українському університеті та Педагогічному інституті у Празі. В Подебрадах, де відбувався міжнародний жіночий конгрес та українська етнографічна виставка, Левчанівська тісно спілкувалася з Софією Русовою (у дівочтві – Ліндфорс) – організаторкою жіночого руху в Україні та засновницею “Союзу українок”⁶³. Сама ж С. Русова мала “блискучі музичні здібності”⁶⁴. Ще проживаючи у Києві, родина Ліндфорсів входила до кола спілкування Лисенків, Косачів, Старицьких. Саме в приміщенні першого українського дитячого садка, який був відкритий п'ятнадцятирічною Софією, 1874-го було поставлено оперу М. Лисенка “Різдвяна ніч”. Олександр Русов, чоловік Софії, мав чудовий голос і саме йому Микола Лисенко “доручав співати свої пісні”. На весіллі Русових “єдиним весільним подарунком була рапсодія “Золоті ключі”, яку Лисенко присвятив Софії Федорівні”⁶⁵.

Здійснений історично-ретроспективний погляд на культуру та мистецтво Волині 1920–1930-х років дає можливість сформулювати певні узагальнення з точки зору гендерних особливостей функціонування української культури. Жіноцтво було в авангарді процесу “волинського Ренесансу” і виконувало ключову роль у культурно-освітньому житті краю того часу. Розвиток національного мистецтва на волинських теренах спостерігався як в загальноукраїнському, так і загальноєвропейському контексті. Спалах жіночої громадсько-суспільної та культурно-мистецької діяльності відбувався у тісному взаємозв'язку з процесами національного державотворення. Поступ жіночого руху в Україні та на Волині зокрема, сприяв активізації ролі жіноцтва у формуванні професійної музичної культури. Головною метою жіночої культурно-мистецької діяльності

було збереження вікових національних традицій та виховання молодого покоління української інтелігенції. Невід'ємною частиною цієї діяльності було благодійництво. Особлива роль у становленні організованого жіночого руху на Волині та і його духовно-смысловому наповненні належить жіноцтву славетного роду Косачів.

Розвитку професійного мистецтва на Волині сприяла активна культурно-просвітницька робота жіночих організацій (Союзу Українок та Союзу українок громадської праці, просвітянських жіночих секцій). Прикладом досконалого поєднання національно-суспільної та музичної діяльності як на європейському, так і вітчизняному рівнях було життя і творчість О. Левчанівської. Становлення професійного інструментального мистецтва Волині відбулось завдяки виконавській діяльності Г. Білогуб. Жіноцтво Волині брало активну участь у розвитку всіх напрямів музичного мистецтва: хорового (жіночі хори), театрального (Н. Певна, Г. Крих-Сувчинська, М. Орлова), вокального (Т. Дубрівна), інструментального (Г. Білогуб). Жіноча присутність в музичній культурі Волині 1930–1930-х років була відчутною на всіх рівнях – від аматорського музикування в українських селах до високопрофесійного виконавства на європейських сценах.

¹ Ірина Левчанівська – відома дослідниця волинського краєзнавства, авторка ряду книг-спогадів та наукових праць, натхненна майстриня початків аматорського кіно та художньої фотографії, лауреатка низки всеукраїнських та міжнародних кінофестивалів.

² Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – К., 2006. – С. 140.

³ Денисюк І. Амазонки на Поліссі. – Луцьк, 1993.

⁴ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007. – С. 10.

⁵ Цитата за: Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України. 1884–1939. – К., 1995. – С. 61.

⁶ Там само. – С. 70–71.

⁷ Там само. – С. 285.

⁸ Пісоцький А. Інтелігенція Волині в 20–30-х роках ХХ століття // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Ковель і ковельчани в історії України та Волині. Матеріали XII Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 12-й річниці Незалежності України і 485-й річниці надання Ковелю Магдебурзького права. Збірник наукових праць. У 2-х частинах. – Ч. 2. – Луцьк, 2003. – С. 143.

⁹ Шиманський П. Музична культура Волині I пол. ХХ ст. – Луцьк, 2005. – С. 3.

¹⁰ Там само. – С. 64.

¹¹ “Волинське слово”. – 1938. – 26 черв. – С. 36–37; [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 22 верес.; 13 жовт.

¹² Тамара Вишнівська народилася у Луцьку. Закінчила Луцьку Українську Гімназію, балетну школу Т. Висоцької у Варшаві. Знялась у стрічці Пауля Вейнера “Август Сильний” в ролі Ганусі, польських фільмах “Прокажена” та “Ординат Міхоровський”. Польська та німецька критика високо оцінювала її талант.

¹³ Балицька Н. Новітня жінка // “Наш світ”. – 1936. – 6 червня. – С. 6.

¹⁴ Маланчук-Рибак О. Жіночий рух на Західно-українських землях (кінець 30-і роки століття) // Жіночі студії в Україні: Жінка в історії та сьогоденні. – Одеса, 1999. – С. 126–127.

¹⁵ Раєвич Т. Український жіночий рух на Волині (1921–1939 роки): Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – Чернівці, 2006. – С. 1.

¹⁶ Статут Жінок Українок Громадської Праці / Укладачі: В. Маслова, Є. Мацієвич, Л. Мошинська. – Луцьк, 1932.

¹⁷ Пісоцький А. Зазнач. праця. – С. 144.

¹⁸ Дем'янюк О. Діяльність української інтелігенції Володимира-Волинського у міжвоєнний період // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Володимир-Волинський в історії України та Волині. Збірник наукових праць. Матеріали XIV Волинської науково-історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 13-й річниці Незалежності України і 680-й річниці надання Володимир-Волинському Магдебурзького права. – Луцьк, 2004. – С. 46–47; Гіщинська (Ковальчук) Р. Розвиток бандури на Волині: краєзнавчий нарис, Пісні. – Луцьк, 2005. – С. 15–20; Річинська Н. Так починався Союз українок // Народна справа. – 1999. – 30 верес.; [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 6 лют.

¹⁹ Див.: матеріали ж. “Шлях” (Луцьк, 2007.).

²⁰ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 31 берез.

²¹ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1937. – 21 січ.

²² [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 10 квіт.

²³ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1927. – 24 трав.

²⁴ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 13 жовт.

²⁵ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 4 груд.

²⁶ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 11 берез.

²⁷ М. Певний був випускником театральних курсів Райгафа у Петербурзі, працював в Московському художньому театрі, Державному українському театрі в Києві та Ужгородському просвітянському театрі під керівництвом М. Садовського.

²⁸ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1934. – 7 січ.

²⁹ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1934. – 19 січ.

³⁰ Марія Орлова – талановита актриса ВУТ, була головою “забавової” секції Союзу українок громадської праці, під час роботи в Гімназії у 1927–1929 рр. поставила з гімназистами надзвичайно велику кількість вистав.

³¹ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 29 січ.

³² [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1928. – 16 груд.

³³ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1934. – 27 лип.

³⁴ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 29 січ.

³⁵ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1937. – 31 жовт.

³⁶ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 14 лип.

³⁷ “Волинське слово”. – 1937. – 18 берез.

³⁸ Копії архівних матеріалів Лейпцігської консерваторії (Konigliches Conservatorium der Musik zu Leipzig), які зберігаються в бібліотеці Інституту музики і театру імені Ф. Мендельсона-Бартольдї, м. Лейпциг. Сертифікат про навчання. Реєстраційний номер 7379.

³⁹ “Волинське слово”. – 1938. – 3 квіт.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами: Науково-публіцистичне дослідження. – Л., 2002. – С. 170–174; Гіщинська (Ковальчук) Р. Зазнач. праця; Шиманський П. Зазнач. праця.

⁴² М. Левицький – публіцист, поет, композитор, лікар, дипломат УНР, володів близько десятима мовами. Під час еміграції в Чехії вчився на бандурних курсах у В. Ємця. В Луцькій українській гімназії організував майстерню бандур та гурток бандуристів, де навчав гімназистів. Серед його учениць була і Г. Білоуб.

⁴³ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 6 лют.

⁴⁴ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1938. – 3 квіт.

⁴⁵ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1934. – 9 верес.

⁴⁶ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 31 берез.

⁴⁷ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 13 жовт.

⁴⁸ [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 7 квіт.

⁴⁹ Українська нива. – 1935. – 14 лип.

⁵⁰ “Волинське слово”. – 1937. – 31 жовт.

⁵¹ “Волинське слово”. – 1937. – 19 груд.

⁵² [Б. п.]. Б. н. // Українська нива. – 1935. – 28 лип.

⁵³ Левчанівська І. Сенаторка (мемуари). – Л.; Дубно; Луцьк, 2004. – С. 141.

⁵⁴ Там само. – С. 24.

⁵⁵ Копії архівних матеріалів Лейпцігської консерваторії (Konigliches Conservatorium der Musik zu Leipzig), які зберігаються в бібліотеці Інституту музики і театру імені Ф. Мендельсона-Бартольдї, м. Лейпциг. Сертифікат про навчання. Реєстраційний номер 7379.

⁵⁶ Всі документи щодо навчання О. Левчанівської за кордоном згоріли під час пожежі маєтку Гродзинських у с. Линів.

⁵⁷ У домашньому архіві І. Левчанівської збереглось фото петербурзького періоду, на якому Олена біля рояля з віолончелістом та вокалістом, прізвища яких, на жаль, залишились невідомими.

⁵⁸ Левчанівська І. Зазнач. праця. – С. 62.

⁵⁹ Там само – С. 76–78.

⁶⁰ Там само – С. 79.

⁶¹ Там само – С. 91.

⁶² Там само – С. 92.

⁶³ Там само – С. 137.

⁶⁴ Софія Русова була членом Центральної Ради, працювала в міністерстві освіти в уряді УНР. Видатна літераторка, праці якої тривалий час були забороненими. Перебуваючи в еміграції у Празі, викладала в Педагогічному інституті та Українському університеті [9, 112–120].

⁶⁵ Левчанівська І. Зазнач. праця. – С. 114.

⁶⁶ Там само – С. 114–115.

SUMMARY

The topic of the historic role of women's society in socio-cultural life of Volyn region of 20–30th of XX century is a milestone that appears at the article due to the complex unification of the principals of cultural and source research.

At the same time the regional aspect cross-roads with the main direction towards modern gender humanitarian dispute. A number of

contemporary historic facts are introduced, different levels of music-socio infrastructure are analyzed on the objective scientific area.

The attention is also drawn to leading Ukrainian Bandura performer of the XX century Hanna Bilohub and active player of the political and cultural movement, first woman-senator (ukrainian representative of Volyn region in Polish senat) Olena Levchanivska.

НЕЗДІЙСНЕНІ ПЛАНИ ОРГАНІЗАЦІЇ В КИЄВІ НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО ІНСТИТУТУ КІНЕМАТОГРАФІЇ (1929–1931)

Роман Росляк

Кінець 20 – початок 30-х років минулого століття для української кінематографії став періодом не лише її значного злету, а й не-реалізованих намірів. Досягнуто чималих успіхів: зокрема відкрито Київську кінофабрику, яка вже 1928 року випустила перший фільм; на початку 30-х створено систему навчальних закладів (це символізувало завершення процесу становлення кіноосвіти) з метою забезпечення підготовки кадрів фактично з усіх спеціальностей та рівнів: інститут кінематографії, два кінотехнікуми, різномодні курси, школи фабрично-заводського учнівства тощо. Упродовж 1933–1937 років в Україні планувалося збудувати ще дві кінофабрики на зразок Київської – у Харкові та Запоріжжі, відкрити інститут кінематографії у Харкові, два кінотехнікуми у Харкові й Одесі¹.

Водночас на подальшій розбудові національного кінематографа негативно позначилося прийняття Раднаркомом СРСР 13 лютого 1930 року сумнозвісної постанови “Об образовании общесоюзного объединения по кинофотопромышленности”, що на тривалий час позбавила вітчизняний кінематограф автономності. З ухвалою даної постанови Всеукраїнське фотокіноуправління, підпорядковане Народному комісаріату освіти УРСР, уже в новій ролі – як Державний український трест кінопромисловості “Українфільм” – з усіма своїми активами й пасивами переходило до складу також новоутвореного центру – Державного всесоюзного кінофотооб’єднання “Союзкіно”. Відбувся не просто формальний процес перепідпорядкування вітчизняної кінематографії шляхом вилучення цих інституцій зі складу республіканського Наркомосу, а значною мірою – виокремлення й з української культури загалом.

Кардинальних змін відповідно зазнали й плани керівників вітчизняної кінематографії побудувати (зважає, за кошти України) ще дві кінофабрики, організувати інститут, кіно-

технікуми. Вони стали просто нездійсненими – тепер фактично всі прибутки йшли до Москви, і вже там вирішувалося, скільки й кому виділити коштів. Кінематографії УРСР перепало, як правило, небагато.

Серед низки запланованих, але, у зв’язку з вищезазначеними подіями, так і нереалізованих заходів, – створення науково-дослідного інституту кінематографії в Києві.

Зазначимо, що ця тема ще не знайшла належного висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві (це стосується й нашої публікації щодо науково-дослідних установ української кінематографії другої половини 20-х – початку 30-х років минулого століття²).

Проблема організації науково-дослідних установ, які б працювали на “сьоме мистецтво”, була не новою. З одного боку, вона зумовлювалася значним поступом кінематографа, з другого – констатацією на кшталт, що кінематографісти “в значній мірі творять інтуїтивно, без певних встановлених законів та методів, не перевіряючи себе й не фіксуючи обставин, за яких здобуто ті, чи інші досягнення”³.

Існувало чимало думок щодо майбутнього як науково-дослідної роботи загалом, так і конкретної установи, що не лише проводила б цю роботу, а й була б координатором у рамках усієї вітчизняної кінематографії. Ось один з поглядів: “Ініціативу широкого, всеосяжного розв’язання проблеми кіно взагалі, а не тільки з погляду вузько технічних можливостей..., повинна виявити для України Всеукраїнська академія наук як найвищий науковий орган. [...] Треба утворити особливу комісію для дослідження кінематографії”⁴.

Слушну думку з цього приводу висловив також у 1929 році керівник української кінематографії І. Воробійов: “потрібно організувати вищий науковий заклад, що розв’язував би теоретичні питання з тим, щоб їх застосовувати на практиці в процесі дальшого поступу й розвитку кіносправи. [...]”

Вже доведено, що робота дослідних інститутів в різних галузях народного господарства дає велике заощадження. Коли таким чином багато заощаджено по тих галузях господарства, що були вже більш-менш налагоджені, то далеко більше буде заощаджено в кінопромисловості, як молодій галузі народного господарства, що має невичерпні перспективи розвитку”⁵. Водночас І.Воробйов вважав, що майбутній інститут має бути також навчальним закладом: “Цей інститут має відігравати виключну роль в справі організації кадрів кінематографістів. [...] Кожен, хоч би й найкращий та найталановитіший робітник, що добре зарекомендував себе в кінематографії, – кожен кінематографіст відчуває гостру потребу ще кваліфікуватися, поповнювати свої знання. А де, як не в такому учбовому закладі, зможуть вони одержати потрібну кваліфікацію і поширювати обсяг своїх знань?”⁶.

21 травня 1929 року Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) направило на затвердження до Наркомосу проект статуту та доповідну записку у справі організації в Києві науково-дослідного інституту кінематографії Згідно зі статутом інститут був найвищою науковою кінематографічною установою з правами юридичної особи та власним бюджетом. Його завдання – “планово досліджувати, організовувати, розвивати, удосконалювати та поширювати кінематографічні знання у всіх їх галузях, кладучи в основу своєї роботи вимоги науки та кіновиробництва”⁷. Для цього інститут проводить дослідницьку роботу в різних галузях кінематографії, тісно співпрацює не тільки з кіноустановами, а й з іншими промисловими структурами, популяризує свої здобутки, організовує кіномузей, наукові кабінети й лабораторії, бібліотеки, архів науково-дослідних матеріалів, улаштовує виставки, наукові зібрання, з’їзди, семінари, лекції, споряджає наукові експедиції та екскурсії для збору матеріалу в кінематографічній галузі не лише в Україні, а й за її межами.

Директора інституту затверджує Головна наука. Він керує як науковими, так і адміністративно-господарськими справами. Цікавий факт, що мав би свідчити про рівень установи: директором інституту є член-

кореспондент Всеукраїнської Академії Наук. Директор має двоє безпосередніх помічників – ученого секретаря, в обов’язки якого входить наукове листування, складання проектів планів, звітів тощо, та заступника з господарських і фінансових справ.

Загальне керівництво науковою роботою здійснюється через наукову раду, до складу якої входять представники від ВУАН, ВУФКУ, члени президії (директор, вчений секретар, заступник) та керівники окремих структур інституту. Наукова рада розглядає щорічні плани науково-дослідних робіт і кошторис; кандидатури на посади директора інституту, вченого секретаря, начальників відділів і керівників допоміжних установ, штатних наукових співробітників і подає їх на затвердження до Головнауки; ухвалює організацію нових відділів та комісій; затверджує склад, положення про функції, обсяг діяльності відділів та їх комісій; періодично заслуховує звіти, проекти, доповіді співробітників інституту⁸.

Передбачалося створити три відділи – соціології й економіки кінематографії, художній, хіміко-технічний. Перший відділ досліджував би значення та місце кінематографії в громадському житті, закони економіки кіновиробництва, кіноринок. До функцій художнього відділу входили дослідження мистецьких аспектів у кінематографії, питання організації та проведення зйомок (робота учасників творчого процесу – сценариста, режисера, актора, оператора, архітекторів, освітлювачів та ін.). Нарешті третій відділ – хіміко-технічний – зосереджував би увагу на вивченні хімічних властивостей фотосировини, фотопроцесів, дослідженні й розробці знімальної, проекційної, освітлювальної апаратури, оптики тощо⁹. При кожному відділі мали працювати комісії з науково-консультаційними функціями.

Для виконання відділами своїх завдань планувалося зокрема організувати: кабінети – для проведення досліджень у галузі соціології кіно та кіноринку, для режисерських, акторських, архітектурних дослідів; лабораторії – хімічну, фотометричну та сенситометричну, оптичну, механічну, а також майстерню.

Проблема організації НДІКу залишила

свій слід не лише в архівних документах. Активно вона порушувалася й у кінопресі тих часів. “Українську кінематографію потрібно забезпечити сталою науковою базою, що, з одного боку, була б тісно зв’язана з виробництвом, а, з другого, мала б певну незалежність щодо своєї дослідної роботи, пов’язаної з висококваліфікованими робітниками, які працюють у галузях споріднених мистецтв, – зазначав, зокрема, майбутній декан художнього факультету Київського державного інституту кінематографії С. Драгоманов. – Такою базою повинен бути науково-дослідний інститут кінематографії у Києві”¹⁰. Далі автор виклав свої думки з приводу майбутньої науково-дослідної установи – її завдань, структури тощо. Порівнявши зміст даної публікації з проектом науково-дослідного інституту, що зберігся в архіві, можна однозначно стверджувати: вони містять чимало схожих положень. Більше того, публікація в газеті є тезами проекту, що дає змогу з великою долею імовірності визначити ім’я автора документа – С. Драгоманова.

Наступного 1930 року активність по організації інституту дещо спала. Очевидно, це пояснюється значною зайнятістю керівників української кінематографії у зв’язку з її перепідпорядкуванням “Союзкіно”, можливо, певною мірою їх розгубленістю. Принаймні, питання організації в Києві багатогалузевої установи, яка б проводила дослідження і художніх, і технічних аспектів кінематографії, на певний час втратило свою гостроту. Організація подібної інституції в Києві не з легких, а тому зусилля було спрямовано на створення закладу, який би займався дослідженнями в технічній сфері. На необхідності створення науково-дослідного інституту кінематографії технічного спрямування наголосила, зокрема, груднева конференція худполітрад.

Керівники “Українфільму” також обрали принцип “краще синиця в руках, аніж журавель у небі” – набагато легше й простіше передати до кінопромисловості Інститут фізики в Одесі, який протягом тривалого часу вже займався науковими розробками, безпосередньо пов’язаними з кінематографом, і досягнув тут певних успіхів, аніж створюва-

ти в Києві цілком нову установу. Зазначимо, що зусилля керівників вітчизняного кінематографа в цьому напрямку не пропали даремно – на початку 1932 року Інститут фізики з Наркомосу перейшов у безпосереднє підпорядкування “Українфільму”, одержавши назву – “Український фізико-технічний науково-дослідний інститут кінематографії”. Його функціонування – тема окремої розмови.

Рік 1931-й – найнапруженіший і вирішальний у боротьбі за створення НДІКу в Києві. У травні на шпальтах “Кіногазети” з’явилася публікація з досить оптимістичною назвою – “На Україні утворюється науково-дослідний інститут кінематографії”. “Питання науково-дослідної роботи в галузі кіно, його ідеології, – йшлося зокрема в цій публікації, – мають у подальшій роботі “Українфільму” посісти місце не менш важливе за питання науково-дослідної роботи по лінії кінотехніки”¹¹. Програма “по лінії марксистського кінознавства та критики”, яка, на думку авторів публікації, мала лягти в основу діяльності дослідної установи, включала понад десять розділів, сформованих дещо безсистемно. Програма не вичерпувалася власне вивченням історії вітчизняної та зарубіжної (широко вживався термін “буржуазної”) кінематографії, теорії кіно та критики. Сюди ж входили організація виробництва фільмів, соціологія кіно й навіть дослідження в галузі звукового кіно.

Справа з утворення дослідного інституту знову набула значного розголосу. Правління тресту “Українфільм” у липні ухвалило рішення про організацію такої установи та доручило Київському державному інституту кінематографії розробити статут і план із кошторисом на науково-дослідну роботу. Усе це було зроблено і вже невдовзі затверджено головою правління “Українфільму” І. Воробйовим.

Настав вирішальний момент – отримати дозвіл із Москви (півтора року тому про це ніхто навіть не подумав би). Результат був такий: “поїздка в “Союзкіно” закінчилася категоричним запереченням на організацію самостійного науково-дослідного інституту на Україні”¹².

Власне, чекати чогось іншого від союз-

ного керівництва не доводилося. Якщо у випадку з дослідженнями в технічній галузі вдалося, хоч і ненадовго, досягти позитивних зрушень (Український фізико-технічний науково-дослідний інститут кінематографії в Одесі), то у сфері художній усі намагання були марними, бо тут розпочиналася ідеологія. А в кіно після 1930 року, коли українська кінематографія втратила автономність, ідеологію, на превеликий жаль, визначали не в Харкові і не в Києві.

¹ Друга п'ятирічка української кінематографії: Доповідь керівника тресту "Українфільм" тов. Косячного та II пленумі ВУКу Робмис // Кіно. – 1932. – № 11/12. – С. 2–3.

² Росляк Р. До історії науково-дослідних установ української кінематографії (друга половина 20-х – початок 30-х рр. XX століття) // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 353–356.

³ ЦДАВОВУ України, ф. 166, оп. 6, спр. 9092, арк. 26.

⁴ Тихонов М. Наука про кіно // Кіно. – 1926. – № 6/7. – С. 18.

⁵ Воробйов І. Про українське кіно: Стан, плани і перспективи розвитку української кінематографії. – К., 1929. – С. 28–29.

⁶ Там само.

⁷ ЦДАВОВУ України, ф. 166, оп. 6, спр. 9092, арк. 28.

⁸ Там само. – Арк. 30.

⁹ Там само. – Арк. 27.

¹⁰ Драгоманов С. Годі зволікати // Кіногазета. – 1929. – 15 грудня.

¹¹ На Україні утворюється науково-дослідний інститут кінематографії: [Ред. ст.] // Кіногазета. – 1931. – № 13/14.

¹² ЦДАВОВУ України, ф. 1238, оп. 1, спр. 300, арк. 269.

Список скорочень:

ВУАН – Всеукраїнська Академія Наук
 ВУФКУ – Всеукраїнське фотокіноуправління
 Наркомос – Народний комісаріат освіти
 НДІК – науково-дослідний інститут кінематографії
 Раднарком СРСР – Радянський народний комісаріат СРСР
 Худполітрада – художньо-політична рада
 ЦДАВОВУ України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

SUMMARY

For the Ukrainian cinematography the end of the twenties and the beginning of the thirties of the last century were the time of its rise as well as the time of unfulfilled intentions. But it made progress, in particular Kyiv picture factory was built and in 1928 it released the first film. At the beginning of the thirties a system of cinematography schools was created

(it was a completion of cinematography education process). These schools trained specialists of various levels: Institute of Cinematography, two technical schools of cinematography, courses etc. But there were a lot of unsettled problems in cooperation between official instructions and creative intentions.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТ.

Петро Дрозда

Становлення академічного народно-інструментального виконавства на теренах Західної України розпочалося у другій половині 1940-х років. До часу проникнення і, можливо, навіть експансії його еталонів, у Галичині та її провідному мистецькому центрі – Львові – яскраво виявляються улюблені форми академічного інструментального виконавства. Не вдаючись у детальні екскурси до надбань минулих століть, важливо відзначити, що популярні і значущі для культури регіону форми ансамблево-оркестрового інструменталізму першої третини ХХ століття здобували достатнє висвітлення у пресі (як, наприклад, Фестиваль українських духових оркестрів у Львові 1934-го року). Але жодних “натяків” на згадане явище у тогочасній пресі не зустрічається.

Важливо, що навіть такий яскравий експеримент, як театралізація “Гуцульського театру” (1910, с. Краснолів) Г. Хоткевича, не стимулював свого часу розвиток академічного народно-інструментального виконавства на теренах краю¹. І це при тому, що ця робота й дотепер має унікальне значення, оскільки митець вперше поміж дослідників і митців Західної Європи зміг актуалізувати автентичне інструментальне мистецтво, не адаптуючи і не піддаючи професійній композиторській обробці його зразки².

Більше того, у класифікаційній системі видів виконавських колективів, що її подав С. Людкевич у своїй підручнику “Загальні основи музики (Теорія музики)” (Коломия, 1921), поняття оркестр / ансамбль народних інструментів не зустрічається (тут йдеться про оркестри й ансамблі європейської академічної традиції³). Так само і у численних роботах західноукраїнських музикознавців та етнологів довоєнного періоду, присвячених аналізу творчих процесів краю, поняття оркестру / ансамблю народних інструментів – як академічного виду виконавства – не фігурує.

Тому потребують спеціальної уваги погляди на специфіку впливів різних чинників на майбутнє академічне народно-інструментальне виконавство Західної України, що формувались і оприлюднювались у різні періоди. Особливо ж важливим видається осмислення таких етнохарактерних компонентів місцевої традиції, як фольклорне музикування Гуцульщини, Бойківщини та інших регіонів, де до сьогодні збереглися традиційні форми автентичного інструменталізму, що функціонує не тільки у аматорських формах, а й у соціальному побуті, зокрема, – обрядових дійствах. Важливу роль відіграла істотна опозиція з боку автентичного інструменталізму: у народній культурі дотепер збережено поняття своєрідної регіональної естетики та музичної практики (поміж них – правила виконавської поведінки, норми музикування, закони формотворення й імпровізації, тощо). Ці властивості не втратили своєї актуальності й для сучасних митців і теоретиків, надаючи важливі джерела для розвитку, а також аргументи для аналізу академічного народно-інструментального виконавства.

Пріоритетна увага українських та закордонних музикознавців, що відтворилося згодом і у народно-інструментальному виконавстві, тривалий час належала гуцульським музикантам⁴. Важливими причинами цього був унікальний традиціоналізм музичного мистецтва регіону, вражаюча жанрова різноманітність, високий ступінь мистецької досконалості виконавства чільних музикантів краю і при цьому – істотна мобільність стосовно жанрово-стилістичних новацій та сприйняття способів функціонування традиційної культури у середовищі академізованого виконавства.

У період до другої світової війни автентичний інструментарій та зразки фольклорного музичення Західної України описували і фіксували переважно польські етномузикознавці – Ст. Вінценз, М. Кондрацький, Ст. Мер-

чинський; до опису й аналізу здебільшого танцювального фольклору звернувся український дослідник Р. Гарасимчук. Цікаві аспекти постають при порівнянні цих матеріалів з висновками та описами З. Кодая і Б. Бартока щодо угорського й румунського фольклорного інструменталізму⁵.

Надзвичайно цінною інформацією є дані про інструментарій та різновиди фольклорних ансамблів, поширених ще наприкінці 1930-х у низинних місцевостях деяких регіонів Західної України. Порівняння виявляє, що у Галичині часто зустрічалися такі поєднання, як одна/дві скрипки та бас, одна/дві скрипки, бубон/барабан, а також – можлива участь цимбалів; на теренах південних місцевостей Західної України (західне Полісся та частина Волині) – одна/дві скрипки і бубон; у гірських регіонах – Бойківщини та Гуцульщині – дуда/скрипка чи одна/дві скрипки і бас, часто – скрипка цимбали з басом (можливо, і без цього інструменту), дві скрипки і цимбали, рідко – дві/три скрипки⁶. В. Нолл зазначає також, що насправді існувала значна варіабельність ансамблевих складів: “Були десятки варіантів таких регіональних ансамблів, включно з духовими інструментами... кларнет, труби, корнет, саксофон, рідше флейта”⁷. Останні показники достатньо несподівані: виявляється, що сільське фольклорне ансамблювання у той час виявляє подекуди радикальне тембральне оновлення (йдеться про саксофон і корнет), тим самим засвідчуючи різке наближення до міського кабереткового виконання, або ж оркестровок, поширених у різномірних вар’єте західного стибу. Натомість найпоширенішим варіантом інструментального ансамблювання є скрипкове; при цьому кількість інструментів – різна.

Типовість струнно-духових тембральних поєднань більшості ансамблів у цей час було підтверджено експедицією Ф. Колесси та К. Мошинського 1932 року у порубіжні місцевості українсько-білоруського Полісся⁸. Хоча це достатньо віддалені території, але ми отримуємо важливе підтвердження етнохарактерної тембральності: тут було зафіксовано 26 інструментальних п’єс для скрипки, дудки та пастушої труби, до яких іноді долучалась гармошка.

Не менш цікавими є наслідки фольклорних експедицій 1958–1960-х років у різні регіони Західної України, здійснені під керівництвом львівського етномузиколога Я. Шуста⁹, тобто – вже після достатньо тривалого побутування напливового, культивованого у академічних (у справжньому розумінні терміну) формах народного ансамблювання та індивідуального музичення. Отже, у с. Нагуєвичі (Дрогобицький район Львівської області) – тільки 4 інструментальних зразки (скрипка, коза); у с. Космач (Косовський район Івано-Франківської області) – 15 зразків (трембіта, флюяра, сопілка); у с. Бітля (районування не вказано) – багатий репертуар троїстої і сопілкової музики; у смт. Верховина і довколишніх селах (Яремчанський район Івано-Франківської області) – 23 зразка (скрипка, дуда, трембіта, цимбали, флюяра). Л. Добрянська наголошує на тому, що метою експедицій було “не так виявлення повної жанрової картини окремого населеного пункту, як фіксація основних творів, що побутували на момент запису. Однак, якщо траплялися справді видатні виконавці, збирачі намагалися охопити увесь їхній репертуар. Обираючи інформантів, зважали на стан збереженості традиції на тій чи іншій території... З кожної експедиції збирачі намагалися привезти найхарактерніші для конкретної території зразки – наприклад, на Гуцульщині записували переважно інструментальну музику і принагідно – вокальну, на інших територіях, навпаки, переважно – вокальну, а принагідно – інструментальну”¹⁰. Отже, думка про гуцульський інструментальний фольклор і музичення як про основу домінуючого у регіоні типу ансамблювання, упродовж десятиріч не змінилася.

Конкретизувати базові джерела розуміння місцевими музикантами потреб і доцільних форм розвитку академічного народно-інструментального виконавства означеного періоду у Західній Україні дозволяє також побіжний огляд аналіз доробку українських композиторів, оскільки взаємовпливи між композиторською творчістю та виконавськими силами у цій галузі виявилися не менш інтенсивними, ніж у інших сферах музичної творчості. Естетика і стилістика фольклору (не у поширеному від певного часу сенсі

“народної творчості”) адаптувалася композиторами винятково у академічних формах та жанрах. Навіть показові для неофольклорного напрямку твори визначних галицьких українських композиторів написані для академічних складів без використання фольклорного інструментарію. Серед таких зразків – симфонічна поема “Веснянки”, “Дві розради” (1911), танці “Гуцулка”, “Козачок”; “Незабудка” С. Людкевича; фортепіанні “Дрібнички” М. Колесси (1928); – “Сюїта на українські народні теми” для віолончелі і фортепіано, Струнний квартет для молоді на українські народні теми В. Барвінського тощо.

Чільну роль у цьому відіграв М. Колесса, чия розробка естетико-стильових засад українського фольклору досліджувало чимало науковців. Так, Л. Кияновська у фундаментальній монографії “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.” стверджує: “виникає оригінальний оркестровохоровий цикл “Лемківське весілля”, де автор використовує справжні мелодії пісень лемків, проте додає і вишукані інструментальні “програші струнного квартету, імітуючи звучання сільських музик... Згодом такий цикл стане прикладом для наслідування іншими композиторами, зокрема аналогічний твір бачимо у Євгена Козака (Буковинське весілля)”¹¹. У повоєнний час одним з перших показових творів став Концерт для флейти з симфонічним оркестром Р. Сімовича: “Кожна з частин викликає асоціації з певними народнопісенними чи танцювальними жанрами: чи то з інструментальною імпровізацією народних музик (1 ч.), “жалями” сопілок (ІІІ ч.), чи з запальною коломишкою (2 ч.), чи з арканом (4 ч.)”¹².

Втім, найяскравішу і достатньо потужну опозицію академічним формам народно-інструментального виконавства утворили ансамблі “троїстих музик”. Їх вагомість була настільки значною, що цей вид автентичного фольклорного ансамблювання не тільки

був перейнятий як базова форма академічної творчості, але й достатньо послідовно розгортався як самобутня національна форма “організовано”-самодіяльного мистецтва. Проте ця проблема потребує спеціального і окремого висвітлення.

¹ На відміну від наслідків експерименту, здійсненого Г. Хоткевичем на ХІІ Археологічному з’їзді у Харкові (1902), що став провіском зламу у царині народно-інструментально-ансамблевого виконавства.

² Його зацікавленість гуцульським інструменталізмом, що виникла в період еміграції в Галичину, яскраво виявилась у монографії “Музичні інструменти українського народу”. Тут Г. Хоткевич надав детальну характеристику фольклорного інструментарію та можливим ансамблевим поєднанням (ця праця започаткувала професійний етап вітчизняної етнооганології).

³ Людкевич С. Загальні основи музики (Теорія музики). – Коломия, 1921. – С. 90–91, 93–94.

⁴ Показово, що істотна увага надавалась скрипковому мистецтву гуцульських музикантів. Першими спробами фіксації цієї традиції були транскрипції К. Ліпінського (початок ХІХ ст.) і О. Кольберга (середина ХІХ ст.). Певні відомості про інструментальну музику Гуцульщини містять роботи Р. Кайндля, а також 5-томна монографія В. Шухевича “Гуцульщина”, де транскрипції інструментальних награвань здійснив Ф. Колесса. Естетику фольклорного інструментального виконавства кінця ХІХ – початку ХХ ст. заторкнув у докторській дисертації С. Людкевич.

⁵ Так, поміж праць Б. Бартока – “Народная музыка Венгрии и соседних народов” (М., 1966).

⁶ Див.: Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Числ. 11 – С. 26–42.

⁷ Там само. – С. 39.

⁸ Це промовисті результати, адже Ф. Колесса надавав пріоритетну увагу словесному фольклору. Тому видається, що саме характерність і яскравість такого інструментарію чи ансамблевого виконавства спонукала визначного вченого долучити записи до матеріалів експедиції.

⁹ Підсумки цих акцій з етнофольклористичного погляду було проаналізовано у статті: Добрянська Л. Ярослав Шуст – етномузиколог // Вісник Львівського університету. Серія філологія. – 2006. – Вип. 37. – С. 288–299.

¹⁰ Там само. – С. 296.

¹¹ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – К., 2001. – С. 239.

¹² Там само. – С. 269.

SUMMARY

The author tells about some features of folk performance in Western Ukraine in the beginning of the 20th century as

well as perceptions of the instrumental tradition in composer professional creativity.

ФРАГМЕНТИ КРИМІНАЛЬНОЇ СПРАВИ АНДРІЯ ПЕТРЕНКА – ПЕРШОГО ДИРЕКТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ МІСТА ЛЬВОВА – ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1941–1942)

Світлана Максименко

Про першого директора Українського театру міста Львова¹ (1941–1944) Андрія Аврамовича Петренка (нар. 1881 р., с. Супрунівка, тепер Полтавського р-ну Полтавської обл. – пом. 1957 р., Львів), який працював на цій посаді від 2 липня 1941 р. до 30 червня 1942 р., можна було дізнатися лише з діаспорних видань. Його прізвище згадано в першому томі збірника “Наш театр” у статті колишнього працівника колективу Михайла Івасівки “Український Оперний Театр у Львові”. Там, зокрема, написано: “До 1942 р. адм.[іністративним] дир.[ектором] був А. Петренко, а від 1942 В. Блавацький”². Єдиною ширшою згадкою, присвяченою А. Петренкові, є коротка стаття (очевидно, некролог) Володимира Дорошенка, надрукована 5 грудня 1958 р. в газеті “Свобода” (США) і передрукована в другому томі цього ж збірника. У ній, зокрема, написано: “Андрій Аврамович Петренко народився на Полтавщині. Перед першою світовою війною служив на Сибірі бухгалтером при головному управлінні будівництва далекосхідних залізниць. Повернувшись у часах визвольних змагань на Україну, брав діяльну участь у них і був, між іншим, членом дипломатичної місії УНР при уряді незалежної тоді Грузинської республіки в Тифлісі. З навалою большевиків на Україну виїхав на Захід і осів у Львові, де брав діяльну участь у праці місцевої наддніпрянської колонії, зокрема в Товаристві Допомоги емігрантам з Великої України та у Видавничій Кооперативі “Хортиця”, де був одним із директорів. Упродовж пару десятків років працював при Централі Т[овариства] “Просвіта”, де займав під кінець відповідальне

становище. За часів большевицької інвазії на Галичину в 1939–1940 рр., а потім у часах німецької окупації в 1941–1943 рр. [насправді 1941–1942 рр. – С. М.] був директором-адміністратором Великого Театру у Львові [йдеться про колишню назву приміщення, в якому грав у 1941–1944 рр. Український театр міста Львова – Львівський оперний театр. – С. М.]. Виїхавши перед другим приходом большевиків до Відня, попав там у лабету НКВД і був вивезений звідти на далеке заслання, з якого повернувся незадовго перед смертю до Львова, фізично цілковито знищений”³. Про А. Петренка згадано в книжці відомого українського театрознавця В. Ревуцького (Канада) “В орбіті світового театру”⁴ та у “Спогадах” Володимира Блавацького, вміщених у ній.

2003 р. Богдан Козак у статті “Палімпсест українського «Гамлета»: переклад і прем’єра 1943 року” порушив питання про час перебування А. Петренка на посаді директора Українського театру міста Львова називаючи різні дати, подані в кількох джерелах. В. Ревуцький подає дату приходу В. Блавацького на посаду директора – 1 січня 1942 року⁵. Подібну думку висловлює й М. Івасівка⁶. Проте ця інформація викликає сумнів, оскільки в травневому числі “Наших днів” (1942) у рубриці “Хроніка” повідомлялося: “Взагалі Львівський оперний театр... – це така організація, яка під керівництвом досвідченого директора А. Петренка прямує до щораз більших висот”. Як бачимо, А. Петренко у травні ще був директором. Вірогідно, що він обіймав цю посаду аж до кінця грудня 1942 р., оскільки відомості про те, що В. Блавацький є директором ЛОТУ,

знаходимо у пресі лише на початку 1943 р.⁷. Насправді А. Петренка, як це видно з його зізнання, наведеного вище, звільнили 30 червня 1942 р.

У запропонованій розвідці вперше подаємо на основі архівних матеріалів віднайдені нами факти з життя й діяльності, зокрема в ЛОТі в 1941–1942 рр., Андрія Аврамовича Петренка. Вдалося розшукати кримінальну справу Андрія Петренка під номером П-32262, яка зберігається в Державному архіві Львівської області (далі – ДАЛО). Вона, будучи так само абсурдно-трагічною за своєю суттю, як і звинувачення багатьох працівників сцени 1941–1944 рр., проливає, однак, світло на деякі невідомі досі обставини діяльності театру в зазначений період. З цитованих нижче фрагментів постає образ неординарної особистості – діяльної, національно свідомої, відповідальної, освіченої, талановитої. Обставини тоталітарних режимів (радянського та нацистського), в яких довелося жити й працювати нашому героєві, спричинили викреслення його імені з історії вітчизняної культури. Фрагменти вперше оприлюдненої нами кримінальної справи є безцінним документом і свідченням про особливості діяльності ЛОТу в роки Другої світової війни. Документи подаємо мовою оригіналу (радянські слідчі послугували лише “государственным языком”; тим більше, що А. Петренко міг вести діалог російською мовою як колишній російський підданий, який навчався в російських школах і до 1920 р. жив у російськомовному середовищі). Як зрозуміло зі справи, радянські “правозахисники” засудили безвинну людину – доказів його співпраці з німцями не було наведено.

29 серпня 1947 р. у Львові працівники МДБ (майже одночасно з Й. Стадником, якого було заарештовано 7 серпня 1947 р.) заарештували Андрія Петренка. В обвинувальному висновку справи зазначено: “речових доказів по справі нема”⁸.

“Я, ст. следователь Следчасти МГБ УССР – ст. лейтенант Швыдкий, рассмотрев след-дело № 5612 по обвинению Петренко Андрея Аврамовича в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 54-1 “а” и 54-11 УК УССР, Нашел:

Петренко А. А., будучи враждебно настроен против Советской власти, в 1919–1920 гг. служил в петлюровском консульстве “УНР” при меньшевистском правительстве Грузии. После разгрома “УНР” в начале декабря 1920 года обвиняемый Петренко вместе с другими украинскими националистами бежал в Италию, а с 1925 по 1939 гг., проживая на территории Западной Украины, в г. Львове, состоял в петлюровской организации УДК (украинский допомогый комитет) и одновременно в указанный период работал администратором издательства националистического общества “Просвита”. Оставаясь проживать в оккупированном немцами г. Львове, работал директором оперного театра, коллектив которого ставил антисоветские постановки. В момент изгнания немецкой армии бежал с последней на территорию Чехословакии, где и был задержан. Руководствуясь п. 9 приказа МВД-МГБ и Генерального прокурора СССР N 00279(00108) 72 сс. от 16 марта 1948 года,

ПОСТАНОВИЛ:

Петренко Андрея Аврамовича после определения ему меры наказания направить в Особый лагерь МВД СССР.

Ст. следователь следчасти МГБ УССР Ст. лейтенант Швыдкий [підпис. – С. М.]

Согласны [підписи. – С. М.]⁹.

До такого висновку, після семи місяців допитів, ведення слідства, прийшли “поборники законності” в УРСР. Вироку передували численні допити. Спочатку – як “затриманого” (1945), а пізніше, у 1947 р. – як заарештованого. У них – докладна, “згадана” під тиском “правопорядку” детальна хронологія життя і творчості. Ось вона:

“Протокол допроса задержанного Петренко А. А. [...]

22 мая 1945 г. Допрос начат в 9 час. 45 мин.

Вопрос: С какого времени Вы проживали в Вене?

Ответ: В Вене я проживал с августа 1944 года. До этого, с момента эмиграции из России в 1920 г. проживал во Львове.

Вопрос: Где Вы¹⁰ проживали и работали в России до Октябрьской революции?

Ответ: До 1913 г. вместе с родителями проживал в Полтаве, затем, получив сред-

нее образование, поступил работать конторщиком на Киевско-Полтавскую железную дорогу. В том же 1913 г. по вызову начальника технического отдела правления постройки Аченско-Метушинской железной дороги я выехал в Москву. [кінець с. 17, підпис Петренка, с. 18. – С. М.]. Проработав там счетоводом 6 месяцев, совместно с правлением переехал в Петербург и продолжал там работать. Одновременно учился в коммерческом институте на экономическо-бухгалтерском факультете. В марте 1914 г. выехал в Ачинско-Метушинское правление дороги, дислоцировавшееся в Красноярске, и до конца октября того же года работал в должности бухгалтера. В последних числах октября 1914 г. выехал в Сочи на постройку Черноморской железной дороги, где был старшим счетоводом. В марте 1918 г., в связи с болезнью матери, я получил отпуск и выехал в Полтаву.

Вопрос: Как Вы могли проехать из Сочи в Полтаву, оккупированную к тому времени немцами?

Ответ: До станции Днепропетровск доехал эшелон, перевозившим части Красной Армии. На этой станции мне стало известно, что дальше ехать нельзя, так как с Севера наступают немецкие войска. Я тогда принял решение остановиться в одной из деревень до прихода немцев, а затем по оккупированной территории добраться до Полтавы, что и было мною осуществлено.

Вопрос: Сколько времени Вы проживали в Полтаве?

Ответ: В Полтаве я проживал с марта 1918 по август 1919 года. После приезда явился в Полицию для регистрации, где заявил, что прибыл из Сочи и больше не имею намерения туда возвращаться. Получив документы на право жительства, я по поручению Украинского [кінець с. 18, підпис Петренка, с. 19. – С. М.] националистического общества “Просвіта” выехал в Киевский драмтеатр, имея в виду получить там помощь в создании театра в Полтаве¹¹.

Из Киева привез около 60 [? – С. М.] артистов и, организовав театр, я стал его директором. С приходом советских войск¹² меня назначили заведующим труппы пер-

вого советско-украинского театра. В этой должности работал до 28 июля 1919 года, то есть до момента занятия Полтавы денкинскими войсками. В начале августа того же года выехал в Сочи, а затем в Тбилиси.

Вопрос: С какой целью Вы туда выехали?

Ответ: Боясь быть арестованным денкинцами или же призванным к ним на службу, я выехал в Сочи и после болезни в ноябре 1919 г. переехал в Тбилиси, где находился до начала 1920 года.

Вопрос: Чем Вы занимались в Тбилиси?

Ответ: В Тбилиси я встретил своего знакомого по Полтаве купца Кучерявенко, который предложил мне работать у него помощником по хозяйственным делам. В конце мая 1920 г. консул петлюровского “правительства” в Тбилиси Красковский через Кучерявенко сделал мне предложение поступить к нему на работу бухгалтером, на что я согласился. Таким образом, одновременно с работой у купца Кучерявенко, я служил в консульстве “УНР” в Тбилиси. В начале декабря 1920 г. вместе с Кучерявенко я эмигрировал в Италию. [кінець с. 19, підпис Петренка, с. 20. – С. М.]. В конце декабря за границу выехали и все служащие консульства.

Вопрос: В каких политпартиях и организациях Вы состояли до эмиграции?

Ответ: Проживая в России, я в политпартиях и организациях не состоял.

Вопрос: Каковы причины Вашей эмиграции?

Ответ: В конце 1920 г. Красная Армия разбила основные силы вооруженной интервенции капиталистических стран. Так называемое правительство “Украинской Народной Республики” и его армии к тому времени потерпели полное поражение. На всей территории Украины была установлена Советская власть. Поэтому, боясь ответственности перед советской властью за свою службу в консульстве “УНР”, я бежал за границу.

Вопрос: Где Вы проживали и чем занимались за границей?

Ответ: В Италии я проживал около двух месяцев, затем переехал в Вену, а оттуда примерно через месяц, в марте 1921 г. выехал во Львов. Проживая во Львове, я в

течение года был артистом драматического театра¹³, но в связи с выездом театра из города перешел на кондитерскую фабрику и работал в разных должностях до 1926 г. С 1927 г. я стал администратором украинского националистического общества “Просвита”, занимавшегося издательством и распространением среди украинского населения литературы националистического содержания. В мои функции входило обеспечение издания литературы и ее рассылка подписчикам. [кінець с. 20, підпис Петренка, с. 21. – С. М.]. В этой должности работал до сентября 1939 года.

Вопрос: Членом какой организации вы являлись, проживая в Польше?

Ответ: В Польше я был членом “Украинского Допомогового Комитета” и украинского националистического общества “Просвита”. В организацию “УДК” вступил в 1925 г., а членом “Просвиты” состоял с 1927 г., т. е. со дня поступления туда на работу.

Вопрос: Расскажите о создании контрреволюционной организации “УДК”.

Ответ: В конце 1920 г. останки разбитых Красной Армией петлюровских частей и чиновники правительства “Украинской Народной Республики” бежали за границу, где приступили к созданию организаций, которые были бы способные не только объединить и сохранить кадры белоэмигрантов, но и подготовить их для вооруженной борьбы против Советского Союза. Целью этой борьбы ставилось отторжение Украины от СССР и установление на ее территории буржуазно-националистического строя. Такая организация под названием “Украинский Допомоговый Комитет” была создана в Польше в 1923 г. [...] [с. 27. – С. М.]. В мае 1926 г. меня назначили кассиром Львовского филиала “УДК”. В этой должности я работал до 1932 г., затем был избран заместителем председателя Управы “УДК” и выполнял эти функции до освобождения Западной Украины Красной Армией в 1939 г. Будучи заместителем председателя Львовского филиала “УДК”, я одновременно исполнял и должность администратора издательства при обществе “Просвита”. С сентября 1939 года и до нападения Германии на Советский Союз ни в каких организациях

не состоял. В ноябре 1942 года, проживая на временно оккупированной немцами территории во Львове, вступил в члены контрреволюционной организации “Украинский Центральный Комитет” – “УЦК” и работал там делопроизводителем отдела культурной работы до конца марта 1944 года.

Вопрос: Расскажите подробно о создании “Украинского Центрального Комитета”.

Ответ: В 1939 г., когда в Западной Украине была установлена Советская Власть, враждебно настроенные к Советскому Союзу лица и участники разных националистических организаций бежали на территорию так называемого “Польского Генерал-Губернаторства” и создали там новую антисоветскую организацию, именованную “Украинским Центральным Комитетом”. Ее членами могли являться и лица украинской национальности, проживающие на территории польского Генерал-Губернаторства. [кінець с. 27, підпис Петренка, с. 28. – С. М.]. Идеологом и создателем этой организации являлся профессор Краковского университета – Кубиевич Владимир, 48–50 лет, в прошлом служил в Украинской Галицкой Армии, преподавал географию, проживая в Кракове. Последний, став на службу немецких оккупантов, надеялся при их помощи стать главою будущего украинского националистического государства. [...] Персональный отдел: в его функции входили приём и увольнение служащих в аппарате “УЦК” и связь с немецким “Арбайтцентром”, через который [кінець с. 28, підпис Петренка, с. 29. – С. М.] участников организации устраивали на работу. Руководил отделом Трач Иван, 50–52 лет, уроженец г. Коломыя, Станиславской обл. [очевидно, брат або родич В. Блавацького. – С. М.], его отец был председателем суда при бывших польских властях до 1939 года. Юридический подотдел входил в персональный отдел. Его задачей была защита участников “УЦК” и “УДК” перед немецкими властями. Во главе названного подотдела стоял Коновалец Мирон, 50 лет, уроженец Львовской области, сын попа, родной брат идеолога “ОУН” в Польше – Коновальца Евгена [...] [с. 34. – С. М.].

Вопрос: Какую контрреволюционную работу вы проводили как участник “УДК”?

Ответ: Состоя в организации “УДК” рядовым членом, систематически посещал сборища её членов, читал антисоветскую литературу и принимал участие [кінець с. 34, підпис Петренка, с. 35. – С. М.] во всех проводимых мероприятиях этой организации. В 1932 г. меня избрали заместителем председателя Управы Львовского филиала “УДК”. Работая в названной организации, я организовывал сборища участников “УДК”, на которых читались доклады клеветнического содержания против Советского Союза. Распространял националистическую литературу среди членов организации. В связи с оккупацией немцами Западной Украины в ноябре 1942 я вновь вступил в члены названного ранее “УЦК” и работал делопроизводителем культурно-просветительского отдела руководящего ядра этой организации. В мои функции входила переписка с отделами, рассылка националистической литературы в подчиненные комитеты. Служба в “УЦК” продолжалась до марта 1944 г., то есть до момента моей эвакуации из Львова с отступающими немцами. В марте 1944 г. в связи с болезнью работу там прекратил и до задержания в г. Вене никакой деятельности не проводил.

Вопрос: Что послужило причиной Вашей эвакуации из Львова в марте 1944 г.?

Ответ: Как служащий “УЦК”, по предложению руководства организации я выехал вместе с другими членами, так как к тому времени к Львову подходили части Красной Армии. Сначала выехал в м. Криницы [йдеться про м. Криниця на Лемківщині, тепер Польща. – С. М.], где заболел и по собственному желанию выехал в Вену на лечение.

Записано с моих слов верно, мне прочитано [підпис Петренка. – С. М.].

Допросил: ст. следователь 2-го отд[еления]-я 4-го отдела “Смерш” Укр[аинского] фронта капитан Гончар”.

З наведених фрагментів постає надзвичайно діяльна і цілісна натура, відкриваються цікаві факти з долотівського періоду праці.

“Це була людина велетенської будови (7 футів росту) і душевної доброти”, – згадує у листі до авторки цієї статті від 22 грудня 2005 р. Валеріан Ревуцький. Наразі нам не

вдалося встановити точної дати смерті першого директора ЛОТу, а саме дня й місяця. У зазначених документах вони відсутні: ймовірно, помер він самотнім. У цитованій кримінальній справі долучено довідку з ЖЕКу, де написано, що ніякого “майна, підлягаючого описові, нема” у “засудженого”. Цей факт ще більше вивищує дух Андрія Петренка. Йому й слово.

“До июля месяца 1941 года я работал главным администратором театра имени Леси Украинки в гор. Львове и одновременно исполнял должность начальника снабжения строительства этого театра. [кінець с. 42, підпис Петренка, зворот с. 42. – С. М.].

С июля 1941 г., т. е. уже с приходом во Львов немецких оккупантов, на общем собрании работников театра я был единогласно избран директором Львовского оперного театра. Моими заместителями были избраны: Блавацкий (Трач) Владимир Иванович¹⁴, художественный руководитель, и Сорока Петр Степанович¹⁵, режиссер театра. Протокол решения этого собрания был направлен в горуправу на утверждение, и в тот же день городским головой, доктором Полянским Юрием Ивановичем он был утверждён. Директором оперного театра я проработал до 30 июня 1942 г., после чего от этой должности был освобождён в связи с тем, что на мое место был назначен немец (фамилию его я не помню)¹⁶”.

“На протяжении четырех месяцев я был безработным. Затем меня вызвали в бюро регистрации безработных и предложили должность управляющего именем возле города Судова Вишня, от которой я категорически отказался. После этого мне было предложено поступить куда-либо на работу, ибо [кінець звороту с. 42, підпис Петренка, с. 43. – С. М.] в противном случае я буду направлен в Германию. Первого ноября 1942 г. я поступил на работу в качестве делопроизводителя отдела просвещения в Украинский Центральный Комитет гор. Львова. Одновременно я заведывал книжным магазином, принадлежащим отделу просвещения. В этой должности я проработал до 22 марта 1944 года, а затем Украинским Центральным Комитетом (УЦК) был направлен заведующим библиотекой в местечко Криница

Краковського воеводства (Польща). По приїзді в Криницю я тяжело заболів і до 22 квітня пролежав в постелі. Оскільки Криниця являється курортним місцем, я, по призначенню лікаря Савчак, користувався курортним лікуванням до серпня 1944 року. Завдання зав. бібліотекою я, по випадку хвороби, не прийняв, і все це час перебував на своїх особистих засобах. В серпні місяці по ходатайстві відділення УЦК в Криниці мені був виданий німцями пропуск на право поїздки в Чехословаччину [кінець с. 43, підпис Петренка, зворот с. 43. – С. М.] для лікування на курорті Песчане. Однак на цей курорт мені потрапити не вдалося, т[ак] к[ак] проїхав приблизно 30 кілометрів від польської межі, я був затриманий чехословацькою жандармерією, яка хотіла направити мене в табір. В цей час я випадково зустрів інспектора організаційного відділу Українського Центрального Комітету Левицького (імені і батьківства не знаю)¹⁷, до якого я звернувся за допомогою, щоб він не дозволив відправлення мене в табір. У Левицького був документ на ім'я якогось громадянина з правом виїздки в місто Вєну. Зачеркнувши прізвище цього громадянина, Левицький написав мою прізвище і передав цей документ мені. З цим документом я приїхав в місто Вєну 30 серпня 1944 року. По приїзді в Вєну я звернувся в відділ Українського Центрального Комітету, після чого, як хворого, мене направили в дім притуку бідних, в якому я перебував до 21 січня 1945 року, т. є. до дня, [кінець звороту с. 43, підпис Петренка, с. 44. – С. М.] коли цей дім був знищений англо-американською авіацією. Після цього я оселився в особистій квартирі і жив до 6 травня 1945 року. Від відділу УЦК я отримав картки на хліб і продукти. 6 травня 1945 року я, як беглець і співробітник Комітету, був затриманий органами Радянської контррозвідки "Смерш" і в кінці червня був доставлений в місто Львів, в відділ контррозвідки "Смерш". Далі я був переданий для подальшого слідства в УМГБ Львівської області, звідки приблизно 9–10 липня 1945 року був звільнений. [Підпис Петренка. – С. М.]. Допит почав в 20⁰⁰; 23. 08. 1947. Допит перерваний в 1⁴⁵".

Найбільш цінними, на наш погляд, є факти внутрішньо-театральної, закулісної або неофіційної частини взаємостосунків німецької окупаційної влади та українських керівників ЛОТу, що містяться на 44–45 сторінках цитованої справи.

Вопрос: Во время Вашей работы директором оперного театра приходилось ли Вам встречаться с работниками Гестапо?

Ответ: Примерно в августе или сентябре [кінець с. 44, підпис Петренка, зворот с. 44. – С. М.] 1941 года я и Блавацкий были вызваны в управление Гестапо по ул. Пальчинского (в здание, где ныне находится УМГБ). Мы были приняты работником Гестапо майором Шенк, в ведении которого находились все культурно-просветительские учреждения гор. Львова. Здесь же присутствовал заместитель Шенка капитан Кнорр (имени и отчества не знаю) и сотрудник Гестапо, местный украинец Дурбак. Пробыли мы у Шенка более двух часов. Вопрос шёл о репертуаре театра, нет ли в репертуаре советских пьес, кто из артистов остался в театре. Здесь же Шенк потребовал список сотрудников театра, который через Дурбака ему был передан на третий день после нашей беседы. О составлении этого списка мной лично было дано распоряжение секретарю театра Мусию Роману Федоровичу. Второй раз я был вызван в управление Гестапо зимой 1942 года, где имел беседу с капитаном Кнорр. Кнорр потребовал от меня объяснение, почему я держу в театре еврея Шталь, который работал [кінець звороту с. 44, підпис Петренка, с. 45. – С. М.] заведующим сценой. Я ответил, что Шталь является хорошим специалистом и что в своём деле он является незаменимым человеком. Однако, несмотря на это, Кнорр предложил мне немедленно убрать Шталь, что мной и было сделано. Впоследствии я очень часто встречался с Кнорр как в своём театре, так и в клубе по ул. 17 вересня. При этом клубе был ресторан, который посещал Кнорр. Я в этом ресторане столовался и поэтому зачастую обедал вместе с Кнорр за одним столом, выпивал с ним и т. д. С Шенком я встречался реже, однако несколько раз приходилось с ним вместе обедать и выпивать в этом же клубе"¹⁸.

Зрозуміло: пильні радянські слідчі розцінили випадкові зустрічі в ресторані як “співпрацю” з Гестапо. Тому цей факт слідством активно мусується на допитах. Петренко, зрозуміло, заперечує те, чого не було.

“Майор Шенк и капитан Кнорр интересовались репертуаром театра, нашими планами на будущее, артистами театра, в том смысле, что местные они или приезжие, какие советские артисты остались в театре. После беседы Шенк предложил мне представить ему список артистов театра с указанием фамилий, имени, отчества, года рождения, откуда родом – местные или приезжие с Востока. Такой список был ему предоставлен спустя три дня после беседы через служившего в Гестапо некоего Дурбака, о судьбе которого мне ничего не известно. Беседы с указанными сотрудниками Гестапо на какие-либо другие темы я не вел.

Вопрос: Часто после этого Вы встречались с майором Шенк и капитаном Кнорр?

Ответ: Официально в Гестапо я вызывался второй раз зимой 1942 года по вопросу необходимости увольнения из театра [кінець с. 54, підпис Петренка, с. 55. – С. М.] заведующего сценой, еврея по национальности, Шталь, о чем я показал ранее. Так, приходилось часто встречаться с капитаном Кнорр в клубе по ул. 17 вересня, где я столовался, даже с майором Шенк, в некоторых случаях вместе выпивали за обедом. Эти встречи носили чисто случайный характер. Бесед на политические темы не вели, кроме этого, могу дополнить, что наедине с ними я никогда не был, так как не знал немецкого языка, а они – украинского, и мы не могли совместно вести разговор.

Вопрос: Следствие располагает данными, что Вы состояли на связи у сотрудника Гестапо Кнорр в качестве секретного осведомителя. Следствие требует от Вас правдивых показаний по этому вопросу.

Ответ: Я на связи у сотрудника Гестапо капитана Кнорр в качестве секретного осведомителя не состоял. Не зная немецкого языка, я не мог состоять у него на связи, мы не могли бы с ним говорить, а через переводчика я никогда не пошел бы на это. Мои показания по этому вопросу соответствуют действительности.

Вопрос: Вы настаиваете на этом?

Ответ: Да, на этих показаниях по вопросу моей встречи с сотрудниками Гестапо я настаиваю, так как они правильны. [кінець с. 55, підпис Петренка, с. 56. – С. М.]

Вопрос: Вы имели родственников?

Ответ: Никого из родственников я не имею.

Вопрос: Назовите родственников, которые были у Вас?

Ответ: У меня из родственников были: Отец – Петренко Аврам, в 1922 году умер. Мать – Петренко Агрипина, умерла в 1918 году. Сестер у меня не было. Был ещё один брат Никон, 1880 года рождения, последний умер на военной службе в 1906 году в связи с ранениями, полученными в русско-японской войне.

Допрос начат в 22⁰⁰. Прерван в 2 ч. 05 мин. Протокол с моих слов записан правильно, мне прочитан вслух. В чём и расписываюсь. [підпис А. Петренка. – С. М.]

Ст. следователь – ст. лейтенант Дубцов¹⁹.

Надзавдання слідства було очевидним: довести факт “співпраці” Петренка з німцями. Оскільки ані доказів, ані свідчень не вдавалося знайти, у хід пішла вигадана версія. О 23 год. 50 хв. слідчі пропонують нове темне звинувачення. Формулюється воно так.

“Вопрос: Какое лично принадлежащее Вам имущество Вы имеете на квартире, где проживаете?

Ответ: До ареста я проживал по улице М. Кривоноса, дом. 35, кв. 6, у гражданки Сосновской Марии, 79 лет. Никакого имущества и ценностей не имею. Все, что я имею, находится при мне. Постельные принадлежности также не были моими.

Вопрос: Какие ценности или имущество вы хранили на месте работы в библиотеке АН УССР?

Ответ: Никаких ценностей или имущества я по месту работы в библиотеке АН УССР не хранил по той же причине, как указал выше, за отсутствием такового.

Вопрос: А денежные средства советскими госзнаками Вы хранили в библиотеке?

Ответ: Никакими денежными средствами я не располагал и не располагаю [кінець с. 67, підпис Петренка, с. 68. – С. М.] и

заявляю, что деньги советскими госзнаками я в библиотеке не хранил.

Вопрос: При проверке книг в библиотеке, где Вы работали, обнаружена некоторая сумма денег советскими госзнаками. Что Вы можете сказать по этому вопросу?

Ответ: Я уже показал, что работал старшим библиотекарем библиотеки Львовского филиала академии наук УССР по ул. Б.Хмельницкого, 36, личных денежных сбережений не имею. Поэтому, если и найдены в библиотеке деньги, они мне не принадлежат. Перед приемом библиотеки последняя длительное время находилась на замке, принимая библиотеку, я книг не проверял. Таким образом, кому принадлежат найденные в библиотеке деньги, я не знаю²⁰.

На наступному допиті слідчий знову торкається теми зустрічі нового 1942 року в приміщенні, де тепер розташований театр ім. М. Заньковецької.

Вопрос: Кто выступал на этом вечере?

Ответ: На этом вечере по случаю встречи нового года выступали: первым выступил я, затем Паньківський²¹, имя-отчества не знаю, который до этого переводил мое выступление, он выехал вместе с немцами, после нашего выступления стали напитки, затем же, выпивши, выступали Райш, полковник Бизанц и еще два или три немца.

Вопрос: Расскажите о содержании выступления, в частности, лично своего выступления?

Ответ: Содержание выступлений всех без исключения немцев сводилось к расхваливанию немецкой армии, о ее победах. Мое выступление свелось к следующему: я поздравил присутствующих гостей, в данном случае немцев, и присутствующих артистов с наступающим новым годом, кроме этого, обращаясь к присутствующим, я сказал: "Вспомним те тяжелые годы в прошлом, когда нам не приходилось так встречать новый год. На своей украинской земле мы не имели украинского театра, а ездили из села в село, и то с ласки коменданта полиции". Больше я ни о чем не сказал. Мое выступление было переведено переводчиком [кінець с. 73, підпис Петренка, с. 74. – С. М.].

Вопрос: Кроме того, Вам приходилось

выступать в присутствии немцев и своих артистов?

Ответ: Да, в мае 1942 года, в помещении теперешнего Обкома партии по ул. Советской, тем же Райшем был устроен второй вечер по случаю приезда во Львов некоторых директоров немецких театров, в том числе директора Берлинского театра. На этом вечере из артистов присутствовали Блавацкий, ряд других артистов, которые владели исполнением немецких вещей, в основном солисты, фамилии их не помню. С немецкой стороны присутствовали: Райш и директора немецких театров. Причем должен сказать, что как раз к этому времени хотели организовать во Львове немецкий театр, для чего подбирали артистов. После выступления артистов на этом вечере один или два немца выступили в том смысле, что они не ожидали таких [кінець с. 74, підпис А. Петренка, с. 75. – С. М.] талантливых исполнителей среди украинских артистов [курсив мій. – С. М.], похвалили за хорошее исполнение. Затем выступили Блавацкий и Райш, а после него, как директор театра, взял слово я. В своем коротком выступлении я поблагодарил немцев за ту оценку, которую они дали артистам украинского театра и пояснил о тяжелых условиях, в которых до немцев работали артисты – украинцы (ці справедливі, але не вигідні радянським слідчим зізнання А. Петренка стали підставою для звинувачення у співпраці з німцями, [курсив мій. – С. М.], т. е. повторил вторую часть своего выступления на первом вечере по случаю встречи нового года, о чем я показал выше.

Вопрос: Какие антисоветские высказывания были Вами приведены при выступлении?

Ответ: Антисоветских высказываний я в своем выступлении не приводил. Я только, как в первом, так и во втором выступлении, подчеркивал, что в прошлом, значит, до прихода немцев, на своей украинской земле украинцы не имели своего театра". Допрос начат в 21³⁰. Окончен в 14⁵".

Виділене тут останнє речення було підкреслене у справі слідчим, очевидно, як найбільше звинувачення проти А. Петренка: мовляв, як це окупанти німці дали україн-

ському театрові в Галичині більше творчої свободи, аніж Польща чи радянська влада?!

Дуже важливим свідченням є також виписка із протоколу допиту Герберта Кнорра, військовополоненого радянськими військами, 28 червня 1947 р. з м. Сталіно [с. 80–81. – С. М.].

“Вопрос: Вы 2 июня 1947 года на допросе показали, что Вами в начале января 1942 года был завербован житель города Львова Петренко. Уточните, когда был завербован, где, и его практическая деятельность?

Ответ: Как я указал ранее на допросе, Петренко (имя и отчество не помню), мною завербован в начале января месяца 1942 года. Завербован мною лично в одной из комнат оперного театра. Вербовал через переводчика моего отдела Дурбак Йогана. Подписка, как правило, от граждан оккупированных территорий не отбиралась, за исключением только немцев. Причину этому я точно объяснить не могу, но было, кажется, на этот счет указание, и указывалось, чтобы подпиской не отпугивать людей, так как очень многие боялись давать подписки. Псевдонимы также не давались. Псевдонимы давались только агентам, которые работали в гестапо. Моя агентура и Петренко на донесениях подписывали фамилию, но эти донесения хранились и не подлежали разглашению, как совершенно секретные документы. Цель вербовки Петренко была следующая: Петренко до вербовки работал заместителем директора театра города Львова [йдеться про Драматичний театр ім. Лесі Українки у Львові 1940–1941 рр. – С. М.], где работал до оккупации. Имел авторитет и большие связи среди работников искусства и интеллигенции города, а поэтому был завербован для освещения и выявления настроений интеллигенции по отношению к проводимой политике Германии на Украине. В работе Петренко был инициативен, а выполнял только даваемые мною задания и сообщал, как население и работники театра в основном реагировали на проводимую работу в театре на немецком языке. Нужно сказать, что на основании имеющихся данных в СД Петренко характеризовался как один из сторонников Бендеры [так у тексті: через “е” – С. М.], где на

одной из вечеринок высказывал в пользу бендеровцев, что не отражало политику, проводимую немцами, так как бендеровцы ставили своей целью создание самостоятельной Украины, без протектората Германии. После вербовки Петренко был лично у меня на связи, за все время, а работал он вплоть до отступления немцев из города Львова, дал примерно 15 донесений, главным образом о настроении артистов и других лиц гор. Львова, с которыми ему приходилось встречаться. Конкретно проходящих по его данным сейчас не помню, но особого интереса его данные не заслуживали. Встречался я с Петренко в здании театра, в ресторане, казино и в других местах, в кино и т. п. Хочу сказать, что с ним также несколько раз встречался начальник Управления СД Галиции Шенк. При отступлении немцев из города Львова он остался там.

Вопрос: Петренко как агент получал материальную помощь от Вас?

Ответ: Денежные вознаграждения или другую помощь Петренко, как агент, от меня или от кого-либо другого не получал”²².

Уважний читач одразу зауважить певні розбіжності: німецький полонений говорить про агентурні функції директора ЛОТу до кінця окупації, тобто, до 1944 року. Проте відомо, що Андрій Аврамович Петренко був директором театру лише один сезон 1941–1942 рр. Отже, тут існує істотна розбіжність у датах і фактах. На сторінках 82–89 кримінальної справи П-32262 чз цього приводу містяться доповнення Герберта Кнорра, якого привезли 3 лютого 1948 р. до Львова як військовополоненого для свідчень.

“Вопрос: Являлся ли Петренко Вашим секретным осведомителем?

Ответ: В качестве секретного осведомителя Петренко у меня на связи не состоял и мною не вербовался. Я не пожелал его вербовать по причине того, что не владел украинским языком, а он не владел немецким. Мною как от директора оперного театра от Петренко были затребованы статистические данные на артистов театра с указанием данных фамилии, имени, отчества, национальность, о количестве зрителей, о количестве денежного сбора. Статистические данные подписывались Петренко и Бла-

вацким. Нас эти данные интересовали с той целью, чтобы знать вкусы зрителя и, с другой стороны, старались иметь состав артистов только по национальности украинцев. Такие данные представлялись нам ежемесячно, в некоторые месяцы такие данные приносил сам Петренко в распоряжение отдела СД, в другие я отбирал сам в его кабинете. Летом 1942 года Петренко из театра был уволен и по служебным делам я с ним не сталкивался. После этого я однажды встретил Петренко в одном из ресторанов города Львова, но никаких бесед я с ним не вел.

Вопрос: По каким причинам Петренко был уволен из театра?

Ответ: В январе 1942 года в помещении оперного театра руководителем пропаганды Райш был устроен вечер с распитием спиртных напитков, на котором присутствовал я, начальник отдела СД майор Шенк, руководитель отдела пропаганды на территории Галиции Райш, артисты оперного театра, в том числе и Петренко. На этом вечере выступал с речью Райш, содержание речи я точно не помню, но она была плохо выдержана, так как выступал выпивши. После него выступил Петренко, содержание его выступления в ясной форме было направлено на построение самостийной Украины: “мы, украинцы, будем бороться за построение самостийной Украины”. После этого, до июня 1942 года, мы изучали Петренко, а затем, как не внушающего доверия, из театра уволили [Курсив мій. – С. М.]²³. Ось у чому причина звільнення Петренка: німці боялися будь-яких проявів українського націоналізму не менше від радянських партійних ідеологів!

Вопрос: Какие другие данные Вы имели о националистической деятельности Петренко?

Ответ: От своих секретных осведомителей, кого именно, не помню, я получал данные о националистических высказываниях Петренко, однако о его практической деятельности в организации украинских националистов я данных не имел.

Вопрос: Вы ранее в протоколе допроса от 23 июня 1947 года показали, что Петренко лично Вами был завербован [кінець с. 87, підпис Г. Кнорра, с. 88. – С. М.] в январе

1942 года в качестве секретного сотрудника СД. Чем объяснить эти противоречия в Ваших показаниях?

Ответ: По-видимому, меня не понял на допросе 23 июня допрашивающий меня сотрудник, или это результат неправильного перевода переводчиком. Показания, данные мною в протоколе допроса от 23 июня 1947 года, относятся к Блавацкому, так же работавшему директором оперного театра, последний работал директором театра до дня освобождения города Львова советскими войсками. Петренко я не вербовал и на связи у меня он не состоял, моя связь с Петренко выразилась только в изложенном мною выше. В части того, что я в протоколе допроса от 23 июня 1947 г. характеризовал Петренко как украинского националиста, соответствует действительности [Курсив мій. – С. М.]. Трагічна помилка... Воїстину, класичний випадок з комою у вирокі “Казнить, нельзя помиловать”²⁴.

Вопрос: При чтении настоящего протокола Вы пожелали внести поправки. В чем именно?

Ответ: Вечер в январе 1942 года проводился не в помещении оперного театра, а в одном из ресторанов гор. Львова, названия которого я не помню, недалеко от театра. Вторая поправка заключается в том, что в настоящее время не могу утверждать, что Петренко лично приносил мне в отделение СД статистические данные о составе артистов театра, однако такой возможности не исключаю. Больше всего приносил эти данные Блавацкий”. [Кінець, с. 89, підпис Г. Кнорра, с. 89. – С. М.]²⁵.

Таку фатальну “помилку” (за класифікацією високого жанру трагедії), яку Герберт Кнорр (до його честі!) помітив і виправив у протоколі допиту, однак свідомо не врахувало слідство (тому цю справу, серед багатьох інших, сьогодні можемо розглядати у трагіфарсовому ключі ідеологічної системи). Відомо: радянське правосуддя не помилялось. Це коштувало А. Петренкові тюремного ув’язнення. І хоча по справі Петренка допитували численні нових “свідків” – колишніх працівників ЛОТу: заарештованого Йосипа Стадника, Олену Горницьку, Петра Сороку (кримінальні справи яких на той час нам

вдалося розшукати та частково опублікувати), але ніхто не підтвердив факту співпраці А.Петренка з німцями. Давав, зокрема, свідчення і заслужений артист УРСР Іван Рубчак. Їх відповіді прояснили, однак, імовірну причину звільнення з посади А. Петренка. Ось що говорив І. Рубчак: “По слухам от артистов, кого не помню, мне известно, что Блавацкий, бежавший с немецкими войсками, работавший тогда директором по художественной части театра, был в плохих взаимоотношениях с Петренко, имел близкие связи с немецкими войсками, в частности с Гестапо, он добился увольнения из театра Петренко”²⁶. Це ж підтвердила й Ніна Лесновська, помічник режисера ЛОТу²⁷.

Але, на жаль, їх докази не пом'якшили вироку підсудному, вже хворої і немолодої людини. І хоча в жодному з пред'явлених радянським слідством звинувачень А. Петренко не визнав себе винним, а єдиний свідок Г. Кнорр підтвердив, що на зв'язку з німцями насправді був директор В. Блавацький, а не А. Петренко, радянське судочинство було невблаганним. Каральна машина запущена: Андрій Петренко у 1948 р. був звинувачений за статтями 54-1 “а” та 54-11 УК УРСР і висланий для відбуття покарання терміном на 5 років у виправно-трудові табори “Пешлагу” “без конфіскації имущества за отсутствием такового”²⁸.

У обвинувальному висновку зазначалось “вещественных доказательств по делу нет”. До речі, впродовж слідства Андрій Петренко жодним негативним словом чи натяком не згадав Володимира Блавацького!

Згідно з Законом УРСР від 19 квітня 1991 р. “Про реабілітацію жертв політичних репресій” Андрій Аврамович Петренко помертньо (помер у Львові 1957 р.) був реабілітований. У цитованій тут кримінальній справі П-32262, яка зберігається у Державному архіві Львівської області, немає довідки про дату смерті та місця його поховання. Наші пошуки не привели наразі до з'ясування цього факту. У цитованій справі вказано лише дату звільнення із заслання – 25 квітня 1953 року²⁹.

Отже, сезон 1941–1942 рр. Андрій Петренко працював в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі ди-

ректором. Чотири роки (1953–1957) прожив після звільнення з радянських концтаборів.

Запропонований тут матеріал – перша спроба повернути в історичний та культурний контекст України ім'я одного із навмисне “забутих” радянською історіографією діячів української культури першої половини ХХ ст., жертв політичних репресій та культурного геноциду.

¹ Саме такою була перша назва театру, яку після приєднання Галичини до Генерального губернаторства восени 1941 р. німецька адміністрація змінила на іншу – Львівський оперний театр (далі ЛОТ).

² Івасівка М. “Український Оперний Театр” у Львові // Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 326.

³ Дорошенко В. Андрій Петренко // Наш театр. – Книга діячів Українського театрального мистецтва. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1992. – Т. 2. – С. 137.

⁴ Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К.; Харків; Нью-Йорк, 1995. – С. 42.

⁵ Дорошенко В. Зазнач. праця. – С. 137.

⁶ Івасівка М. Зазнач. праця. – С. 326.

⁷ Козак Б. Палімпсест українського “Гамлета”: переклад і прапрем'єра 1943 року // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2003. – Вип. 3. – С. 65.

⁸ Тут і далі цитуємо кримінальну справу А. Петренка (Зберігається в ДАЛО. – П-32262. – С. 115.

⁹ Там само. – С. 118, 119.

¹⁰ Так в оригіналі документа – з великої літери (дуже ввічливо!).

¹¹ У Києві Комітет українського національного театру за часів Української Центральної Ради та Театральна Рада за часів гетьманату П. Скоропадського вживали заходів до організації постійних українських театрів у всіх губернських центрах та інших великих містах України. Про це див.: Леоненко Р. Перші українські державні театри: 1917–1919 роки // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 1999. – Т. 237. – С. 137.

¹² Частина 2-ї Української радянської дивізії зайняла Полтаву 19 січня 1919 року.

¹³ Від липня до жовтня 1921 р. у Львові виступав Український Незалежний Театр за тричленної управи М. Бенцалю, Я. Ясень-Ясенка та Г. Нички, а від 8 жовтня 1921 р. до 15 травня 1922 р. – Український народний театр товариства “Українська бесіда” під артистичним провідом О. Загорова і за дирекцією Й. Стадника. Відомо, що у виставі “Ясні зорі” Б. Грінченка (прем'єра – 1.11.1921) А. Петренко зіграв роль Алі-Баші (А. Г. [Головка Андрій] “Ясні зорі”: драма на 5 дій Б. Грінченка // Вперед. – 1921. – 4 листопада). Цей факт узятो з монографії: Боньковська О. Львівський театр Товариства “Українська бесіда”: 1915–1924. – Л., 2003. – С. 225.

¹⁴ Володимир Блавацький, справжнє прізвище Трач (1900–1953) – актор, режисер, організатор театральної справи, директор та мистецький керівник ЛОТу (1942–1944). У 1944 р. емігрував закордон. Помер у Філадельфії (США).

¹⁵ Сорока Петро Степанович (1891–1950) – актор, режисер, організатор театральної справи. Був виселений зі Львова у 1947 р., засуджений на 25 р. позбавлення волі. Помер у Анжеро-Суженську Кемеровської обл. (Росія).

¹⁶ Насправді це був Фріц Вайдліх – диригент, якого німці призначили музичним директором ЛОТу (диригував окремі опери та концерти для німецького глядача, працював тут від серпня 1942 р. до вересня 1943 р.). Отже, до появи німецького директора Вайдліха, від червня до серпня 1942 р. минуло три місяці.

¹⁷ Можливо, йдеться про Северина Левицького (1890–1962), який у 1941–1945 рр. працював у си-

стемі УЦК керівником відділу молоді та був головою Об'єднання праці вчителів?

¹⁸ Цитована справа. – С. 45.

¹⁹ Там само. – С. 56.

²⁰ Там само. – С. 68.

²¹ Кость Паньківський (1907–1973) – адвокат, видатний політичний діяч, генеральний секретар Української Національної Ради у Львові (1941), заступник голови Українського Центрального Комітету 1942–1945 (Енциклопедія українознавства. Л., 1996. – Т. 5. – С. 1939. – С. М.).

²² Цитована справа. – С. 68.

²³ Там само. – С. 87.

²⁴ Там само. – С. 88.

²⁵ Там само. – С. 89.

²⁶ Там само. – С. 100.

²⁷ Там само. – С. 102.

²⁹ Там само. – С. 113.

SUMMARY

The peculiarities of the work of cultural institutions within the period of the World War II have been reproduced as well as the nature of the socio-political situation of West Ukrainian lands of the mentioned period has

been revealed on the ground of the fragments of the criminal case of Andriy Petrenko (1881–1957), the first director of the Ukrainian theatre of the city of Lviv – Lviv opera house (1941–1944).

СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЗА “САМОСТІЙНОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ ОРГАНІЗМУ” АКТОРА В УМОВАХ ПУБЛІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Михайло Барнич

Однією з особливостей акторської творчості є її публічність в умовах творення сценічного образу перед публікою. Її складність пояснюється тим, що на ігровому майданчику акторові доводиться відтворювати певний психофізичний стан, пов'язаний із персонажем п'єси. У К.Станіславського читаємо: “Коли людина-артист виходить на сцену перед тисячною юрбою, то він з переляку, конфузу, соромливості, відповідальності, труднощів втрачає самовладання. В ці хвилини він не може по-людському говорити, дивитися, слухати, мислити, хотіти, почувати, ходити, діяти. В нього з'являється нервова потреба догоджати глядачам, показувати себе зі сцени, приховувати свій стан кривлянням їм на потіху. У такі хвилини актор наче розпадається на частки, що живуть нарізно одна від одної: увага – заради уваги, об'єкти – заради об'єктів, почуття правди – заради почуття правди, пристосування – заради пристосувань, та інше”¹. Проте зміни психоемоційного стану актора відбуваються ще задовго до вистави, під час створення проєкції майбутньої ролі.

Про фактор т. зв. передвиражального стану психіки актора писав П. Якобсон: “Коли актора очікує робота над новою роллю, то психіка його певним чином перебудовується. В атмосфері звичних обов'язків, постійної творчої роботи, гри на сцені, серед низки життєвих проблем та переживань виникає відома сфера очікувань, спрямувань, інтересу до нового, ще не зафіксованого завдання. [...] Актор внутрішньо готовий до того, щоб приймати якісь враження, сприймати їх в ігровому плані. [...] Очевидною є готовність творчо-емоційного типу”².

Відомий сучасний польський режисер і

теоретик театру Е. Барба про передвиражальний стан актора писав: “Для лицедія робота над передвиражальним рівнем означає моделювання якості його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на передвиражальному рівні, тоді він не лицедій”³.

Як відомо, процесу переживання актором ролі під час вистави передує адекватний процес переживання цієї ролі в уяві. Це означає, що актор пробує зіграти майбутню роль “сам-на-сам”. З огляду на те, що думка про дію є той самий рефлекс, що і дія, але без її здійснення (В.Бехтерев), переживання актором ролі в уяві – це уявне виконання ним навіть рухів персонажа, тільки без зовнішніх проявів. Процес переживання ролі в уяві для актора психологічно набагато легший, ніж публічний, адже не потребує зовнішнього вираження, оскільки відсутній глядач. Саме день вистави для психіки актора особливий. У ньому можна виокремити кілька етапів уявного переживання ролі в ситуаціях, що змушують приховувати ці переживання від оточуючих.

Із досліджень В. Бехтерева відомо, що людський організм завдяки своїй нервопсихічній діяльності є самовизначальною та самодіяльною “машиною”. Тому його реакції визначаються співвідношенням між самим організмом та зовнішнім подразненням. Коли б актор у присутності інших людей, наприклад у транспорті, допустив зовнішній прояв реакцій на уявлену подумки ситуацію, то це викликало б певні реакції (принаймні, здивування), що спричинили б миттєвий “вихід” із уявленої ситуації. Власне такі дії актора, за В.Бехтеревим, обмежені умовами звичайної побутової ситуації, видаються оточенню принаймні неадекватною.

До того ж, під час переживання ролі в уяві блокується процес реагування власного організму на уявлену ситуацію. З другого боку, завдяки перебуванню актора в стані налаштування до вистави притупляється здатність організму активно реагувати на реальні обставини. Таким чином, обидва процеси напівблоковані, і до виходу на сценічний майданчик актор перебуває в психологічному “роздвоєнні”.

Наводячи життєві приклади для порівняння їх із відповідними творчими завданнями актора, М. Чехов писав: “Спостерігаючи художника під час роботи, неважко помітити одну яскраву, характерну ознаку в його стані – це безумовне зосередження, увага його до того об’єкта, до тієї творчої теми, над виявленням якої він трудиться в дану мить”⁴. І далі: “У кожную хвилину життя людина отримує із зовнішнього світу величезну кількість найрізноманітніших вражень. У її свідомість проникає одночасно все, що бачить її око, чують вуха, відчуває тіло і т. д. Здавалося б, що при такій навалі одночасних та до смішного різноманітних вражень в уяві людини повинна виникнути неймовірна плутанина, однак нічого подібного з нормальною людиною не стається. Насправді, дивлячись, наприклад, в обличчя коханої людини, я можу одночасно бачити її куртку, рисунок шпалер на стіні, біля якої вона стоїть... Проте все це не заважає мені бачити обличчя коханої людини, а решти предметів майже не бачити. Зі всієї маси вражень завжди чітко виділяються та сприймаються одні та нівелюються інші... У зв’язку з чим це відбувається? Тільки через те, що увага зосереджена на обличчі, а не на куртці чи стіні”⁵.

У наведеному М. Чеховим прикладі, обличчя коханої людини мимовільно активується як зовнішній та внутрішній подразники у зв’язку з життєвою необхідністю дивитися на цю людину. Акторові ж необхідно довільно організувати такий процес зосередження психіки для необхідного подразнення та реагування організму, оскільки ситуація вигадана. Часто автор випускає з уваги той факт, що зосередження на життєвих ситуаціях може слугувати відправним моментом для відповідної діяльності актора, але не для його психіки.

Зважаючи на той факт, що зміна психофізичного стану залежить від інтелектуально-вольових зусиль, розуміємо, що процеси сприйняття та зосередження психіки актора мусять бути підготовленими. Відомий дослідник П. Якобсон зауважив: “Актор готує себе до того, щоб роль звучала з натхненням, щоб вона стала живою. Для цього деякі актори перед виходом запитують інших акторів про найнезначніші дрібниці, щоб відчути живу реальну мову і, перебуваючи в образі, на цю мову живими словами відповідати”⁶. Цікаві дані наводить Н. Рождественська: “Н. П. Хмельов детально розповідає, як він готується до вистави: «До театру я завжди приходжу за півтори години. Чи перетворююся я цілком на ту особу, яку я граю, – важко сказати. Проте знаю напевне, що, йдучи до театру, я вже не той; в гримерній у себе я вже зовсім інший, і третій етап – це коли я виходжу на сцену”⁷.

Проте важливо зауважити, що у зв’язку з прихованістю акту уявного переживання ролі на публіці в актора відсутнє хвилювання, яке породжене думками про те, що його побачать перевтіленого, що йому не вдається перевтілитися й т. ін., – тобто відсутні ті рефлексії, що можуть безпосередньо перешкоджати під час вистави. Реакції хвилювання, страху тощо, викликані підсвідомим збудженням організму, зникають – актор не відчуває їх перед виходом на сцену в результаті зумисне-ігрової поведінки, що подібна до описаної Н. Рождественською та П. Якобсоном.

Акторові для підготовки до виконання ролі в день вистави достатньо пам’ятати, що він має виконувати і що його психіка вже активована. Свідомість актора під час збудження організму перед виставою ніби роздвоєна – між зосередженням на уявному житті, тим що очікується на сцені та сприйняттям реального життя до виходу на сцену. З позицій психорефлексивної діяльності головного мозку людини (за В. Бехтеревим) такий стан свідчить про активування “слідів психорефлексів ролі”, пов’язаних із переживанням, яке відбувалося під час аналізу ролі, вивчення тексту, переживанням ролі в уяві та під час репетицій. Однак слід знати, що ці “сліди” активовані тільки в підсвідомості, а не на рівні свідомості (мислення),

що відбудеться під час реалізації ролі на сцені. Як буде відобразитися психоемоційний перебіг виконання ролі безпосередньо на його організмі, акторові не відомо. На цьому етапі варто довіряти власній підсвідомості в тому сенсі, що вона адекватно й самостійно спрацює на сцені, якщо буде забезпечено їй належні умови. Цим забезпеченням є програмування належного подразнення організму уявлюваними нюансами ролі в сценічних обставинах актора. Отже, збудження, яке відбувається в організмі актора перед виходом на сцену і яке він відчуває походить не тільки від пригадування та зосередження на уявних обставинах, але й від того, що актор хвилюється. Власне реакції хвилювання, що походять від уболівання актора за публічний результат його гри є наслідком самостійної діяльності організму.

Таким чином, перед виходом на сцену акторові доцільно зайнятися підготовкою власного організму до вистави з метою усунення подразнень, що спричинюють негативні реакції. Такою підготовкою власне є зумисно-ігрова (прихована від публіки) поведінка, яка проявляється в зумисно викликаній розмові зі сторонніми особами на будь-яку тему. Таку поведінку обирає актор для самовипробування чи для перевірки самопочуття. Адже хоча митець і пам'ятає, що він влаштував гру, його організм безпосередньо реагує на ці ніби життєві, однак ігрові подразники. Завдяки цим процесам актор сягає певної ігрової сутності, оскільки реальні обставини він зумисне не сприймає серйозно.

Зумисність такого існування на публіці, як приготування власного організму до вистави, спричиняє стан, подібний до психологічних реакцій спортсмена. Адже за зовнішнього спокою спортсмен максимально зосереджений на завданні. Тому підготовчий стан актора можна визначити як ігровий стан мобілізації властивостей природної діяльності організму до вистави. Стан мобілізації визначається як ігровий тому, що він прихований від звичайних людей. Цей стан зберігає свою "ігрову" сутність і тоді, коли він виникає на самоті, адже це штучне збудження творчої уяви. Відповідно, таку самостійну діяльність організму, викликану

ігровою діяльністю актора, можна визначити як самостійну ігрову діяльність організму актора.

Приклади ігрової діяльності організму актора навів К. Станіславський у розділі "Підсвідомість у сценічному самопочутті артиста" вищезгаданої праці (сцена з дитиною-підкидьком)⁸. Димкова (персонаж вистави), загортаючи замість померлої дитини поліно, один раз переживає в ролі, а інший раз ні. Пояснюючи причину переживання, "Торцов" так висловлюється з цього приводу: "Секрет тільки в тому, що вона повірила не в факт перетворення поліна на живу істоту, а в те, що випадок, зображений в етюді, міг би трапитися в житті і що він дав би їй рятівне полегшення. Вона повірила на сцені у справжність своїх дій, їх послідовність, логіку, правду; завдяки їм відчула «я єсмь» і викликала творчість природи з її підсвідомістю"⁹.

З позиції самостійної діяльності організму, це переживання слід пояснювати по-іншому. Загортання поліна як дитини з усіма елементами послідовності фізичних дій є втіленням акторкою фізичного існування (діяльності) персонажа. Проте сприйняття поліна як реального об'єкта не дає підстав для виникнення в організмі акторки подразнень та рухових реакцій матері. Адже поліно не оживе й не діятиме як необхідний зовнішній подразник для органів чуття акторки, тому воно як реальний об'єкт не може бути таким подразником. Таким чином, для переживання ролі мусить ожити уявний подразник. Оскільки уява акторки (або "природа з її підсвідомістю") вже активована, то причина виникнення стану переживання пояснюється мимовільним пристосуванням організму акторки до гри. Розглядаючи цей приклад, бачимо, що акторів-партнерів, за допомогою яких відбувалася б доігрова мобілізація діяльності організму, в даній сцені немає. Проте зауважимо, що на репетиції перебувають люди (освітлювачі, монтувальники), які й виконують функції зовнішніх реальних збудників, за допомогою яких відбувається підготовча мобілізація діяльності природних властивостей організму для виникнення рольового стану.

Отже, публічний фактор у творчості актора є найвагомим чинником виникнення

мимовільних внутрішніх та зовнішніх подразнень його організму. Тому психологічний стан ігрової діяльності можна визначити як стані протидії цим імовірним подразненням.

За самоспостереженнями автора даної статті та спостереженнями за акторами-партнерами в ролях, незважаючи на штучно викликані психологічні стани, зовнішні та внутрішні реальні подразнення все ж мимоволі активуються та перешкоджають сценічному процесу під час виконання ролі. Знову застосовуючи аналогію зі спортом, зауважимо, що у спортивному акті спортсмен-“опонент” стає супротивником не лише через блокування реально об’єктивних обставин, але й через непередбачувані його дії, які є справжніми зовнішніми подразненнями. У акторському ж акті дія зовнішніх обставин визначена заздалегідь, тобто ці подразнення є ігровими.

До таких реальних обставин, окрім колег акторів, режисера і т. п. – “внутрішнього сценічного публічного світу”, також належать глядачі, які є “суддями” акторської майстерності. Тому їхня присутність спричинює найбільше подразнення організму.

Оскільки організм може мимовільно, безконтрольно подразнюватися, а реальні обставини функціонують (влаштовані) як ігрові (підставні), то доходимо до думки, що й актор у ролі під час її переживання заздалегідь налаштований до них як до таких, які не є справжніми. А тому він “запобігає” самостійній діяльності власного організму. З другого боку, такий зумисний процес “запобігання” мимовільному подразненню організму призводить до утворення психологічного стану ставлення до власних дій у ролі як до відвертих, необхідних фізичних актів, спрямованих на відтворення фізичного стану організму персонажа. Тобто, в цьому стані будь-які виконувані від особи персонажа дії видаються глядачеві та партнерам спонтанними зовнішніми реакціями організму актора (“зовнішні рухові реакції”, за В. Бехтеревим), “ніби” викликані реальними зовнішніми обставинами. Насправді ж це – відображення передбачуваних дій персонажа. З огляду на те, що актор у ролі відтворює точну копію фізичної поведінки персонажа як процесу зовнішніх рухових реакцій його

організму, створюється враження справжньої реальної взаємодії на сцені.

Однак механізм “запобігання” реальним подразненням організму актор запускає в дію свідомо, на підставі самоперевірок природної здатності власного організму до такої самостійної діяльності та вивчення стану самопочуття в такому процесі. Тобто таку самостійну ігрову організацію діяльності організму актор здійснює не тільки для підготовки до вистави, але під час репетицій, з огляду на попередній досвід перебування в такому стані. Спостережено, що стан такого самопочуття досягається завдяки зумисній активізації природних властивостей організму в самостійне подразнення. Актор поводить в ролі “по-справжньому”, так, ніби він повірив у реальність “чогось того”, про що йдеться і від кого “те щось” сприймається. На рівні самопочуття організм власного організму легко перевіряється через контроль дихання (зауважено, що спонтанне порушення процесу дихання – ознака самостійного подразнення організму реальними обставинами). Тобто актор змушує себе, зв’язуючись через свій організм, не вірити в реальність сценічного вчинку чи сценічної дії, що є ігровими збудниками, а у свою сценічну переконливість, що досягається реакціями організму на ці вчинки чи дії.

Отже, на підставі аналізу поведінки акторів перед виходом на сценічний майданчик та під час виконання ролі бачимо, що ця поведінка є ігровою та влаштовується ними зумисне. Таким чином, блокування дії зовнішніх сценічних обставин як подразників відбувається завдяки цій зумисній поведінці. Автором спостережено, що приховування актором справжніх мотивів подібної поведінки до та під час виконання ролі призводить до безпосереднього включення організму в уявні рольові обставини. Ігрова поведінка “на психологічному рівні” викликає стан ігрового ставлення актора як до власної особи та організму, так і до реального публічного фактора, та при зумисному “ігноруванні” реальних обставин призводить до заблокування актуального мислення, пов’язаного з ідентифікацією як особи, так і цих реальних зовнішніх публічних обставин. Натомість зовнішні дії актора та зустрічні дії

Його сценічних партнерів через органи чуття організму служать збудниками уявних подразнень, до яких належать попередньо пережиті у ході уяви та репетицій дії персонажа. Дана зовні ігрова поведінка актора щодо зовнішнього реального світу призводить до утворення дійового процесу, який не пов'язаний з цим світом та не адресується йому. А оскільки ця поведінка актора відбивається на діях персонажа та реалізується ними, то в організмі виникає та триває процес необхідного внутрішнього подразнення.

Органічне самопочуття актора в ході публічної творчості досягається через напівсвідоме "коригування" діяльності свого організму для формування адекватного рольовому переживанню психологічного стану. Таке "коригування" полягає в тому, щоб спрямувати (спровокувати) організм на відповідні до ролі подразнення і досягається шляхом зумисного впровадження властивостей організму в акт подразнення та реагування

через партнера по сцені та відчуття присутності глядачів. Даний психологічний напівсвідомий вольовий акт спричиняє відторгнення свідомості актора від реальних обставин його існування. Отже, на підготовчому етапі та під час виконання ролі відбувається швидше акт довільної мобілізації та активації актором цієї діяльності до самостійного виконання певних ігрових психологічних завдань, пов'язаних з мистецтвом актора.

¹ Станіславський К. Робота актора над собою. – К., 1953. – С. 342.

² Якобсон П. Психология сценических чувств актера. – М., 1936. – С. 51.

³ Барба Е. Паперове каное / Переклад з англ. М. Шкарабана. – Л., 2001. – С. 170.

⁴ Чехов М. Путь актера. – М., 2003. – С. 231.

⁵ Там само. – С. 232.

⁶ Якобсон П. Знач. праця. – С. 68.

⁷ Рождественская Н. Психология художественного творчества. – СПб., 1995. – С. 162.

⁸ Станіславський К. Знач. праця. – С. 390–395.

⁹ Там само. – С. 395.

SUMMARY

Due to its natural body of an actor can be uncontrolled provoked during the performance. Such external provocations force to block necessary internal imaginary role provocations. Actor "prevents" the process of provoca-

tions in his body's activity. Such "prevention" appears in the actors playing role before and during the performance. Such behaviour is defined as a performing feeling condition of an actor in a role.

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ НОВОЇ ВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ (на прикладі творчості А. Шенберга)

Антон Пославський

Експресіоністський рух виник у Німеччині й Австрії на початку ХХ ст. Свого розквіту він досягнув на початку 1910-х років, а закінчився 1925 р., хоча й надалі перебував у сфері найрізноманітніших рефлексій естетичної свідомості сучасного мистецтва після Другої світової війни – як у літературі та живопису, так і в музиці.

Найвиразніше і стилістично завершено експресіонізм проявився в Німеччині та Австрії. У цей період у Дрездені та Берліні виникло мистецьке об'єднання "Міст" (Е. Кірхнер, Е. Нольде, М. Пехштейн, К. ван Донген), у Мюнхені – "Нове мистецьке об'єднання" (В. Кандінський, О. Явленський, Ф. Марк, А. Макке, Л. Фейнінгер, П. Клеє) та об'єднання "Блакитний вершник", до складу якого входили композитори А. Шенберг і А. Веберн. У Празі експресіонізм знайшов утілення в т. зв. празькій школі австрійських письменників (Ф. Кафка, Ф. Верфель, Г. Мейрінк, М. Брод). У Німеччині бурхливий розквіт переживала експресіоністична драматургія (Г. Кайзер, Л. Рубінер, Е. Толлер та ін.).

На той час у Відні остаточно сформувався музичний експресіонізм, що створив нову віденську школу, яку представляли А. Шенберг та його учні А. Берг, А. Веберн, А. Габа, Е. Кшенек.

Експресіонізм став у ті роки явищем нечуваної складності та багатогранності й по-різному виявлявся не лише в окремих сферах мистецтва, але й у різних митців однієї й тієї ж сфери творчості.

Ось як характеризує це явище драматург М. Крель: "Експресіонізм – це синтетичне поняття комплексу відчуттів та споглядання, а не програма. Неможливо підпорядкувати людей духу, митців, творців подібній програмі. Програма – це тенденція, пов'язання. Пов'язання – це «я», що помирає. «Я» є наслідком душевної самотності. Ця самотність породжує твір... Не існує експресіоністського «ми». Це було б шаленством"¹. Цей вислів цілковито відповідає духові того часу.

Однак справді єдиною спільною рисою, що об'єднувала всіх митців-експресіоністів, була інтенція висловити відчуття людини в епоху грандіозних соціальних катастроф на початку століття. Саме Перша світова війна викликала серед мистецької інтелігенції той "вибух", який "вивернув назовні внутрішній образ світу"². В основі експресіонізму лежить протест людської особистості, яка невимовно страждає, відчуває страх, жах та безсилля перед життям. Тому експресіонізм інколи розглядають не як напрям або стиль, а як "життєве відчуття, що передається людині тепер, коли світ перетворений на жахливу руїну"³. "Якби експресіонізм був лише стилем, то він не зміг би накласти такий відбиток на всю молодь того часу", – стверджує німецький письменник К. Едшмідт⁴.

У сучасному музикознавстві експресіонізм розглядається також як "один із духовних рухів початку століття, що відбився на мистецьких формах"⁵. Це визначення, що було введене М. Друскіним, не заперечує ні розуміння стилю, ні розуміння методу, тому що матеріалізація відчуття життя вже має на увазі присутність у тій чи іншій формі зазначених категорій. Тому не можна повністю погодитися з визначеннями К. Едшмідта, які заперечують експресіонізм як напрям або стиль.

Завданням нашої розвідки є висвітлення окремих аспектів естетики музичного експресіонізму, зокрема естетики нової віденської школи. Через складність цього явища на нашому шляху постало кілька проблем: 1. естетика музичного експресіонізму не може розглядатися виключно на основі тих чи інших ідеологічних програм. Твори мистецтва експресіоністів дуже часто суперечать їм. З другого боку, нечіткість, а подекуди й розпливчатість цих програм є яскравим свідченням певного типу мислення, що відбиває надзвичайно бурхливий та нестабільний історичний і, відповідно, психологічний фон того часу; 2. експресіонізм,

сягаючи своїм корінням середньовічного мистецтва, першим став на шлях деформації предметності в мистецтві, проголосив істинним виключно духовне, суб'єктивістське пізнання, надав митцю можливість творити за довільними законами “внутрішньої необхідності”. Експресіонізм відтворив багато кризових рис естетики та філософії, а ширше – духовного життя воєнних і перших повоєнних років у Європі.

Головну філософську базу музичної творчості в ці роки склали різноманітні ірраціональні системи, які рішуче заперечували роль розуму, логіки, творчої волі людини. Філософія ірраціоналізму набувала певних форм серед різних прошарків європейської інтелігенції – вона перетворювалася або на психоаналітичні формули З. Фрейда, або на крикливо-анархістські лозунги сюрреалістів, або на суворо-песимістичні пророцтва німецького екзистенціалізму. Вплив фрейдизму з підкресленою зацікавленістю сферою підсвідомого, галюцинацій і жахів відбився у творах композиторів нової віденської школи – від ранніх монодрам А. Шенберга (“Очікування”, “Щаслива рука”) до “Воццека” А. Берга.

Інтерес до філософії фрейдизму композиторів-експресіоністів був зумовлений намаганням заглибитися у приховані сфери підсвідомості, проникнути в такі глибини людської психіки, які були недоступними мистецтву минулого. “Ґрунт експресіоністського споглядання й експресіоністський об'єкт – не в тій сфері відносно-безпосереднього сприйняття, де виникли класичні твори реалізму, натуралізму та імпресіонізму. Стався своєрідний злам: митець і об'єкт стоять один проти одного, обидва відкриваються одночасно, оголюють разом усю свою внутрішню суть”⁶. Звідси – зрозуміле порівняння творів композиторів-експресіоністів (п'єс А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга) зі стенографічними записами ледь відчутних, надзвичайно тонких порухів людської душі.

1910–1920-і роки прикметні також виникненням філософії екзистенціалізму. Прихильники цієї песимістичної філософії, визнаючи приреченість, “невиліковність” тогочасного суспільства, бачили правдиві глибини існування (екзистенції) в таких негативних

емоційних станах, як страх, страждання, душевний біль, самотність. Згідно з теоріями екзистенціалістів сучасне суспільство складають самотні, ворожо налаштовані люди. Кожна людина замкнена у своєму хворобливому і приреченому маленькому світі. Екзистенціалізм відкидає об'єктивну логіку, закони раціонального мислення – справжня свобода можлива лише для особистості, але людина, по суті, є безсильною, приреченою на вічний страх та смерть.

У філософії екзистенціалізму багато рис, дотичних до експресіонізму, які також ставлять у центр уваги особистість, що страждає. “Експресіонізм росте й живиться з хаосу людських стосунків..., саме війна є особливо вдячною темою для експресіонізму, адже жодне інше масове співпереживання не дотичне так близько до проблем життя і смерті”⁷. “Експресіонізм ґрунтується на вищому спогляданні, яке має своє виправдання у струнах суб'єктивного почуття”⁸.

Основи філософії суб'єктивізму, ірраціоналізму й песимізму відбилися в естетиці музичного експресіонізму. Вони зафіксовані в першому маніфесті експресіоністів – роботі В. Воррінгера “Абстракція і увідчуттєвлення” (1909). За В. Воррінгером, безпосереднім імпульсом до створення мистецьких робіт є т. зв. “воля митця”, тобто внутрішнє спонукання. Джерелом мистецької творчості він мислить почуття релігійної “стурбованості”, породжене фактом існування Бога. Автор вважає, що для того, аби отримати досконалий витвір мистецтва, потрібно “вирвати об'єкт із зовнішнього світу, з природного взаємозв'язку..., очистити його від усілякої життєвої залежності, наблизити його до абсолютної цінності”⁹, не заглиблюючись у природу й оточуючий світ. Завданням митця, який творить власну “реальність”, є звільнення від її “сваволі” та хаосу. Сучасна людина, за В. Воррінгером, внаслідок нових наукових відкриттів почуває себе безпомічною перед Всесвітом і намагається відійти від цього страшного світу у сферу абстракції. Тому в мистецтві “абстрактні форми є єдиними й вищими, де при величезній заплутаності світу людина може відпочити”¹⁰. При використанні абстрактних ліній і площин В. Воррінгер закликає стерти “останню

краплю зв'язку й залежності від життя”, щоб у такий спосіб наблизитися до Абсолюту, пізнати “річ у собі”. Тенденцію до абстрагування в мистецтві він розглядає як “намагання через споглядання необхідності й непорушності позбутися випадковостей людського буття”, тому що “життя як таке відчувається порушенням естетичної насолоди”¹¹.

Естетико-філософською основою експресіонізму є “спіритуалістичний монізм, що затверджує єдиною сутністю буття Дух, духовний первень як головний чинник розвитку. Встановлення зв'язку між людиною і Абсолютом – головне завдання теософії й метафізики експресіонізму”¹². Експресіоністи розглядають природу як прихисток таємних космічних сил, а завданням сучасної людини бачать повернення до первинної сутності світу, до його хаотичного стану.

1912 р. вийшов знаменитий маніфест українського маляра В. Кандинського “Про духовне у мистецтві”, де на перший план поставлено згадану проблему невідповідності між світом мистецтва і світом природи. Вона, на думку В. Кандинського, залишається для митця завжди духовно чужою і далекою. Тому йому треба створити іншу природу, відмінну від реальної, особливе “царство” Мистецтва, яке він трактує як абстрактне, не пов'язане з дійсністю.

Естетика музичного експресіонізму декларує заклик до усвідомленого абстрагування мистецтва від життєвої сутності. 1925 р. побачив світ філософський твір, присвячений аналізу цієї тенденції в мистецькій практиці ХХ ст., – праця іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета “Дегуманізація мистецтва”. Філософ розглядає найновіші форми мистецької абстракції як своєрідний протест догоджанню безбарвній і духовно нівельованій “людині-отарі”. Справжні мистецькі цінності мають призначатися для вузького кола інтелектуальної еліти, вони мають бути очищені від особистого емоційного пафосу, від будь-якої соціальної заангажованості. “Задоволення, яке ми отримуємо виключно від матерії образу, дегуманізоване”¹³ – стверджував філософ. Найкраща музика для нього – та, яка не шукає живого відгуку в серцях слухачів, а намагається

сконцентрувати слух на самих звуках. Така музика для нас – лише якийсь віддалений предмет, винесений поза межі нашого “Я”. Філософ закликає до виключення з мистецтва всіх “занадто людських” елементів, думаючи, що людська “наповненість” твору принципово не сумісна з естетичною насолодою. Риси нового мистецтва, згідно з поглядами філософа, виявляються в тенденції до дегуманізації та виражені у прагненні митця відійти від реальності. “Митець намагається деформувати її [реальність. – А. П.], дегуманізувати, позбавити предмети їх звичних рис, зачиняє людину в невідомому світі й примушує її творити і знаходити оригінальні дії, адекватні цим незвичайним фігурам”¹⁴. Саме ці мистецькі “ультраоб'єкти” пробуджують вторинні емоції митця. І саме вони є специфічними естетичними почуттями. Деформувати реальне, “дореалізувати” – ось завдання митця (в тому числі й композитора) на сучасному етапі.

У поглядах В. Воррінгера, В. Кандинського і Х. Ортеги-і-Гассета відбилосся характерне для мистецтва того часу бажання людини відсторонитися, відволіктися від життя, наповненого страхом, сумом і почуттям власної ницості. В експресіонізмі це втілювалося в намаганні втекти від дійсності перед загрозою соціальних катаклізмів.

Однак композитори-нововіденці ніколи не стояли на позиціях антигуманізації. Інша річ, що подальший розвиток мистецтва пішов шляхом дегуманізації, яка стала характерним явищем для сучасного музичного авангарду. І тут величезна роль належить ускладненості мови, форми деформації світу експресіоністів. А. Веберна вважають батьком сучасного авангарду, хоча, по суті, він ним ніколи не був через ліричні й гуманістичні засади своєї творчості. У мистецтві експресіонізму тогочасний гуманізм страждав на односторонність, набував дещо ірреальних, викривлених рис. Однак естетичні, філософські та ідеологічні програми, розкриваючи багато важливих аспектів, не змогли охопити сутність естетики музичного експресіонізму в усій складності й суперечливості. Цим пояснюється також недостатня розробленість зазначеної проблематики, відсутність точних дефініцій у дослідницькій літературі.

Складність естетики експресіонізму яскраво відображена у творчості композиторів нової віденської школи. Музичне мистецтво спромоглося дещо повніше, ніж мистецтво поетичне, драматичне чи образотворче, втілити той стихійний порив почуттів, який лежить в основі експресіоністичного світосприйняття. Саме в музиці експресіонізм виявив себе найбільш глибоко та всебічно, розкриваючи як сильні, позитивні, так і негативні риси. Композитори-експресіоністи вже давно стали визнаними класиками музичного мистецтва ХХ ст. Їх творчий доробок, що ввійшов до світового культурного фонду, ще раз доводить необхідність виваженого ставлення до історичного осмислення.

Кризові ознаки свого часу композитори-експресіоністи відчували ніби “зсередини” мистецтва – як вичерпаність попередніх, романтичних засобів відтворення дійсності. Ця вичерпаність відчувалася з обох боків – як іманентна логіка самого мистецтва пізнього романтизму та як усвідомлення того факту, що засоби виразності мистецтва ХІХ ст. були неадекватними тогочасному світосприйняттю епохи. Характерними ж були концепції технологічного зразка – саме вони опинялися в центрі естетичних суперечок творців різних видів мистецтва.

Зупинимося на естетичних поглядах А. Шенберга як ідейно-теоретичного лідера нової віденської школи. Естетика А. Шенберга цікава як зразок найадекватнішого та послідовного відбиття в ній устремлінь композиторів-експресіоністів та тих характерних суперечностей, що виникли внаслідок світоглядної еволюції митця.

Духовні й естетичні прагнення крайніх “лівих” представників австро-німецької культури, зокрема митців-експресіоністів, були близькі А. Шенбергові ще від початку його творчої діяльності. Стверджуючи власне естетичне кредо як композитор, митець і теоретик, він органічно ввійшов до об’єднання “Блакитний вершник”, яке очолював В. Кандинський.

Вихідним пунктом своєї естетичної теорії А. Шенберг висуває тезу про мистецтво як форму вираження інтуїтивних творчих процесів, що відбуваються в душі митця. Найточнішим способом пізнання творчого про-

цесу, проникнення в потаємні глибини духу композитора А. Шенберг вважає містично-духовне споглядання мистецької ідеї. Осягаючи ідею “надчуттєвої” краси, митець робить її всеосяжною у своїх творах, надавши їй експресіоністського колориту. Для її обґрунтування він цитує А. Шопенгауера: “Композитор розкриває внутрішню сутність світу й виражає найглибшу мудрість мовою, яку його розум не розуміє, подібно до того, як сомнамбула у стані магнетизму робить одкровення про речі, про які вона в житті не має жодного уявлення”¹⁵.

Вбачаючи естетичний феномен музики у відтворенні внутрішньої сутності нашого “я” (згідно з метафізикою мистецтва А. Шопенгауера, музика, знімаючи найбільш таємничу вуаль зі світу, глибоко проникає в його сутність, тобто виявляє “світову волю”), А. Шенберг, як і В. Кандинський, обґрунтовує ідею незалежності мистецтва від дійсності, його асоціальності.

Змістом твору мистецтва стає відтворення екзальтованих станів людської душі; її падіння і злети А. Шенберг розглядає як творчу діяльність духу. Виразником усіх глибинних настроїв людської психіки він вважає генія, який творить за законами внутрішньої необхідності. Лише суб’єктивні особливості його творчої натури диктують визначення правила створення мистецьких цінностей. Твори мистецтва А. Шенберг розглядає не як соціальний продукт, а як результат творчості генія, який задовольняє потреби своєї природи. Як і В. Кандинський, А. Шенберг цікавиться виключно суб’єктивним, ірраціональним процесом самовираження митця, але не “духу часу”.

Зневіра в суспільні можливості мистецтва обмежує творчість композитора рамцями камерного мислення, зводить його лише до передачі одвічних, позачасових людських переживань, образів духовного світу, що проявляється в А. Шенберга як у музичних творах, так і у творах живопису. Фантасмагоричні замальовки таємничих душевних процесів в автопортретах композитора, “Місячному П’єро” (ор. 21), Трьох п’єсах для фортепіано (ор. 11) і, особливо, в геніально переданій засобами музики експресіоністичній “драмі крику” “Очікування” (за П. Бу-

лезом – вокальному циклі, написаному для сцени) – все це приклад яскравого втілення у творах мистецтва головного естетичного кредо композитора того часу – ідеї самовираження.

Проте згодом естетичні погляди А. Шенберга зазнали певних змін. Це, зокрема, відбилося на ідеї самовираження як трактуванні сутності мистецької творчості (хоча самовираження в цього митця завжди було спонтанним). У розвідці “Критерії оцінювання музики” мовиться про месіанство – музика для А. Шенберга відіграє роль певного послання до всього людства. “Особисто я відчуваю, – пише він, – що музика передає пророче повідомлення, яке відкриває ту вищу форму життя, до якої йде людство. І саме завдяки цьому повідомленню музика апелює до людей усіх рас і культур”¹⁶. А. Шенберг свідомо акцентує увагу на тому, що музика повинна виражати щось потрібне й цікаве людям. Показовими для цієї нової тенденції пізнього періоду творчості композитора є слова: “Я хочу, щоби моя музика розглядалася як чесна, розумна особистість, яка з’явилася перед нами, аби сказати щось таке, що вона глибоко відчуває, і що має значення для всіх нас”¹⁷.

А. Шенберг критикує сучасну музику саме за відсутність ідей, за захоплення виключно стилем. “Композитор ... творить тільки тоді, коли він хоче сказати щось таке, що ще не було висловлене, і що, як він відчуває, повинно бути висловлене”¹⁸. У цьому полягає відмінність митця-творця від ремісника: “Мистецтво створюється не можливістю, а внутрішньою необхідністю. Ремісник у мистецтві може ... Проте митець повинен. Ремісник може зробити те, що митець не створити не міг”¹⁹. А. Шенберг намагається докладніше розглянути те, що являє собою ідея. Поняття ідеї в нього містить і мелодію, і ритм, і гармонію. Ідея – це метод, за допомогою якого відновлюється цілісність, рівновага. Це – перша музична думка, що визначає структуру твору, його форму. Власне процес написання твору є поєднанням однієї ідеї з іншими. Практично це означало тотальну тематизацію всього музичного полотна, яку відзначають усі дослідники додекафонного періоду творчості А. Шен-

берга. Відкриття дванадцятитонові системи здійснило, на думку композитора, у музичній практиці не поодинокі вдосконалення, а внесло абсолютно нову ідею організації матеріалу та музичних структур, що стала перспективною для багатьох національних шкіл ХХ ст.

Звідси зрозумілим є світове значення, яке А. Шенберг надавав відкриттю додекафонії. Цю техніку композитор створив для захисту музики від панування аморфності, що, на його думку, загрожувала їй. Починаючи з Квінтету для духових А. Шенберга, музичний експресіонізм стилістично трансформується – на зміну колишній неврастеничній збудженості й панічним зойкам болю приходить холодний інтелектуалізм, гра тонко відшліфованих і дещо відсторонених звукових арабесок. Спонтанний метод творчості, ідея підсвідомого (коли А. Шенберг створює музику на слова С. Георга “Пагони серця”) в період додекафонної техніки вступає в суперечності з творчістю. Адже в митця, який захоплюється інтелектуальною красою структури, порівнює працю композитора з напруженою розумовою діяльністю шахіста чи математика, акцент на несвідомому, інтуїтивному сприймається як очевидна непослідовність естетичної позиції. Тут приховано своєрідну самооману, ілюзію, що характерні для багатьох його теоретичних побудов, тому що, з одного боку, тільки активним неприйняттям естетики Шенбергової музики можна пояснити заперечення в ній емоційної виразності й композиторського натхнення. З другого боку, віра в абсолютну спонтанність натхнення заперечується не лише принципами запропонованого методу композиції, але й висловлюваннями композитора у статтях та інтерв’ю, де акцентовано на естетичній значущості логічної структури й інтелектуального “ходу” (як у грі в шахи).

Зіткнення сприйняття Шенберга-композитора й аналітичного розрахунку Шенберга-теоретика яскраво засвідчує такий приклад. Звертаючи увагу на “компромісність” А. Берга в оперних творах (поєднання додекафонії з тональними фрагментами) і наводячи його пояснення з цього приводу (про специфіку оперної драматургії), А. Шенберг пише: “як

композитор, Берг мав рацію, але з теоретичного погляду він помилявся”²⁰. Подібний компроміс згодом допускав і сам А. Шенберг, особливо в останній, американський період творчості, коли його твори почали виконувати, і він усвідомив некомунікабельність своїх найрадикальніших опусів. (По суті, він завжди зберігав цей компроміс, якщо не на рівні ладової організації, то на рівні структури. Наприклад, уведення сонатної форми та спроби виходу у сферу тональності в Третньому та Четвертому квартетах.)

Змістову сторону музики А. Шенберг розуміє як дещо специфічне, що не можна висловити жодною мовою, окрім мови музичних структур. Його творче послання людям несе саме така специфічна мова. Музичну ідею А. Шенберг розуміє як “пророче послання”: “воно відсторонене від дійсності, замкнене у світі виключно музичних цінностей”²¹. Проте творчість митця і тут вступає у протиріччя з теоретичною концепцією, оскільки життя змусило багато чого переглянути, приводячи до соціальних сюжетів, яким повністю суперечило саме поняття ідеї, застосованої до виключно звукової матерії. Так, у “Свідку з Варшавського гетто” на перший план висувається соціально-викривальний момент. Ідея реалізується в конкретних образах і набуває тематично-реального звучання (наприклад, “Єврейський гімн” із цього твору).

Протиріччя також містить інший постулат А. Шенберга. Для композитора здатність виключно музичного сприйняття вимагає “напруженого розуму освіченого слухача”. Композитора не повинен стримувати той факт, що “таких слухачів ніколи не буде надто багато”²². Зрозуміти ідею, виражену специфічною мовою виключно музичних конструкцій, може лише вузьке коло інтелектуалів. З логіки роздумів А. Шенберга впливає своєрідно трансформована концепція елітарності мистецтва.

Водночас А. Шенберг був передовсім композитором, для нього важливим було практично вирішити проблему, пов’язану з функціонуванням музичного твору в суспільстві. У своїх працях, насамперед у лекціях для студентів А. Шенберг ставив питання сприйняття власних мистецьких композицій.

“Справжня мета музичної конструкції – не краса, а зрозумілість”²³, – писав він у підручнику “Основи музичної композиції”, підкреслюючи особливу комунікативну функцію форми.

Форма необхідна для полегшення розуміння авторської ідеї слухачем. “Вона допомагає зберегти в пам’яті ідею, стежити за її розвитком, її розробкою, її долею”²⁴. Звідси можна зробити висновок про зацікавлене ставлення композитора до сприйняття своєї музики, про бажання зробити ідею зрозумілою, доступною для широкого кола слухачів. Ці тенденції посилювалися в останній період творчості А. Шенберга – період звернення до тональної серійності (подібно до А. Берга), коли він мріяв про те, щоб його мелодії співали, як пісні.

Естетика А. Шенберга – враховуючи дихотомію його діяльності (композитора і теоретика) – цілком може бути розкрита лише через глибокий аналіз його творчості. У музиці композитора найповніше виявилися суперечливість романтичних та антиромантичних тенденцій, намагання обмежитися рамками “чистого мистецтва”, неможливість відійти від подій реального життя. Розуміння сутності естетики А. Шенберга вимагає глибокого діалектичного підходу. Прикладом може слугувати оцінка творчості А. Шенберга І. Соллертинським, в якій митець постає в суперечливому поєднанні рис імпресіонізму, експресіонізму й конструктивізму, розвиваючись між стихійно-несвідомим і математично-логічним первнями, між вишукано-детальним змалюванням емоційного життя й позапсихологічним формальним музичуванням²⁵. Отож характерні властивості його творчості (як і А. Берга, й А. Веберна) опинилися далеко поза межами експресіонізму. З великою емоційною напругою він змалював деградацію суспільства міжвоєнного періоду, яке втратило великі гуманістичні ідеали. Величезним позитивним здобутком А. Шенберга, а в його особі й музичного експресіонізму загалом, став і той факт, що композитор був відкривачем деяких музично-образних сфер, автором багатьох новацій у сфері музичної мови та експресії, артикуляційно-штрихової техніки, без яких був би неможливий розвиток сучасного музичного

мистецтва. А. Шенберг, як і інші композитори-нововіденці, не тільки руйнував стару ладотональну систему, але й, спираючись на національні традиції (старі поліфоністи, Й. С. Бах), прокладав шлях для нових поліфонічних утворень зі специфічною художньою виразністю, якої вимагало бурхливе ХХ століття.

¹Цит. за: *Экспрессионизм / Ред. Е. Браудо, И. Радлов.* – Петроград; М., 1923. – С. 73, 74.

²Там само. – С. 165.

³Там само. – С. 54.

⁴Цит. за: *Друскин М.* О западноевропейской музыке ХХ века. – М., 1973. – С. 130.

⁵Там само. – С. 132.

⁶Экспрессионизм. – С. 166, 167.

⁷Там само. – С. 59, 60.

⁸Там само. – С. 108.

⁹Цит. за: *Рейдер М.* Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957. – С. 470.

¹⁰Там само. – С. 472.

¹¹Там само. – С. 474.

¹²*Кудряшов Ю.* Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 240, 241.

¹³Цит. за: *Рейдер М.* Знач. пр. – С. 78.

¹⁴Там само. – С. 80.

¹⁵*Шопенгауер А.* О сущности музыки. – М., 1919. – С. 8.

¹⁶Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 197.

¹⁷Цит. за: *Шахназарова Н.* Об эстетических взглядах Шенберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 198.

¹⁸Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 201.

¹⁹*Шенберг А.* Проблемы преподавания искусства // Музыкальный альманах. – Петербург, 1914. – С. 58.

²⁰Цит. за: *Шнеерсон Г.* О письмах А. Шенберга // Музыка и современность. – М., 1966. – Вып. 4. – С. 398.

²¹Цит. за: *Шахназарова Н.* Знач. пр. – С. 202.

²²Там само. – С. 203.

²³Там само. – С. 204.

²⁴Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 205.

²⁵*Соллертинский И.* Арнольд Шенберг // Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания. Материалы. Исследования. – Ленинград, 1978. – С. 170.

SUMMARY

The article “Philosophic Roots of New Vienna School’s Musical Aesthetics (on the material of Schoenberg’s works)” is devoted to studying the aesthetic features of musical expressionism.

“ТРИ КИТИ” СУЧАСНОГО ТЕЛЕСВІТУ

Ірина Карєва

Телесвіт або віртуальний світ електронних ЗМІ, за Жаном Бодріаром, є прямим і законним спадкоємцем архаїчної міфології про середовище, що творить. За Платоном, таке середовище ґрунтується на ейдосах, першообразах усіх земних об'єктів, які є їх проекцією. Щоправда, між “небом” Платона й телесвітом існує суттєва відмінність. Телесвіт позбавлений чи відмовився, перебуваючи в демократичному пориві, від традиційної ієрархії цінностей. Калейдоскоп його простору складається з “пріоритетних слоганів”, що відповідають парадигмі сучасної цивілізації, – виробництво насолоди.

Уже не “хліба” та “видовищ” жадає пересічний споживач TV, а видовищ, видовищ і ще раз видовищ. Насолода творить ейдоси по обидва боки екрана, насолода володіє телесвітом, а значить, і реальністю; вона є справжнім культом свідомості мас, змінивши одного ідола на іншого в культовій свідомості суспільства та окремого TV-споживача.

Пріоритети-кити, на яких тримається сучасний телесвіт (ширше – медіа світ) відомі – жах, сміх, еротика, – є його наріжним каменем. Фактично телесвіт існує між еросом і танатосом – язичницькими ідолами, згадуваними нині часто з претензією на філософічність.

Сміх та комізм надають усьому присмак розваги. До того ж, чим страшніше, жакливіше, тим веселіше, а нерідко й еротичніше. Ось як з цього приводу висловився в статті з назвою, що не потребує коментарів, – “Кровь с голубого екрана” – Г. Померанець: “Зоровий образ ближче до збудження чуттєвості, що спонукає ковтати усіляку погань, аби (як казав Поппер) з перцем”¹.

Телеейдоси випромінюють подразники,

набагато потужніші, ніж перець. Саме названі три кити телесвіту й випромінюють радіацію, яка успішно забезпечує мутацію свідомості телеглядачів – наймасовішу й найефективнішу. Насильство, безумство – байдуже від сміху, еротики чи жаху. Світ (те, що зветься цивілізацією) опинився в замкненому колі медіаейдосів, які завдяки ланцюговій реакції множать насильство психологічне, естетичне, моральне, врешті фізичне, приковуючи кайданами насолоди глядача до телеекрана, перетворюючи на суцільний жах, дурість, еротично-порнографічний блуд увесь простір, усю площину цього “магічного кола”. Саме медіасвіт, особливо телесвіт, стає первинним, “реальнішим від реального”, від дійсності, підмінює, заміщає її.

У цьому “сакральному колі” діє парадокс, що набув чинності закону, – атрофія чутливості супроводжується жаданням посилення найгостріших, найяскравіших подразників, “найкрутіших” пристрастей. Це до певної міри гра – азартна, що полонить розум, почуття, свідомість усіх, хто бере в ній участь або якимось чином дотичний до неї.

Фактично немає, за мізерним винятком, шматочка телепростору, який би не містив ці пріоритетні телеейдоси. Вони – важливіші за зміст, визначають форму, цілковито панують у царині телесвіту, проникаючи в свідомість (скористаємося усталеною термінологією) та підсвідомість людини.

Значною мірою саме завдяки цим подразникам-пристрастям телесвіт заворює, зачаровує, загалом дарує, нав'язує “неземну” насолоду незалежно від негативу чи позитиву. Біль, радість, сльози кохання – все зводиться до одного знаменника, до трьох найпоширеніших ще з первісних часів

ейдосів, образів, мотивів, пристрастей (як їх не називай!).

Різниця – наративно-концептуальна або тематично-позиційна в цьому телесвіті – ефімерна. Мета – влада над свідомістю окремої людини, мас або “біомас”, над їх почуттями, життям, майбутнім. Влада – безмежна й беззастережна. Насолода – засіб досягнення її.

Жах, сміх, еротика – в “новинах”, “вікнах”, “подробицях”, “фактах”, ток-шоу, іграх, фільмах, телесеріалах, публіцистичних програмах тощо. Вони як родзинка, приманка мають міститися всюди: у назвах (“зон”, “табу”, “судів”, “містерій”, “імперій” тощо), у змісті, стилі, монтажі, в іміджі ведучих, у шаленому ритмі, у гнітючій, а почасти й зловісній атмосфері, в спотвореній “натурі”. Програми, передачі, що містять ці слова-ознаки у своїх назвах, не є ані винятковими, ані взірцевими в цьому сенсі. У них “подразників” не більше аніж інших – показові власне назви. Жах, сміх, еротика в телесвіті – свідомо сурогатні, гіпертрофованість, передусім загальновідомою силою зорових образів, покликаних саме вразити, приголомшити, полонити й т. п.

Образи, символи, наратив, контекст, підтекст, загалом програма, система телесвіту підкорені медіатоталітаризму. Звідси й глобальна властивість телесвіту – гіперболізація, гіпертрофованість усіх його ейдосів, а також атрофація до вже спожитого й перманентна жага до нових, часом сильніших подразників, які сприймаються звично, не бентежать, стають предметом задоволення й зацікавлення вже в реальному житті, за прикладом подоби, за найдавнішою методикою наслідування (згадаймо: “Роби з нами, роби як ми, роби краще нас”). У цьому сенсі телесвіт є нічим іншим, як власне рекламою.

Цим вимогам мають відповідати, їх уособлювати (знеособлювати) й персонажі телесвіту, його мешканці – ведучі, масовка, учасники всіляких телемістерій. В їх іміджі має бути щось із “перцем”. Адже то може утриматися перед такими спокусами? Як застерігає А. Прохоров: “Телеперсонажі, при всій їх нібито документальності, лише тіні іншого, насправді невідомого нам світу. І порівнювати їх із живими людьми, які пере-

бувають поруч, – справа небезпечна для орієнтації у власному житті. Тоді людина перестає розуміти, що для неї значне, а що ні, а разом і що істинне, а що хибне”². Пропозиція гідоти народжує попит на неї, зростання валу ще більшої гідоти. Загалом увесь віртуальний світ, його творці й товари, на думку А. Прохорова, замість “світового села” Маршалла Мак-Люена здійснюють перспективу утворення всесвітньої медіа казарми³. У світі медіатоталітаризму біль у кращому разі залишає байдужим, у гіршому – бажання “погратися” в біль, викликати жах у реальності. Усе частіше в судових справах трапляється мотив наслідування телеперсонажам, медіаобразам.

Часом медіологи виправдовують або пояснюють переважання сильних збудників давниною їх побутування, використанням ще в дописемній культурі, компенсаторською функцією. Між ними існує дотичність (формальна), мета ж і функції (пракультури та сучасних ЗМІ) – різні, або й протилежні. В ієрархічному світі дотелевізійної епохи зло, біль, жах, еротика, шалений сміх зображувались як потвори, не задля наслідування, але – засудження. Саме слово “потвора”, вказує на те, що чуже первісному творінню. Все мало свою ціну і цінність в ієрархії від земного до небесного, на сходах, що спробували зруйнувати з XVIII сторіччя матеріалізм та Просвітництво. Не без успіху, як можна переконатися.

В світі медіатоталітаризму культурні здобутки людства профануються. Хаос медіабуття нівелює їх значення, знецінює вартість. В усі часи медіа засоби були, до певної міри, рекламою суспільних, естетичних, морально-етичних тощо цінностей. Отже, наймасовіший засіб, наймогутніший за впливом на ті ж таки маси був і є саморекламою відповідно до власних інтересів та пріоритетів.

Не має жодного сенсу закликати до відмови ЗМІ від власної парадигми. Це майже означало б їх заборону як засобу комунікації. Цивілізований світ вже не уявляє себе поза телеефіром. Більше того, TV-світ сьогодні для багатьох -чи не потрібніший за світ реальний, який все більше стає проекцією віртуального. Сьогодні писати про “негатив”

телесвіту, “чорнуху теленеба” – утопія, а то й ще гірше – банальність. Чи можливий вплив на телесвіт зовні? Хто може встояти перед спокусою телевидовища? Телесвітом рухає закон, у відповідності з яким пропозиція будь-чого народжує його ж попит, зростання якого вимагає ще більшого “будь-чого”. Такий ресурс вичерпатись не може. На думку західних (даруйте за стереотип поділу на “захід” та “схід”) медіологів, телебачення формує людей, якими легко керувати, за своєю подобою. З власного досвіду теледіяльності О. Роднянський попереджає: “Здатність же телебачення переконати будь-кого в будь-чому я вважаю досить шкідливою обставиною, тому що це такий особливий відкладений ресурс. В якийсь момент він вичерпується, а разом з ним і довіра до всього іншого”⁴.

Інтуїція, вірніше доск онале знання телесвіту не зрадили О. Роднянському. Його прогнози майже справдились саме у вітчизняному телепросторі. Довіра до телеінформації нашого майже суцільно політизованого подіями 2004-го року телеглядача, ослабла. Реальність відкорегувала ставлення до віртуальності. Незмінним кумиром більшості телеглядачів залишились хіба що телесеріали.

Враховуючи це, медіа-діячі намагаються відновити довіру різними “реаліті”, “толокою”, “майданом” тощо чи компенсувати розважальними шоу-програмами. Не без успіху. Але є, як то кажуть, ще один бік медалі. Апатія вітчизняних телеглядачів щодо політики викликала в них інтерес до культурно-просвітницьких телепрограм. А отже, їх якість і кількість, поволі, мляво, але все ж зростає, практично на всіх ефірних і частині кабельних каналах.

Ці “три кити” (жах, сміх, еротика) є лише засобом, інструментом утримання видимої верхівки “телеайсберга”. Його невидимою частиною (наступні “три кити”), на яких і тримається все у телесвіті (а, фактично, і у сучасному цивілізованому світі загалом) є влада, гроші та технології.

Кожен з цих “китів” як засіб – не є негативом чи позитивом. Його вартісність визначається духовною парадигмою – метою застосування. Вони взаємозалежні, але

не рівнозначні. Їх соціально-суспільна нейтральність змінюється від технології до влади за посередництвом реальних грошей. У культурному сенсі (усвідомлюючи умовність відокремлення від інших сфер життя – соціального, суспільного тощо) технології “важать” нарівні з іншими, а то й вартісніші, як креативний рівень культури. А технологічні можливості значною мірою визначають естетичні, етичні та комунікативні властивості ЗМІ.

Технологічною засадою сучасного телебізнесу є кабельні мережі. Як завжди, в складних і багатоаспектних, особливо таких глобальних, як TV явищах, є парадокс. Власне, вони за своєю природою і є парадоксальними. “Високі” технології породжені креативно-інтелектуальною елітою, запроваджені та матеріально забезпечені медіабізнесом. Парадокс полягає в тому, що “перемога медійної еліти над інтелектуальною, що наближується, забезпечена безпрограшним, хоча й неусвідомлювано проведеним, прийомом: масмедіа захопили зненацька інтелігенцію, залучивши її до створення цього медійного середовища”⁵. Тут немає нічого особливо нового, так було завжди: інтелектуальне відкриття привласнюється владою і грошима. Ці “кити” спроможні забезпечити здійснення найрізноманітніших ідеологічних програм, викликаних глобалізаційними процесами, навіть якщо сором’язливо заперечувати реальність такої можливості. Разом вони здатні керувати суспільством і свідомістю мас.

Влада, гроші, технології створили світ ЗМІ: на них він тримається, їм підпорядковується, їх потребами керується. Вони – його основа, життєдайна, рушійна сила. Ці ж “три кити” живляться суспільством, яке на них працює, забезпечує усім необхідним і, водночас, надає їм владу й засоби для керування собою. “Суспільство тотально використовуємо, воно – субстанція прибутку”⁶.

Досі неусвідомлювана масами тріада “китів” існує з найдавніших часів. Той світ був множинним – різним за культурами, традиціями, масштабами. Цей – вже об’єднаний, майже уніфікований (прагне до цього) завдяки, насамперед діяльності глобальної системи – мережі ЗМІ.

В глобальному вимірі “три кити” сучасного телесвіту – безвартісні. Але вони скасовують, передусім, свободу споживача, наполегливо завойовуючи його час, емоції, думки, вчинки. Особливо це стосується аудіовізуальних ЗМІ з їх тотально вражаючим впливом на свідомість глядачів. Саме глядачів. Адже зоровий образ і візуальний ряд – найдієвіші, найефективніші, найафективніші порівняно з іншими “подразниками”.

На світанку TV-ери вважалось, що телебачення десоціалізує, роз’єднує людей, утримуючи наодинці з TV-“оком” чи “вікном”. Сьогодні вже очевидно, що мета TV – знеособити людину, перетворивши на соціальну одиницю TV-майдану, точніше, на нульову координату безликого соціального середовища – натовпу. Цей “нульовий” синдром, аж до повного знеособлення, аудіовізуальні ЗМІ втілюють ефективніше, ніж будь-який каральний механізм тоталітарної системи. Там насилля породжує не лише покору, але й супротив. Розважаючи, ЗМІ підкоряють насолодою, діючи як наркотик, гіпноз тощо. Таку залежність немає бажання подолати; навпаки – здебільшого хочеться занурюватись усе більше і більше в магію, містерію віртуальності, тим більше, що “дозування” зростає й урізноманітнюється.

Наш вітчизняний віртуальний світ не відповідає – за насиченістю і якістю – як кращим, так і гіршим світовим стандартам. З одного боку, еротизм та жорстокість не набули ще якісно-кількісної топ-крутизни. З іншого, комізм, сміх, взагалі якраз те, що рятувало становище протягом усієї української історії, є справді здобутком її телепростору – практично в будь-яких програмах, жанрах, видах тощо.

Як кажуть, сміх сміхом, але для існування людини потрібен ще й певний рівень освіченості, інформованості – для щодення, майбуття, побуту, праці, дозвілля, врешті, для самоідентифікації в оточуючому світі, який сьогодні завдяки ЗМІ тотожній чи не Все-світу. Особливо, якщо справдяться прогнози знаменитого французького філософа, культуролога ХХ ст. Ж. Дерріда: перше століття третього тисячоліття стане часом “архівів”, тобто культурного сполучення “минулого – майбутнього” як способу існування за

текстами артефактів та інформаційних ейдосів. Згодом, як вважав Дерріда, це стане парадигмою третього тисячоліття. Підкреслимо, культурно вартісною інформацією а не “спамом” і “трешем”, що є головними в садомазохістськоеротичному шарі телефіру.

І ось у цій сфері вітчизняного телесвіту великі втрати. Кінопросвіта – чим пишались і що мали за досягнення, – в телеваріанті не розвинулась, навіть занепала. Потроху запозичуємо в тих країнах, де ця галузь здобула високого статусу (Велика Британія, Італія, Франція, Німеччина), визначення стратегії або ж ідеї, що сприяють утворенню виробничо-творчих осередків.

У нас не існує окремого повноцінного вітчизняного просвітницького каналу. Програми, передачі та фільми (за винятком іноземних) здебільшого демонструються в малоприсадибній для більшості телеаудиторії час. До того ж вони, наче “бідний родич”, туляться на периферії екранного простору, не приваблюючи ні своїм становищем, ні іміджем.

На практиці кінопросвіти була можливість пересвідчитись, що про серйозне не екрані розповідати не просто. Особливо коли кіно практики – мізер. Щоправда, можна було пересвідчитись і у тому, що зусилля винагороджуються стократ. Мабуть, з усього вітчизняного кінематографу “усіх часів та народів” немає більш знанного явища, ніж “київська школа” науково-популярного фільму. Є традиція, є надія.

Власне, телебачення у своїй цілісності (навіть мозаїчній за природою) і повноті виконує культуртрегерську місію. В цьому плані воно переважно тяжіє до “земного”, аніж “небесного” світу і зорієнтоване на серединні пласти культури. Але саме ця невиразність, невизначеність обличчя вітчизняного телесвіту породжує слабку надію на спроможність здолати рубікон його сучасного стану в прагненні належного. Вік нашого телебачення як галузі, що в організаційно-виробничій структурі “відлучена” від держави (окрім кількох каналів) – надто короткий. Аби тільки зорієнтуватися на кращі світові телевізії! Але якщо цей телесвіт і можливий, то чи втримається він на “китах” влади,

грошей, технологій і чи втримають вони його?

Щодо перспектив. Здебільшого прогнози філософів, культурологів, медіологів стосовно всесвітнього телепростору невтішні. Неупереджені вислови свідчать, що: “Телебачення формує громадян, якими легко керувати”⁷; “Телебачення – це також страшна термоядерна сила”⁸; “Людська машина ТБ проти людини”⁹. Цей ряд можна продовжити і ще більш вражаючими висловами, аби зрозуміти і погодитись, що час захоплення безмежними можливостями TV минув назавжди.

Що далі?

¹ Померанц Г. Кровь с голубого экрана // Искусство кино. – 1996. – № 1. – С. 24.

² Прохоров А. Телевидение: смутный субъект желаний. Беседу ведет Жанна Васильева // Искусство кино. – 2004 – № 11. – С. 111.

³ Там само.

⁴ Роднянский А. Кто заказывает музыку? Социальный заказ в российском кино // Искусство кино. – 2005. – № 7.

⁵ Прохоров А. Зазнач. праця. – С. 109.

⁶ Чердниченко Т. Исповедальщина // Искусство кино. – 2002. – № 9. – С. 56.

⁷ Цит. за: Муратов С. Вверх по лестнице, ведущей вниз // Искусство кино. – 2005. – № 2. – С. 88.

⁸ Там само. – С. 93.

⁹ Прохоров А. Зазнач. праця. – С. 107.

SUMMARY

The article is about priorities of the modern TV world – laughter, horror, erotica and the role they play in various TV programs. At the same time the author reveals speci-

fication of other important factors – power, money and technologies which are the basis and aim of media space.

“ТЕАТР У КОШИКУ”: УКРАЇНЬСЬКА КЛАСИКА І СУЧАСНА ЕСТЕТИКА

Юлія Пігель

Упродовж десятилітньої творчої праці Львівське незалежне творче об'єднання “Театр у кошику” встигло стати одним з найвідоміших камерних театрів в Україні та далеко поза її межами. В репертуарі театру – вистави “Білі мотилі, плетені ланцюги” за В. Стефаніком (1997), “Украдене щастя” за І. Франком (1998), “На полі крові” за Лесею Українкою (2000), “Сон. Комедія” за Т. Шевченком (2003), “Я йду, Христе!” за твором Г. Лужницького “12 листів Митрополита Андрея Шептицького до матері” (2004), “Ричард після Ричарда” за В. Шекспіром (2007).

Режисер театру Ірина Волицька, випускниця Санкт-Петербурзького державного інституту театру, музики і кінематографу ім. М. Черкесова (сьогодні Санкт-Петербурзька академія), кандидат мистецтвознавства, науковий досвід якого пов'язаний з творчістю видатного режисера і теоретика театру Леся Курбаса, принципово наголошує на використанні української класики на рівні сучасної театральної естетики. “Глибинність внутрішнього конфлікту, що закладений у текстах В. Стефаніка, І. Франка, Лесі Українки (на думку І. Волицької) не поступається питанням, які звучали у Достоєвського, Кафки, Стріндберга тощо. Це високоінтелектуальна література, яка, на превеликий жаль ще відповідним чином не прозвучала не лише у світі, але й, як це не парадоксально, в українському театрі”¹. Завдяки такій чіткій патріотичній позиції і наполегливій праці театр за короткий термін існування встиг отримати чимало нагород. Наприклад, вистава “Білі мотилі, плетені ланцюги” була відзначена на Міжнародному театральному фестивалі моно вистав (Москва, 2002) за втілення національного феномену. “Сон. Комедія” за Т. Шевченком була визнана як краща режисерська робота на Київському Міжнародному театральному фестивалі моно вистав “Відлуння” (2004). Акторку театру Лідію Данильчук було визнано кращою акторкою на XXVIII Вроцлавському Міжна-

родному фестивалі театрів одного актора “Wrosta” (2004). Л. Данильчук є лауреатом Державної театральної премії ім. І. Котляревського. Наприкінці 2005 театр побував на Першому Міжнародному фестивалі моно вистав, що проходив у Чикаго (США).

Особливо вагомими для цього об'єднання є виступи у різних регіонах України. Гастролі в Дніпродзержинську і Луганську на Сході України переконують, що національний менталітет на генетичному рівні зруйнувати неможливо. “Він набирає нові сили лишень як тільки з'являється благодатний, істинно-глибинний ґрунт”². Вистави театру як на теренах Батьківщини, так і поза її межами йдуть виключно українською мовою. “Театр у кошику” – насамперед вербальний театр, йому чужа порожньооефектна постановочна форма з недбалим ставленням до слова. Він шукає шлях нової мови і виразних засобів, індивідуальної стилістики, сучасних форм в театральному мистецтві. Це театр високодуховний, адже справжній твір – це великі духовні зусилля, це самопізнання, відкриття глибиннопсихологічного в людині. На думку Леся Курбаса “Мистецтво – це творчий трепет перед невідомим”³, кінцевим результатом якого є очищення (катарсис). “Театр у кошику”, як і інші львівські духовні театри – Театр ім. Леся Курбаса і театр “Воскресіння”, – належить до своєрідних духовних “храмів” Львова. Щоправда, “Театр у кошику”, як це не прикро усвідомлювати, поступово стає “феноменом київського театального життя, адже регулярно, кожного місяця грає вистави у Державному театральному центрі імені Леся Курбаса. Він вже другий рік є творчою структурою цього театру”⁴. Театральний Львів, який на початку 1990-х яскраво вибухнув плеядою талановитих творчих колективів, поступово починає втрачати свою енергетичну потугу за рахунок зміщення кадрів до центральних теренів України.

“Театр у кошику” культивує використання

національної автентики. Образність театру побудована на архетипах і символах, а між засобів досягнення цього – сценічний костюм. Характерною ознакою театру є те, що він не має перманентнопрацюючих одного чи двох художників (за взірцем класичних театрів). Головну стилістику художнього вирішення вистави тут задає режисер, яка в ході роботи над постановкою запрошує художників з інших театрів. Отож костюми до вистав розробляли художниці Дарія Зав'ялова і Ельвіра Босович – випускниці кафедри художнього текстилю і кафедри моделювання костюму Львівської національної академії мистецтв (ЛДІПДМ). Д. Зав'ялова znana як художницю з костюмів Першого українського театру для дітей та юнацтва, окрім того вона є авторкою костюмів до окремих вистав у вищезгадуваних театрі “Воскресіння” і в Театрі ім. Леся Курбаса, Театрі ім. Юрія Дрогобича (м. Дрогобич). Е. Босович – авторка костюмів для постановок Львівського лялькового театру, сценічних костюмів для церковних хорів тощо.

Символічними в “Театрі у кошику” є рукотворність тканин і декорацій. Часто тут використовують льон, плетиво, шнури. Багатогранність образного звучання речей (як от дзвіночки, сопілка, дримба, іграшка коник-каталка, домоткане полотно на підлозі, сукня шита за бойківським кроєм) використано у виставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” (художник Д. Зав'ялова). Знаковим також є художнє оформлення вистави “Украдене щастя”, що є яскравим прикладом модернізації української класики. Національний колорит присутній у всіх сферах вистави. Домінуючий колір – білий, що посилює образно-філософське звучання драми. Білий, як відомо з історії, був символом жалоби у бойків, у Китаї, в Іспанії (на Мавританському сході). Білий тут звучить як Небо і Цвіт, Кохання і Журба, Смерть і Життя. Біле по білому, лише подекуди вкраплення м'яких окремих блідо-трав'янистих зелених тонів (шинелі Михайла і Миколи). Біла полотняна білизна Анни покрита коричневою спідницею і сорочкою. У виставі є ще кошик-решето з “коралями” – “це коралі зі сну Анни, які матеріалізуються пізніше як кров, як сльози і як власне коралі”⁵.



“Білі мотилі, плетені ланцюги”
за В. Стефаніком (1997)

Режисер і художник (Д. Зав'ялова) в “Украденому щасті” трактує костюми нетрадиційно. Зазвичай їх виконували в гуцульському стилі, тоді як дія відбувається на Бойківщині. Бойки – це крайньоінтровертний етнос, тому костюми тут, які вирішені у стилі кімоно, підкреслюють самозаглибленість, певну медитативність героїв (у виставі цілком умовно наведена паралель між вітом бойків і світом Великого Сходу). У вигяді декорацій використано справжнє народне біле полотно (його знайшли у с. Лолин, де жила кохана І. Франка, яка записувала для нього фольклорні пісні цього ареалу). Ця вистава “чітко артикулює тему національної ідентифікації як сполуку своєрідного, давнього, вічного і універсальних значень того ж таки вічного”⁶. Вона наближена до вічності своїм утаємниченням, “утаємничення, – це відкриття вічнотривалої філософії”⁷.

Неординарне вирішення спостерігаємо у виставі “Сон. Комедія” (художник Е. Босович). Вистава наскрізь пронизана архетипами, знаками, національними символами. “Ірина Волицька творить партитуру вистави на психофізичному нашаруванні аполонівського і діонісійського, божественного і демонічного, глибиннонаціонального у зіткненні з шаржовим стереотипом псевдоукраїнського”⁸, – переконує Н. Корнієнко. Костюм актриси символічний – чорні штани і чорна сорочка, лише деталі (пояс, сережка у вусі, зачіска – козацький чуб) ідентифікують костюм з народним. Пластика рухів, глибинна медитативність відтворюють в пам'яті культове зображення козака Мамаю. Сцено-

графією тут служать два пеньки і мітли (які діють у виставі за законом партнерського співіснування). "Предмет змінює функції і залежно від обставин розвитку сюжету трансформується через образний знак, художній символ у мистецький образ фатуму, містичного провидіння"⁹.



"Сон. Комедія" за Т. Шевченком (2003)

Чи не наймістерійнішою є естетика вистави "На полі крові" (художнє оформлення І. Волицької). Тут все зведено до мінімалізму, який перестає у безкінечність – чорний і жовтий, Земля і Сонце, квадрат і коло, Людина і Космос. Незвичним є також те, що роль Юди виконує жінка. Юда тут висвітлений як істота, якою до певної міри може бути кожен із нас. Костюм актриси умовний – знову чорні штани і чорна сорочка. Все жорстко, аскетично, умовно.

Взірець релігійного мистецтва спостерігаємо у виставі "Я йду, Христе!" (художник Е. Босович) Знову бачимо білий колір. Білий – як заглиблення у вище, як перенесення в духовний, трансцендентний світ. Прототипом пластичного вирішення вистави є барокова дерев'яна скульптура І. Пінзеля, що яскраво простежується в драпіруванні тканин. Вистава глибокодуховна, зовнішньо спокійна, статична поруч із стихійною внутрішньою екстатикою. Головне в цій виставі гармонія жестів, бо релігійне мистецтво – це мистецтво жести.

Театральний Львів сьогодні має гордитися таким непересічним явищем як "Театр у кошику", який народився і виплекався саме на його теренах. В образі цього об'єд-

нання маємо взірець нового театру. Повернення на сцену "Театром у кошику" української класики є великим кроком до відродження глибинно українського театру з його національною самобутністю, естетика якого гідна вершин загальноєвропейського і світового мистецтва.



"Я йду, Христе!" (2004)

¹ Янас Л. Театр у кошику // Театральна бесіда. – 2003. – № 1 (12). – С. 35.

² Там само. – С. 36.

³ Курбас Л. Філософія театру К., 1994. – С. 77.

⁴ Канарська А. Елітне мистецтво без притулку у Львові // Люн Арт. – 2006. – № 4. – С. 12.

⁵ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. К., 2000. – 160 с.

⁶ Корнієнко Н. Зазнач. праця. – С. 68.

⁷ Еко У. Маятник Фуко. Л., 2004. – 650 с.

⁸ Корнієнко Н. Зазнач. праця. – С. 23.

⁹ Янас Л. Реалії сну або комедія алюзій // Театральна бесіда. – 2004. – № 1(13). – С. 24.

SUMMARY

In the article "Theatre in a basket": Ukrainian classics & modern drama aesthetics. The most significant theatre performances are reviewed: "White butterflies, woven chains" – V. Stefanyk, "Stolen happiness" – I. Franko, "On blood field" – Lesya Ukrainka,

"I am coming, Christ" – H. Luzhytsky, as well as the most typical author's approaches to the national authentic reality.

The theatre imagery is based on archetypes and symbols, which is revealed by the instrument of stage costume.

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІМЕНА І ЖАНРИ

Наталія Костюк

Творчість Т. Шевченка в умовах буття української культури стала джерелом вияву як найінтимніших, так і громадянських інтенцій митців. У ній крилося те джерело сповідальності, психологічна аура якого дозволяла виявлятися найвищим чинникам національного духу в найрізноманітніших жанрово-стильових площинах. Її поетика виявилася близькою і для стилістичних засобів народної пісні чи пісні-романсу, і для оперних містерій, і для симфонічних полотен, а неосяжне поле внутрішньої напруги й різнорідні рефлексії (як особистісні, так і спрямовані до долі народу), споглядабельність і громадянський пафос, філософічність і простота приваблювали композиторів вражаючою щирістю тону висловлювання. Увійшовши в поле національної культури в час розквіту романтизму, його поезія внесла в музичну царину потужні струмені образно-мистецького багатства українського фольклору, світові обрії якого завдяки його генію увійшли в контекстуальність класичних надбань світової мистецько-філософської думки. Його діалог із власним та іншими народами став чи не найбільш знаковим імпульсом, що спричинив кардинальну зміну течії української композиторської творчості.

Поезія Т. Шевченка, що відбивала в собі потенціал народної пісенності, природно й легко ставала піснею. Цей зв'язок був глибоким і органічним – музика ввійшла у свідомість Т. Шевченка задовго до поезії, відігравши виняткову роль у його особистісному становленні та формуванні естетичних критеріїв; упродовж усього життя він виявляв зацікавлення музичним мистецтвом. Відсутність пісенної аури для нього було вкрай негативною характеристикою середо-

вища: “При такой декорации возможно только мёртвое молчание, прерываемое тяжёлыми вздохами”¹.

Джерела особливої музикальності поезій Кобзаря – у природному обдаруванні та осяяності його особистості багатуючою емоційністю українського пісенного фольклору, близького Т. Шевченкові з дитинства. Кожен із членів його родини вносив у досвід поета щось особистісно-неповторне – колицькові та ліричні пісні матері, пісні про Коліївщину й Гайдамаччину він чув від діда, чумацькі – від батька, сестра Катерина була залюблена в ліричні та жартівливі пісні. Самобутній характер мистецтва кобзарів і лірників, їх виконавський стиль поглиблювали ці враження.

Не меншу роль відіграла обрядова пісенність, закоринивши у свідомості дитини яскраві образи особливої інтонаційності гуртового співу, ритміки ритуальних дійств та незбагненої інтимності плачів-голосінь. Ймовірно, що традиції загальнонародного співу в церкві, яскрава образність духовних пісень вплинули й на формування його релігійних переконань, відбившись згодом у поетових інтерпретаціях біблійних мотивів. Від дяка П. Богорського, який служив у Кирилівці, Т. Шевченко перейняв місцеву специфіку дяківського супроводження літургічних відправ, колорит її мелодики, просякнутої народнопісенною інтонаційністю. Згодом у повісті “Княгиня” його спогади відтворюють і живу картину особливостей мандрівного дякування – співу псалмів під вікнами селянських хат.

У підлітковий період саме спів народних пісень та малювання якнайкраще рятували майбутнього поета від самотності. Про свій

спів на самоті під час заслання він висловлювався: “Думку думаю”². А феноменальна пам’ять дозволила Т. Шевченкові, будучи присутнім на уроках музики в паничів, отримати базові знання з класичної теорії та історії музики. Це підтверджують різні факти: запис мелодії, здійснений О. Пановим у “Щоденнику” Т. Шевченка 25 серпня 1857 р., подяка А. Маркевичу (лист до П. Куліша від 5 грудня 1857 р.) за збереження ним психологічності та автентичного колориту в обробках народних пісень. З голосу поета були записані й опубліковані деякі пісні, зокрема “Ой і зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя” (“Записки о Южной Руси”. – Т. 2; “Южно-руські пісні з голосами” М. Маркевича – Г. Галагана, 1857); “Ой з-за лісу, із-за темного” (альбом 1839–1843 рр., запис П. Куліша), “Ой Боже наш, Боже, Боже наш єдиний” (альбом 1846–1850 рр., запис здійснила невідома особа) та ін. Від початку 1840-х під час поїздок Україною Тарас Григорович сам записував тексти українських пісень.

Поетика Т. Шевченка виявляє рецепції численних народнопісенних мотивів, зокрема його улюблених пісень (“Гей, хто лиха не знає”, “Та забілили сніги”, “Максим, козак Залізняк”, “Ой ішов чумак з Дону”, “Ой і зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя”, “Ой Морозе та Морозенку”, “Ой не шуми, луже”, “Ой тисяча сімсот дев’яносто першого року”, “Про Кармалюка”, “Про Сагайдачного”, “У полі могила з вітром говорила”, ін.) та дум (“Втеча трьох братів з Азова”, “Іван Коновченко”, “Невольницький плач”, “Про Ганжу Андибера”, “Про козака Голоту”, “Про Марусю попівну Богуславку” ін.). Згадка про думу “Про Олексія, пирятинського поповича”, що постає в його повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, виявляє спектр володіння музично-асоціативними планами, майстерністю їх рельєфної передачі та водночас чинники психологічної мотивації введення фольклорних джерел у його твори: “Рев бури спустился как будто бы тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни. В густой и тихой октаве бури мне послышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, «Думы об Алексее, пирятинском поповиче»... Мелодия

сделалась слышнее, слова внятнее, и так, наконец, вняты, что я мог вторить поющему и голосом, и словами... Мелодия, которой я начал вторить, переходит в речитатив и медленно стихает, как безнадежные стоны одиноко умирающего страдальца, наконец, и речитатив умолк”. Стилiстику народного епосу Т. Шевченко відтворив в унікальних за інтонаційною адекватністю поетичних фрагментах із “Гамалії” та “Невольника”.

Деякі сучасники поета зберегли факти його сприйняття пісенного мистецтва інших народів (спогади Е. Юнге про спіричуелси у виконанні А. Олдріджа під час роботи Т. Шевченка над його портретом і т. і.).

Володіючи чудовим голосом (дзвінкого тембру баритон з високими теноровими нотами) та слухом, Т. Шевченко часто співав соло та у супроводі гітари, приєднувався до любительських вокальних ансамблів. Про його вокальний талант знали, часто просили співати За спогадами М. Білозерського, на весіллі П. Куліша та Г. Барвінок дує останньої з Тарасом Григоровичем справив незабутнє враження на присутніх своєю красою та емоційністю. Шевченкова манера виконання народних пісень викликала особливе захоплення, що засвідчують також М. Власенко, К. Герн, Л. Жемчужников, В. Репніна, Н. Ускова, ін. А. Ускова характеризує особливість його вміння слухати пісні у виконанні інших співаків як “вдячний молитовний настрій”³. Його власні пісенні імпровізації (зокрема мелодія до вірша “Наш отаман Гамалія”, яку чув В. Ковальов, “Думка” (“Тяжко-важко в світі жити”), а також В. Забіли “Пливе човен без весельця”) не були записані. Шевченкове захоплення оперним мистецтвом мало б відтворитись у створенні лібрето до опери “Мазепа” за поемою О. Пушкіна “Полтава” (1843), але прогнозований автор музики – П. Селюцький – не сприйняв ідеї тексту українською мовою.

Важливим джерелом художнього досвіду Т. Шевченка була західноєвропейська музика (особливо цінував він спадок Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена). Свої враження поет постійно поповнював, знайомлячись із сучасною йому композиторською творчістю та провідними виконавцями того часу, відвідуючи музичні вистави (опери В. Белліні,

Дж. Верді, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, К. М. Вебера та інших композиторів-романтиків), симфонічні та сольні концерти (починаючи з 1830-х років після переїзду до Санкт-Петербурга), а також приватні музичні зібрання. Він захоплювався мистецтвом Ф. Бема, А. В'єтана, А. Контського, Ф. Ліста, Ф. Серве, творчістю Ф. Шопена та Ф. Шуберта, обговорюючи специфіку їх творчого мислення як фаховий критик, який чудово орієнтувався в питаннях естетики творчості та музичних стилях (так, одну з другорядних опер Г. Доницетті – “Донька полку” – у щоденниковому записі від 13 січня 1855 р. назвав “глупейшим произведением”).

Найважливішими критеріями творчої майстерності для нього були не тільки технічна вправність, але й психологізм, внутрішня змістовність тощо. З цих позицій Т. Шевченко високо цінував мистецтво С. Гулака-Артемівського, Г. Петрової та Й. Петрова (натомість критично ставився до віртуозності Ф. Ліста). Свої погляди на сутність музичного виконавства та творчості він рельєфно відбив у повісті “Музикант”, де в образі Тараса оспівав обдарування самородка-скрипаля Артема Наруги⁴. На сторінках повісті “Близнець” Т. Шевченко створив виразні картини музичних уподобань запорозького козацтва та життя цехових музикантів. Вирізняючи серед музичного інструментарію скрипку та віолончель, він цінував ансамблеве виконавство й відповідність супроводу характерові того чи іншого твору.

У Петербурзі Т. Шевченко познайомився з М. Глінкою О. Даргомижським, М. Балакіревим, О. Улибишевим, В. Стасовим, М. Мусоргським та С. Гулаком-Артемівським. Опера “Руслан і Людмила” М. Глінки була однією з його найулюбленіших музичних творів, як і деякі романси цього композитора. А вплив самого Т. Шевченка на М. Мусоргського виявився у формуванні самобутньої творчої естетики композитора, поглибленні розуміння особливостей народного мистецтва. Саме цей композитор став одним із перших інтерпретаторів його поезій у російській музиці. Згодом до творчості Т. Шевченка зверталися провідні композитори Росії – П. Чайковський [романс “Вечер” (“Садок вишневий коло хати”), дует “Навго-

роді коло броду”], С. Рахманінов [романси “Дума” (“Минають дні, минають ночі”), “Полюбила я на печаль свою” (“Полюбилася я”)]. Ці твори увійшли до золотого фонду світової музичної скарбниці.

Окрім них, захоплені унікальним колоритом Шевченкових поезій, вокальні мініатюри на його тексти створили О. Серов (“Од села до села”), К. Альбрехт (“Утоптала стежечку”), К. Вільбоа (“Думка”), Б. Вельямінов (“Ой одна я, одна”), В. Гордєєв (“Думи мої, думи мої”), О. Дюбюк (“У перетику ходила”), Б. Левенсон (“Ой три шляхи широкі”), В. Пасхалов (“Чого мені тяжко, чого мені нудно”), М. Слонов (“Рече та стогне Дніпр широкий”). Усі ці твори позначені спорадичним намаганням оволодіти інтонаційними, ритмічними та ладовими особливостями української пісенної творчості.

Творчість Т. Шевченка відіграла першорядну роль в оновленні ресурсів професійної творчості українських композиторів. Ще за його життя були створені перші зразки у вокальних жанрах народної (пісні “Тяжко, важко в світі жити” “Боже, з неба високого”) та композиторської (О. Рубець, романс “Думи мої, думи мої”, 1860) творчості. Пісня-романс “Сирітка” (“Нащо мені чорні брови”) М. Маркевича, опублікована при житті поета, вже невдовзі була фольклоризована. 1858 року поетові було присвячено перший музичний твір – романс “Стоїть явір над водою” С. Гулака-Артемівського. До цього ж року була зроблена перша спроба музичної інсценізації творів поета – поставлено оперу “Катерина” С. Паливоди-Карпенка. 1861-го було видано перші інструментальні твори (для фортепіано), пов’язані з іменем Т. Шевченка – “Польський на смерть малоросійського поета Т. Шевченка” В. Пашенка, “Марш на смерть Т. Шевченка” Т. Безуглого.

У наступні десятиліття українська композиторська творчість на тексти та за мотивами поезій Т. Шевченка розгорнулася динамічно і стрімко. Шевченковий доробок став одним із найважливіших імпульсів професіоналізації музичної творчості за повноцінної зв’язку з українським фольклором і наполегливого втілення національної самобутності. Національна ідентичність у таких творах рельєфно виявляється навіть у аматорських

композиціях, створених у перші роки після смерта поета. Ці прості пісні-романси за своєю стилістикою надзвичайно близькі до фольклору – “Утоптала стежечку”, “Полюбила молодого козака дівчина” (видані 1862), “Єсть на світі доля. Дума” (написана в 1860-х роках) П. Сокальського. Одними з найпопулярніших були пісні “Рече та стогне Дніпр широкий” з поеми “Причинна” Д. Крижанівського (написана 1884?; опублікована 1886-го в Одесі) та “Заповіт” Г. Гладкого, що стали першорядними символами консолідації народу та соборності України. До “Заповіту” зверталися й відтворили в різних жанрових версіях М. Вербицький, М. Лисенко, В. Барвінський, Р. Глієр, Б. Левитський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, Й. Кишакевич, О. Кошиць, І. Омельський, К. Стеценко, Л. Ревуцький. Упродовж дожовтневого періоду за мотивами творчості Кобзаря були написані й перші зразки сценічних жанрів – опери “Катерина” М. Аркаса (1900), “Пан сотник” Г. Козаченка (1902) та (незакінчена) “Наймичка” П. Сениці. Проте найпопулярнішою стала музика “Вечорниць” з “Назара Стодолі” П. Ніщинського (1875).

Виняткова роль у цих процесах належала М. Лисенку. Саме він у музичній царині здійснив місію національного креаціонізму, і Шевченкова поезія була його визначальним поетичним ґрунтом. Йому належить розспів 87 поезій (у “Повній збірці творів М. Лисенка”, яку упорядкував Д. Ревуцький, з урахуванням різних редакцій – 92 твори). Безпрецедентна популярність цих творів була зумовлена як надзвичайно високим рівнем відтворення особливостей поетики Т. Шевченка, так і ступенем концентрації національно-характерної інтонаційності. Серед найпоказовіших творів семи серій Лисенкової шевченкіани – солоспіви “Гетьмани”, “Гомоніла Україна”, “За думою дума”, “Закувала зозуленька”, “Мені однаково”, “Минають дні”, “Нащо мені чорні брови”, “Огни горять”, “Ой одна я, одна”, “Ой чого ти по чорніло”, “Понад полем іде”, “Садок вишневий”, “Чого мені тяжко”, “Якби мені, мамо, намисто”, “Якби мені черевички”, дует “Зацвіла в долині”, хори з “Гамалії”, “Гайдамаків”, “Івана Підкову”, поема “Іван Гус” (1881), кантати “Б’ють пороги” (1878), “Радуйся,

ниво неполистая” (1883), “На вічну пам’ять Котляревському” (1895), ін. Їх стилістика згодом так чи інакше вплинула на твори інших митців, а обсяг та градації образно-емоційної палітри не мають аналогів. Тут і героїко-історична та громадянська патетика, і поезія народно-побутових замальовок, і сповнена поетичністю пейзажна лірика, і глибокий психологізм лірико-драматичних монологів.

Багато представлена шевченківська образність у творчості композиторів полисенківського покоління. Знаковими поміж них стали передусім музичні полотна К. Стеценка, де втілені як резонансні для того часу громадянські ідеї, так і нові музично-стилістичні задуми. Оскільки він не ставив перед собою такого масштабного завдання, як М. Лисенко, обсяг звернень до текстів Т. Шевченка у нього дещо обмеженіший. Проте натхненність та оригінальність його мистецьких інтерпретацій виявляють такі композиції: хори “Тополя” (“По діброві вітер вие”), “Вечір” (“Сонце заходить, гори чорніють”), “Рано-вранці новобранці”, “Ой у полі могила”, “У неділеньку, у святую”, кантата “Шевченкові”, солоспіви “Плавай, плавай, лебедонько”, “І золотої, і дорогої”, музика до поеми “Гайдамаки”, ін. Величезну популярність досьгодні має його обробка мелодії “Заповіту”, яку створив Г. Гладкий. У аналогічному руслі працював Я. Степовий – автор солоспівів “Із-за гаю сонце сходить”, “За думою дума” (“Гоголю”), “Ой по горі ромен цвіте”, “Три шляхи”, хорів та пісень для дітей. Йому належить один зі знакових і рідкісних творів на шевченківську тематику в інструментальній царині – “Прелюд пам’яті Шевченка” (1912), створений одного року з “Елегією до роковин смерті Т. Г. Шевченка” для скрипки й фортепіано М. Лисенка.

Творчість Т. Шевченка уособлювала ідеї національного єднання й громадянського етосу для багатьох західноукраїнських композиторів. Від часу першого звернення до його поезії в Галичині (“Заповіт” М. Вербицького, 1868) до “Кавказу” С. Людкевича (закін. 1913) тут були створені такі визначні твори, як кантата “Лічу в неволі” (1902), хор “Минули літа молодії”, солоспів “І золотої, і дорогої” Д. Січинського; хор “Минули літа

молоді” О. Нижанківського. Вони істотно збагатили палітру західноукраїнської творчості напрочуд яскравими особистісними нюансами, поглибили психологічну палітру й водночас проклали шлях для подальшої професіоналізації композиторської творчості. Традиційними стилістичними засобами у своїх композиціях на тексти Т. Шевченка послуговувалися інші галицькі митці, хоча ця частина музичного доробку жанрово різноманітна й тематично багата. Серед зразків кантатного жанру – “Гамалія” В. Матюка (1882, 1887), “Хустина” Г. Топольницького (1891), “Гамалія” М. Копка (1894), “Дума” (1894), “На вічну пам’ять Котляревському” (1898), “Тарасова ніч” (1898), “Гамалія” (1901) Й. Кишакевича. Близькі за настроєвістю численні хори – “Перебендя”, “Ой три шляхи широкі”, “В своїй хаті своя правда” (з поезії “І мертвим, і живим”), “Закувала зозуленька” Г. Топольницького, “У гаю, гаю”, “Один у другого питаєм” Д. Січинського, “Ой нема ні вітру, ні хвилі” Й. Кишакевича, “За байраком байрак”, “По вулиці вітер вие”, “І небо невмите, і заспані хвилі”, “Тече вода в синє море” І. Левитського, ін. У солоспівах галицькі митці переважно зверталися до психологічних мотивів кобзаревих поезій (“Три пісні” Р. Купчинського, “І золотої, і дорогої” Д. Січинського, ін.).

Вершинним проявом концентрації національно-громадянських імпульсів музичної творчості шевченківської тематики стала чотиричастинна кантата-симфонія “Кавказ” С. Людкевича. Цей монументальний твір підніс українську вокально-симфонічну творчість на новий щабель розвитку, яскраво продемонструвавши можливості розкриття вітчизняних джерел у розвитку найновіших стилістичних тенденцій. Це одна з перших українських вокальних симфоній ХХ ст., де було здійснено синтез чинників провідних жанрів – хорового (національні засади) та симфонічного (європейські чинники). Вона стала одним із знакових творів не тільки свого часу, але й наступних десятиліть. Значний поступ жанрових ресурсів виявили інші твори С. Людкевича, зокрема хор “Косар”.

Розширення спектру шевченківської тематики часто відбувалося завдяки написанню творів із нагоди відзначення роковин

поета. Присвяти Т. Шевченкові (переважно у вокальних жанрах) на той час створили Д. Січинський (“Шкільний хор на честь Т. Шевченка”, 1907), М. Лисенко (кантата “Умер поет” на сл. В. Самійленка, 1911), К. Стеценко (кантата “Шевченкові” на сл. К. Малицької, 1911), Й. Кишакевич (кантата “Шевченкові” на сл. Лесі Українки, 1913), Є. Турула (дума-марш “На смерть Тараса Шевченка”, кантата “Честь тобі, Кобзарю”, обидві – 1913).

В усталеному жанровому річищі розгорталася творчість українських композиторів за Шевченківськими мотивами упродовж міжвоєнного двадцятиліття, хоча відбулося яскравіше розмежування композицій традиційного стилістичного спрямування та поодиноких яскраво новаторських творів. Тексти “Кобзаря” відтворені у спектрі від дитячих пісень та хорів (цикл “Кобзар. Пісні для дітей на сл. Тараса Шевченка” Я. Степового, 1920; “Дитячі хори” П. Козицького, 1922) до масштабних кантатних композицій та опер. Чільні позиції зайняли твори, звернені до історії та героїки українського народу, що в умовах радянської дійсності здебільшого тлумачилися як революційні мотиви в поезії (зокрема, мішаний хор *a cappella* “Червоний бенкет” – “Задзвонили в усі дзвони” з поеми “Гайдамаки” – В. Костенка, 1926; “Шевченківська сюїта” В. Золотарьова, 1929, ін.), а для галицьких митців уособлювали роздуми над трагічними сторінками минулого України та оспівування самозречення й звитяги в ім’я рідної землі. Проте тільки композитори Наддніпрянщини в той час створили свої музичні версії таких віршів, як “Рече та стогне Дніпр широкий” (музична картина для хору й симфонічного оркестру В. Калафаті, 1918; хор Г. Хоткевича, 1927; солоспів Ф. Надененка, 1939) і “Заповіт” (хорова обробка Л. Ревуцького та симфонічна поема Р. Глієра; обидві – 1939). Популярними були різні хорові композиції, що відігравали особливу роль як героїко-патріотичні символи в Галичині. Їх виконували як професійні, так і найрізноманітніші аматорські колективи.

Впливи музики М. Лисенка і К. Стеценка, виявилися в багатій виразовості та жанрово-стильових знахідках кантати-поєми “Хусти-

на” (1922–1923) та хорах “На ріках круг Вавилоня” (1922) та “Ой чого ти почорніло” (1927) Л. Ревуцького. Надзвичайно високий рівень переінтонування різних жанрів української пісенності поряд із досконалою драматургією, а також апелювання до актуальних поглиблено-драматичних чи трагедійних асоціацій одразу забезпечили високе реноме цих творів. Трагедійна дійсність позначилася й на симфонічній інтерпретації Шевченкового “Подражання Іезекілю”, що належить Р. Глієру (симфонічна поема, 1919). В аналогічних струменях (із значним посиленням трагедійних чинників і застосуванням елементів новітньої стилістики за опори на фольклорні джерела) витримана музика Р. Глієра до драматичних вистав “Іван Гус”, “Гайдамаки” (1920), містерії “Великий льох” за поемами Т. Шевченка. Та цілком новий рівень жанрово-стильового узагальнення виявив хор “Тече вода в синє море” Б. Лятошинського (перша редакція з фортепіанним супроводом, 1927), який через два з половиною десятиліття увійшов у другу редакцію до знаменитого диптиху на тексти поета.

Найбільшу кількість музичних творів на основі поезій “Кобзаря” упродовж 1920–1930-х років створив Г. Хоткевич (близько двадцяти), наполегливо працюючи над апробацією різноманітних стилістичних чинників (в основному над синтезом фольклорних та модерних засобів) у вокальних жанрах. Аналогічні пошуки властиві й більшості інших творів хорової та сольо-вокальної сфери різних композиторів (О. Дзбанівський, З. Заграничний, З. Лисько, В. Костенко, П. Майборода, Ю. Мейтус, Ф. Надененко, Б. Новосадський, П. Сениця, ін.). Досить цікавими зразками камерно-вокальної творчості стали написані 1939-го вокальні балади “Слово о полку Ігоревім”, “Ой чого ти почорніло” (ор. 17) І. Белзи, “Дума” Г. Майборода, балада “Чернець” А. Штогаренка, в яких помітно виразне прагнення авторів відійти від безпосередніх проявів традиційних пісенних опор. У традиціях романтичної опери витримані тогочасні масштабні сценічні композиції В. Йориша “Шевченко” (“Доля поета”, 1940) та В. Левітської “Тарасова ніч” (1940–1941, друга редакція – 1943). Натомість “Сотник” М. Вериківського (1938),

який композитор назвав етюдом, репрезентує важливу спробу апробації ресурсів камерного різновиду опери. Достатньо сміливі жанрові пошуки відтворено в балеті “Лілея” К. Данькевича (1940).

Наприкінці 1930-х українські композитори знову прагнули відтворити шевченківську образність симфонічними засобами. У цей час постали симфонічні поеми “Заповіт” Р. Глієра та “Лілея” Г. Майборода (обидві – 1939). Показово, що саме “Лілея”, спрямована до розкриття насамперед психологічної змістовності та семантичної насиченості шляхом відмови від зображальності, оцінюється як перша вдала симфонічна інтерпретація образності “Кобзаря”.

1940-го року В. Костенко створив перший камерно-інструментальний ансамбль – струнний квартет (№ 5) за мотивами поеми “Сон”. Гостро драматичні колізії, піднесення емоційно-образної шкали до трагедійного рівня виявилися найістотнішими чинниками симфонізації вокально-симфонічного жанру в кантаті-поемі “Заповіт” С. Людкевича (1934) та обробці “Заповіту” Б. Лятошинського (1940).

Високий громадянсько-соціальний пафос поезій Кобзаря виявився щонайактуальнішим упродовж 1941–1945 років. Композиції з текстами Т. Шевченка широко виконувалися по обидві сторони кордону з метою активізації патріотичних імпульсів українського населення та військових. Окрім цього, українська громадськість на окупованих Німеччиною територіях продовжила давню традицію щорічного відзначення роковин поета. У цей же час було написано кілька творів – опери “Наймичка” М. Вериківського (1943); “Гайдамаки” Ю. Мейтуса (1944), солоспів “Пісня козака” А. Коломійця (з поеми “Чернець”, 1943), вокальний цикл Д. Клебанова (1944), “Тополя”, “Якби мені черевики” В. Кирейка (1944). Апробацією нових стильових підходів позначена вокально-симфонічна поема “Чернець” М. Вериківського (1942), де вперше яскраво втілилася тенденція до епізації лірики, до цього часу властива переважно хоровам та симфонічно-хоровим творам українських композиторів Наддніпрянщини або розгорнутим оперним монологам.

Єдиний інструментальний твір, пов’язаний із поетикою Т. Шевченка, написав у цей

час Б. Лятошинський. Це яскраво новаторська за стилістичними засобами фортепіанна “Шевченкова сюїта” (1942–1943), в якій до кожної з частин композитор використав епіграфи з творів поета.

Музична творчість першого повоєнного десятиліття позначена неодноразовим зверненням до текстів Т. Шевченка. Загалом відбувалося збагачення усталених засобів шляхом розкриття образно-тематичної палітри в руслі новітніх стилістичних тенденцій. Проте на цьому ґрунті виразнішим стало саме розмежування між двома напрямками музичних композицій – жанрово-характерних, пісенних ліро-епічних, пейзажних та позначених поглибленням драматизму, психологізму й протестних чинників. До першого напрямку належать хори Ю. Мейтуса “А мій батько орандар” (1946) та “Гамалія” (1950), “Сонце заходить” С. Людкевича (1952), Поема-фантазія для віолончелі з оркестром на тему “Ой закувала та сива зозуля” Д. Клебанова (1950), частково – сюїта “Тарас Шевченко” на основі музики до однойменного кінофільму Б. Лятошинського (1952), ін. Проміжну нішу займають Друга симфонія за мотивами “Тополі” Р. Придаткевича (створена в діаспорі, 1945) та Перша симфонія, присвячена пам’яті Т. Шевченка, Й. Неймарка (Росія).

Другий напрям репрезентують виключно акапельні хорові композиції “Я не нездужаю нівроку” Ю. Мейтуса (1949) та Два хори (ор. 48, “Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить”) Б. Лятошинського (1951). У них композитори досягли нового рівня розвитку жанру: його симфонізація у першому виявила нетипові можливості хорових ресурсів, за допомогою яких були досягнуті драматургічні ефекти, до цього часу можливі тільки завдяки залученню інструментальних (симфонічних) засобів. Нові грані розвитку національного стилю в жанрі хорової мініатюри на основі синтезу ліричної пісенності з прийомами новітньої композиторської техніки створив Б. Лятошинський у своєму диптиху.

1957-го року поема для струнного оркестру “Душа поета” А. Штогаренка означила новий етап розробки Шевченкової образності в музичній творчості. Упродовж тридцяти років було написано чимало інструмен-

тальних творів різних жанрів, нерівноцінних за рівнем симфонізації драматургії, семантичним наповненням, стилістичним спрямуванням тощо. Серед них вирізняються Сюїта для фортепіано “Тарасові думи” І. Шамо (1960), симфонічна поема “Пам’яті Кобзаря” А. Штогаренка (1960), симфонічна поема “Пам’яті Т. Шевченка” В. Губаренка (1962), Друга симфонія-дума “Шевченківські образи” Л. Колодуба (1964), вокально-симфонічна поема “Тарас Шевченко” С. Жданова (1964). Наступний знаковий за образно-драматургічним узагальненням твір постав 1980 року – це симфонія № 6 “Думи мої, думи...” В. Бібика.

Характерною тенденцією більшості з цих творів є використання в ролі базового музичного матеріалу улюблених пісень Т. Шевченка або найпопулярніших народних пісень на його слова. Так, у лірико-драматичній поемі для струнного оркестру “Пам’яті Кобзаря” А. Штогаренко звернувся до пісні “Та забілили сніги” й мелодії “Заповіту”, що належить Г. Гладкому. У цьому ж руслі скомпоновано зразки інших інструментальних жанрів. Так, упродовж 1950-х років Д. Клебанов написав Поему-фантазію для віолончелі з оркестром на тему хору П. Ніщинського “Ой закувала та сива зозуля”, парафраз для струнного оркестру “Думи мої, думи мої” та варіації для фортепіано “Садок вишневий коло хати”. Етапним переосмисленням цього композиторського прийому була Друга симфонія-дума “Шевченківські образи” Л. Колодуба, де асоціативна програмність (заголовки частин взято з поезій “Кобзаря”) ґрунтується не на розгорненні зображальних елементів чи розвитку пісенного матеріалу, а на поетиці козацьких дум.

Аналогічні процеси відбувалися і в сфері музичного театру. В опері “Назар Стодоля” К. Данькевича (1959), як і в його балеті “Лілея” (1940), панівною є лірико-драматична сфера. Хореографічній поемі “Причинна” А. Мірошника (1964), балетам “Оксана” В. Голяки (1964) і “Відьма” В. Кирейка (1967), що безпосередньо ґрунтуються на сюжетах творів “Кобзаря”, властиві емоційне напруження, психологічна виразність, а також розширення традицій хореографії романтичної доби, що синтезована з фольклорно-танцювальними елементами. Драматичні

колізії однойменної поеми розкрито в опері “Гайдамаки” О. Білаша (1965). “Біографічні” пріоритети життя поета в руслі традицій романтичної ліричної опери, виокремлення вузлових драматичних епізодів як центральних сюжетних опор характерні для опер “Тарас Шевченко” Г. Майбороди (1964) та “Поет” Л. Колодуба (1988). Прагнення заакцентувати на можливостях переінтонування епічних жанрів виявила опера-дума “Сліпий” О. Злотника (1989).

Неабияке розмаїття виявила вокальна творчість. Кількість романсів, солоспівів, пісень і вокальних монологів, створених тільки впродовж 1960-х, сягає близько п'ятдесяти творів. Серед них – пісні “Єсть на світі доля”, “Чого мені тяжко” П. Майбороди (1959), “Нащо мені женитися” В. Лісовола (1968), “10 романсів для середнього голосу з фортепіано на слова Т. Г. Шевченка” І. Шамо (1959), “Чотири романси для голосу з фортепіано” М. Скорика (1962), солоспіви “Ой люлі, люлі” Д. Клебанова (1961), “Ой тумане, тумане”, “Єсть на світі доля”, “Сонце заходить, гори чорніють”, “Садок вишневий коло хати”, арія-монолог “Давно те минуло” А. Кос-Анатольського (1961), “Закувала зозуленька”, “Тополя” (“По діброві вітер вие”), “Зоре моя вечірняя”, “Доленько моя”, “Утоптала стежечку” Л. Колодуба (1963–1966), ін. Виразно простежується тенденція до циклізації різних творів за образно-тематичними принципами (як наприклад, цикл із чотирьох композицій А. Кос-Анатольського, “Песни на стихи Т. Шевченка” Д. Клебанова, “Три романси на слова Т. Шевченка” Л. Колодуба, ін.). На тлі вокальних мініатюр вирізняється цикл “Чотири романси для голосу з фортепіано” М. Скорика (“Якби мені черевики”, “Ой сяду я під хатою”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Зацвіла в долині”), де молодий композитор відтворив багату емоційну палітру віршів, водночас посиливши особистісно-споглядальні чинники.

Переосмислення жанрово-інтонаційних опор з того часу істотно нарощувала в залежності від прояву індивідуальності того чи іншого митця. Так, стилістика монологу “Посланіє...” для сопрано та інструментального ансамблю Л. Мельника (1984) цілком зорієнтована на найновіші музичні технології.

Дистанціювання з традиційним арсеналом засобів попередніх років (з типовими фольклорними опорами або традиціями пізньоромантичного чи експресивного спрямування) тут сягнуло граничного рівня.

Багатий доробок являє собою хорова шевченкіана цих десятиліть. Зазвичай це хорові мініатюри та хорові цикли, оперті на традиції початку ХХ ст. – “Закувала зозуленька” Д. Клебанова (1961), “Барвінок цвів і зеленів”, “Навгороді коло броду”, “О люди, люди небораки!”, “Не женися на багатій”, “Не щечечи, соловейку”, “Полюбила чорнобрива козака дівчина” Ф. Надененка (1961), “Світе ясний, світе тихий” Я. Файнтуха (1961), “Тече вода з-під явора” А. Філіпченка, “Гопак” А. Коломійця (1966), “Утоптала стежечку” Ю. Мейтуса (1966), ін.

1960-го року Б. Лятошинський створив диптих “Два хори на сл. Т. Шевченка” (“За байраком байрак”, “Над Дніпровою сагою”), що разом з іншими трьома мініатюрами ввійшли до авторської добірки, присвяченої 100-річчю Т. Шевченка (“Серце Кобзаря” на сл. В. Бичка, “Чернеча гора” на сл. Є. Фоміна, “У перетику ходила”), утворивши драматичне осердя циклу. Ці два хори продовжили стилістичну тенденцію, започатковану диптихом Б. Лятошинського 1950-х років, і своєю експресивністю, винятковим емоційним напруженням яскраво вирізнялися на тлі композицій цього жанру інших композиторів. Хорова сюїта “Шевченкіана” А. Штогаренка також виявляє індивідуалізоване прочитання поетичних сюжетів у плані переосмислення формотворчих засад і внесення конфліктних чинників у сюїтну драматургію. Натомість вокально-симфонічна поема “Тополя” П. Майбороди тяжіє до традиційних прийомів хорового письма, що збагачуються оркестровими засобами.

Чи не найбагатший пласт шевченківських композицій у вокально-інструментальній сфері – це масштабні циклічні композиції та твори кантатно-ораторіального жанру. Написані переважно до відзначення роковин поета, вони позначені певною патетичністю й у стильовому плані, як правило, виявляють приналежність до здобутків попередніх періодів [“Заповіт” С. Людкевича (1958), кантата-дума “На могилі Шевченка” Т. Кравцова на

сл. В. Сосюри (1962), “Безсмертний заповіт” А. Кос-Анатольського на власні слова (1963), “Вольний син і вольна мати” К. Домінчена (1964), ін.]. Певні новаторські риси простежуються в “Посланії...” А. Рудницького (1960), рапсодії “Думка” для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру Л. Дичко (1964), “Гайдамаках” А. Рудницького (1974), ін.

Кардинальне оновлення образно-семантичних концепцій, використаних стилістичних засобів, урізноманітнення стильових орієнтирів у творах на тексти та за мотивами поезій Т. Шевченка відбулося з другої половини 1970-х років. Майже кожна з композицій – це важливий крок переосмислення традицій філософсько-психологічного тлумачення доробку Т. Шевченка, актуалізації його змісту в контексті реалій української культури останньої третини ХХ ст. У цьому потужному річищі постали такі знакові твори, як камерна “Симфонія-диптих” для мішаного хору *a cappella* Є. Станковича, “Сумна кантата” для солістів, хору й оркестру В. Бібика (1980), Концерт О. Киви (1985), ораторії “Неофіти” (1985) та “Посланіє” (1992) М. Кузана, камерна кантата “Іван Підкова” (1986) і кантата № 2 для кобзаря й камерного оркестру “Чигрине, Чигрине” (1988) В. Камінського, поема-кантата “Гамалія” М. Скорика (2003), кантата “Містерія тиші” Г. Ляшенка (2004), опери-ораторії “Згадайте, братія моя” В. Губаренка (1992) і “Тарас” І. Щербаківа (1994), хори “Псалми Давида” М. Кузана (1986), “Ой чого ти почорніло, зелене поле” (1989) і “Не так тії вороги” (1990) В. Камінського, симфонія “De profundis” В. Губаренка (1995), ін. Серед інших яскравих композицій цього періоду – тричастинна “Камерна симфонія” для голосу й камерного оркестру О. Киви (1989), що на межі трагедійності розкриває грані Шевченкових поезій, при цьому зовні втримується у вимірах пейзажної лірики.

З-поміж творів останнього десятиліття “меморіальний” напрямок репрезентують “Шевченкіана” Я. Цегляра (кантати “Світа зоря безсмертного Тараса” на вірші Б. Олійника, “По селах і містах іде Тарас” на тексти М. Руденка й В. Симоненка), “Дума про Кобзаря” В. Тилика, “Поема, присвячена великому Кобзарю” Ю. Щуровського, “Відповідь

України Шевченкові” Б. Яновського. Тексти Т. Шевченка в руслі романтичних традицій опрацьовували композитори діаспори – М. Гайворонський, А. Гнатишин, В. Грудін, З. Лавришин, Р. Придаткевич, М. Фоменко, М. Шуть та ін.

Цілком самобутній напрям – творчість В. Сильвестрова. Його перше звернення до творів Т. Шевченка відбулося в “Тихих піснях”, де поезія Кобзаря пролунала в контексті П. Шеллі, Є. Баратинського, О. Пушкіна, М. Лермонтова та Ф. Тютчева. Композиторові належать також тричастинна Кантата для хору без супроводу (1977), Диптих на вірші Т. Шевченка й канонічні тексти (1995), “Елегія” (1996), “Реквієм для Лариси” на канонічні латинські тексти та вірші поета (1997–1999). Характерними ознаками цих творів є філософсько-медитативне осягнення змістовності поезій “Кобзаря”, виняткова інтравертивність, “тиша” як один з основних елементів входження в багатий внутрішній світ Т. Шевченка та фактично наскрізний діалог національного – християнського.

Національна виразність Шевченкового доробку та багатство його образності спонукала звернення до нього композиторів інших країн. Серед таких зразків – обробки “Заповіту” О. Спендіарова, “Ой стрічечка до стрічечки” Г. Чхиквадзе, “Елегія” з присвятою пам’яті Т. Шевченка для струнного оркестру В. Араратяна, пісні “Дніпро” (“Рече та стогне Дніпр широкий”) А. Тертеряна й “Маленькій Мар’яні” І. Гулієва, симфонічна поема “Кавказ” Р. Тохадзе, хори “Сонце заходить” і “Пам’яті Шевченка”, цикл романсів (“І широку долину”, “Од села до села”, “Садок вишневий коло хати”) А. Богатирьова, симфонічні ескізи “Пам’яті Шевченка” А. Маїляна, “Думка” для віолончелі з оркестром М. Мкртичяна, “Мені однаково” для баса й симфонічного оркестру Д. Дауні ін.

Вельми промовисто, що впродовж останніх десятиліть – після проголошення незалежності України – до поезій Т. Шевченка неодноразово зверталися представники масової молодіжної культури. Серед прикладів – “Б’ють пороги” Е. Драча й “Заворожи мені, волхве” В. Лютого (обидва – в жанрі авторської пісні), “Не женися на багатій” сестер Тельнюк (поп-дует), “Бандуристе,

орле сизий” І. Білик з “Польського альбому” (рок-балада). З шевченківським репертуаром рок-гурт “Зимовий сад” був відзначений третьою премією на фестивалі “Червона рута’89” (Чернівці). Наприкінці 2004 р. було випущено компакт-диск “Доле, де ти?” рок-гурту “Сад” (“Єсть на світі доля”, “Над Дніпровою сагою”, “Ой діброва – темний гаю!”, “Тече вода з-під явора”, “Не женися на багатій”, “Алілуя!”, “Не завидуй багатому”, “Гоп, гей гоп!”, “Боже, спаси, суди мене”, “Ой гоп, не пила”, “І смеркає, і світає”, “Нащо мені женитися?”). Урешті-решт, 22 травня 2005 р. було реалізовано важливу громадсько-мистецьку акцію – в Каневі відбувся фестиваль “Кобзар forever” за ініціативою В. Цибулька; а за його результатами записано однойменний компакт-диск, до якого увійшли рок-пісні “Вже років двісті” (гурт “Гайдамаки”), “Думка” й “Садок вишневий” (“Мертвий півень”), “Алилуйя” та “Єсть на світі доля” (“Зимовий Сад”), “Сонце заходить” і “Кобзар грає” (“Фата моргана”), “Суботів” і “Не нарікаю я на Бога” (“Кому вниз”), “Зацвіла в долині червона калина” (“Трансформер”), “Горілка” (“Карпатіяна”), зразки денсової – “Не маю сил” (“Soul B”), авторської – “Б’ють пороги” (Е. Драч), “Заворожи мені, волхве” (В. Лютий) та “Не женися на багатій” (сестри Тельнюк) музики. Водночас і в галузі музичної індустрії Шевченковою поезією пов’язані певні новації. Так, цілком незвичним жанром для тиражованої на компакт-дисках продукції є мелодекламація двох фрагментів із “Кобзаря”, виконана поетом В. Цибульком у супроводі фортепіано. Ці та інші твори мають щороку популярність серед української молоді.

Значущість імпульсів творчості Т. Шевченка для української музики ХІХ–ХХ ст. неможливо применшити. Часто питання магистральних шляхів її розвитку так чи інакше були пов’язані з ним, знаходячи відображення в найрізноманітніших сферах музичного мистецтва. Будучи багатомірним символом у добу романтизму, поезія Т. Шевченка набула модерного протестного звучання у творчості провідних українських митців у трагічні десятиліття тоталітаризму. Ці ж іпостасі потужно виявляються у сьогоденні, засвідчуючи вражаючий потенціал також у царинах образності, стилістики й жанрової поетики доробку Кобзаря.

¹ Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К., 1966. – С. 27.

² Пискунов Ф. Воспоминания поруччика. Цитата за кн.: Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К., 1966. – С. 19.

³ Там само. – С. 22.

⁴ “Орфей мой, отдохнул немного и настроил свою лиру, повел медленно смычком по струнам, и полилася полная сердечной сладкой грусти моя родная мелодия (на слова):

Котылыся возы з горы,
А в долины стали.

Проигравши тему, он вариировал ее на тысячу ладов, и так вариировал, что я ничего подобного в жизнь мою не слышал, да, кажется, и не услышу никогда. Слушатели вокруг беседки в продолжение игры не пошевелились, и, когда он кончил свои чудные вариации, слушатели долго еще слушали, не переводя духа, разразились, наконец, общим вздохом и снова замолчали” (*Шевченко Т. Музикант // Його ж. Повне зібрання творів. – К., 2003. – Т. 3.: Драматичні твори. Повісті. – С. 189).*

SUMMARY

The article gives an overlook of Ukrainian composers’ creative work on the basis of Taras Shevchenko’s creativity as well as

esthetic, semantic influence of folk and professional music on poetic Taras Shevchenko’s reflections directly.

ЩЕ ОДНА ТИТАНІЧНА ПРАЦЯ. ЩЕ ОДИН КРОК

Наталія Костюк



“Українські народні думи”. – К., 2007. – 824 с., іл. 16 с.

2007 року вийшло у світ унікальне видання “Українські народні думи”. Праця виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ. Керівник проекту – доктор мистецтвознавства, професор С. Й. Грица. Їй належать розділи “Від упорядників”, ґрунтовна передмова, коментарі та примітки. Окрім неї матеріали готували до друку доктор мистецтвознавства, проф. А. Іваницький, молодші наук. співробітники А. Філатова та Д. Щириця.

З усіх численних публікацій дум та їх досліджень це видання вирізняється тим, що тут вперше подані поетичні тексти з музичними речитатіями майже до всіх відомих із музикою сюжетів (тут їх 17 із 20), серед яких нові транскрипції дум з інструментальним музичним супроводом на кобзі, бандурі чи лірі. Книга містить більше тридцяти досі не публікованих варіантів дум з архівів ІМФЕ, особистих архівів та нових транскрипцій з магнітофонних плівок. Серед них – записи В. Харкова, здійснені на початку 1930 років у Валківському районі від лірників В. Гончара, С. Веселого, Г. Облічена, Н. Боклага, (?). Богуценка (транскрипції В. Харкова і О. Онопи). Їх редакцію здійснили А. Іваницький та Л. Єфремова. Мінімально втручаючись в авторські розшифровки, редактори вносили в основному графічні корективи. Із фондів – записи дум М. Гайдая (від І. Васькіна, І. Бернацького, Ф. Кушнерика) а також записи К. Квітки (більшість у фрагментах). Значну цінність становлять нові транскрипції дум (всього їх 33) від кобзарів Є. Мовчана, О. Чуприни, Г. Ткаченка, П. Гузя, І. Рачка, Г. Ільченка, А. Парфиненка, лірника А. Гребеня. Том у двох книгах містить 110 дум (до окремих сюжетів з варіантами) від 40 епічних співців. Для порівняння: у класичній праці Ф. Колесси “Мелодії українських народних дум” їх записано від 15 співців і тільки 10 зразків подано у повних зразках.

Відомо, якою складною є справа розшифровки музичного тексту думи. Адже це не строфічна пісня, а великий імпровізований твір з іструментальним супроводом, розшифровка якого вимагає не тільки відмінного слуху, але й доброї професійної підготовки. Справі неабияк прислужилися композитори Д. Щириця, О. Ганжа, які здійснили

найбільшу кількість нових транскрипцій, а також музикознавці С. Грица, Н. Якименко, Л. Єфремова. Важливо наголосити, що була здійснена копівка праця з корегування нотної графіки відповідно до її сучасних особливостей. Внаслідок суттєво спрощено читання нотного тексту і для виконавців, і для дослідників: вже на цьому рівні закладена безпосередня можливість коректного й композиційно адекватного осмислення стилістичних особливостей інформаторів першоджерел та виконавських манер тих чи інших респондентів.

Більше того: у підрозділі з “Передмови” (“Квантативна природа рецитацій дум. Проверсії та контраверсії у співвідношенні слова і музики в думах. Мелодична орнаментика”) С. Грица вдається до пояснення специфічних зразків орнаменталізації, пояснюючи її особливості у зв’язку з інтонуванням та загальною композицією твору. А у прикінцевих “Коментарях та примітках” – і до вказівок на унікальні аспекти автентичного кобзарського чи лірницького виконання, їх інтерпретації у різних записах різними вченими.

Серед нових записів – чотири нових варіанти думи “Про самарських братів” (від Є. Мовчана, О. Чуприни, І. Рачка та А. Парфиненка) і така ж кількість варіантів думи “Про Марусю Богуславку” (від лірників В. Гончара, С. Веселого, А. Гребеня); три – “Про Івася Коновченка (від П. Кулика, І. Васькіна та І. Бернацького); чотири – “Про Олексія Поповича” (від лірника С. Веселого, бандуриста П. Гузя, І. Рачка); два – “Про Хведора Без родного” (від Г. Ткаченка); аж п’ять варіантів думи “Про сестру і брата” (від лірників В. Гончара, Н. Колісника, С. Веселого та бандуриста Г. Ткаченка); один – “Про вдову і трьох синів” (від лірника Н. Боклага); уривок “Про козака Летягу” (від П. Кулика); “Про смерть козака бандурника” (від бандуриста Г. Ільченка), а також – нова дума “Про Слінченка” (від співака М. Радкевича).

Книга “Українські народні думи” чітко структурована і впорядкована. Її концепцію С. Грица виклала в статті “Від упорядників”. Дослідниця наголошує на меті – показати думи з музикою в діахронному зрізі: від першої публікації М. Маркевича (“Прощання

козака з родиною”) до найновіших, вперше публікованих дум з репертуару відомих співців-кобзарів і лірників.

Вагому частку концепції видання складає показ персонального внеску митців, композиторів, письменників, учених, які працювали в галузі думознавства. Тут звернено увагу на різницю у графічній подачі розшифровок дум. Причиною є як розшифрування різними авторами, так і складність цієї роботи, особливо щодо великих імпровізованих творів, що навіть у текстах, поданих такими досвідченими майстрами й теоретиками як М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, представлені по-різному. Більше того, у деяких варіантах одного і того ж записувача (наприклад, В. Харкова) трапляється різною у написанні приключових знаків при тих же думах, у позначенні тактів чи темпу або їх відсутності. Виняток у практиці фіксації дум – це матеріали Ф. Колесси, здійснені за єдиним принципом. Опубліковані у цьому виданні транскрипції, очевидно, викличуть дискусії у спеціалістів, хоча їх безсумнівна вартість не викликає сумніву. До позитивних моментів слід віднести публікацію словесних текстів зразу ж за нотними, що полегшує їх сприйняття не тільки виконавцями-практиками, але й дослідниками.

У першій частині книги вміщені публікації і дослідження дум класиків – М. Лисенка, Д. Яворницького (з архіву ученого), із книг М. Сперанського, С. Маслова та Д. Ревуцького; у другій – записи 1920–1930-х і повоєнних років (В. Харкова, К. Квітки, М. Гайдая, П. Барановського, О. Правдюка, О. Юсова, С. Грици, С. Нікітіна, М. Хая).

Керівник проекту наполягла на публікації у рецензованому виданні текстів лише класичних дум від автентичних виконавців, поминаючи сучасні новотвори і стилізації “під думи” та зразки т. зв. “реставрації”, відомі в сучасному сценічному виконанні. Матеріал у двох книгах систематизований за виконавцями та їх репертуаром. В кінці поданий покажчик сюжетів (С. 817) із вказаними варіантами усіх музичних рецитацій, вміщених у книзі.

Видання репрезентує думи у тому вигляді, в якому вони побутували, у їх строгому зв’язку з конкретними носіями – кобзарями

та лірниками, даючи змогу досягнути як особливості й виконавський стиль кожного з них, так і певних виконавських шкіл. Такий підхід видається водночас і рідкісним, і напрочуд плідним. Адже йдеться про досягнення співвідношень між авторсько-інтерпретативною та загальнонаціональною семантикою (“співвідношення традиції та імпровізації” – С. 6), що виявляється на різних рівнях тексту. До того ж, така концепція виявляється адекватною для задуманої упорядниці систематизації стилістично-виконавських різновидів за суто музичними властивостями дум.

Праця продовжує концепційний напрямок, започаткований дослідженнями М. Лисенка й Ф. Колесси. Повне перевидання думознавчих праць останніх двох авторів не входило у завдання даної книги, оскільки вони вже були друквані у повному обсязі. Через те виправдані є уміщення в “Додатках” теоретичних частин із названих праць М. Лисенка, Ф. Колесси, а також не публікованого досі, але вельми цікавого нарису В. Харкова про ліру. Думи із книги “Мелодії українських народних дум” Ф. Колесси представлені тут по-новому у порівнянні із двома першими їх виданнями (1910–1913 і 1969), – у великому форматі, що дозволяє простежити за особливостями розгортання рецитацій (слова і музики) реченневими колонами, за типологією початків, кадансів, принципами їх варіювання.

Авторка вступної статті до “Українських народних дум” С.Й. Грица ішла до цієї публікації “у всеозброєнні”. Заявлені у її монографії “Мелос української народної епіки” (1979) матеріали (архівні та її власні записи, зокрема – записи репертуару бандуриста Г. Ткаченка) у своїй більшості увійшли і до нової книги. Але теоретичні постулати її монографії тут істотно оновлені й поглиблені.

Відстоюючи своє бачення думового епосу, учена знайшла нові ракурси висвітлення проблеми. На це вказують вже численні підзаголовки вступної статті: 1) “Погляд на думи як історичне явище”; 2) “Фрактальність розвитку дум і цілісність їх циклу”; 3) “Окремі сюжетні архетипи дум. Біблійні елементи в думах”; 4) “Генетичні витоки мелосу дум”; 5) “Окремі перегуки в поезії дум і біблій-

них псалмів”; 6) “Барокові впливи в думах, флоридизація їх стилю”; 7) “Епічне середовище в Україні”; 8) “Носії українського епосу”; 9) “Філософічна спрямованість діяльності носіїв думового епосу”; 10) “Специфіка передачі словесно-музичного тексту дум”; 11) “Музичні записи дум” (попередні зауваги); 12) “Квантитативна природа рецитацій дум. Проверсії та контраверсії у співвідношенні слова і музики в думах”; 13) “Типологія мелосу дум”; 14) “Класифікація мелосу дум”; 15) “Вивчення словесно-музичних особливостей дум, їх словесно-музичні фіксації”; 16) “Функція інструментального супроводу в епічному виконавстві”.

Отже, проблематика істотно розширена: висвітлюються особливості текстів і взаємодії слова і музики, історичних факторів впливу на появу та еволюцію сюжетів дум, їх стилю, питань епічного виконавства, специфіки трансмісії дум, ролі індивідуальних постатей у збереженні епічної традиції в Україні тощо. Кожна із поставлених проблем може бути темою для окремої теоретичної роботи.

Дослідниця, як і в попередніх своїх працях, висловлює принципову незгідність з отожднюванням дум з голосіннями (теорія Ф. Колесси) – з огляду на спорідненість їх речитативної форми, називаючи її однією з двох можливих (пісні і речитативу). Вона пов’язує ґенезу дум з низкою джерел, зокрема з південно-східним вектором розвитку української культури, на що вказує топоніміка, ономастика дум, їх лексика, поетика. У цих площинах виявляються виразні зв’язки з давньою агіографічною літературою, “Біблією”, елементами ірано-перської культури. Саме тому для мене, як музикознавця, що вивчає площини сакральних значень в жанровому та стилістичному полях української богослужбової творчості, надзвичайно цікавим є підрозділ передмови “Генетичні витоки мелосу дум”. Чи не вперше не тільки у музикознавстві, але й літературознавстві дослідниця надає переконливі докази стилістичних зближень між жанрами євангелійських псалмів і дум (на матеріалі псалми “Про архангела Михаїла”, “Про Лазаря”, неіменного запису болгарської псалми XV ст. тощо). І вже значно ширшої, культурологічної значущості внаслідок застосування гли-

бинних зрізів поетико-семантичних значень образності, сюжетних акцентів та композиційних особливостей (як, скажімо, виявлення паралелей між біблійними псалмами й думами мають висновки підрозділу “Окремі перегуки в поетиці дум і біблійних псалмів”).

Авторка доводить це й шляхом безпосереднього порівняльного аналізу словесних текстів дум і “Біблії”, розглядаючи специфіку мелосу дум з очевидними орієнтальними елементами, спорідненими з музикою слов’янського Півдня і Близького Сходу (мелосом сербських, болгарських епічних пісень, турецьких ашитків, єврейських пуримів), називаючи дорійський хроматизований лад (т. зв. “хіджаз” в арабській номінації), властивий думам, “загальносхідним модусом мислення”, тісно пов’язаним з давньою пастушою культурою. Дослідниця припускає, що саме українці могли бути посередниками в передачі цього ладового модусу пісенній культурі західнослов’янських народів – словакам і полякам. Вона вбачає спільність принципів в організації об’єднань українських епічних співців з аналогічними об’єднаннями у Болгарії (тамбураші, гайдоші) та на Сході (суфії, ашики, жирши) тощо. Появу іншого типу діатонічного речитативу в думах, навіть пентатонічного складу, на що вперше вказав К. Квітка, авторка пояснює “зональністю” епічного мислення, поширенням цього типу співу у північних районах України, де хроматизовані лади не поширені. Навіть у таких, здавалося б, експресивних жанрах, як плачі поліської зони України, Білорусії, Росії, хроматизми (чи, як їх називають, “жалібні інтонації”) відсутні. Натомість діатонічний склад окремих зразків дум північних районів України має зв’язки з типовими для слов’янської Півночі билинами, фінськими і естонськими рунами.

Цікавою є й розробка теорії парадигматики, в якій авторці належить першість. Розглядаючи аспекти варіювання мелодичних формул в інтепретаціях того ж думового тексту одним та різними виконавцями, дослідниця розкриває характерні для дум імпровізаційні засоби поглиблення смислів сюжету, а також самодостатню роль музики в орнаментативній музичного тексту дум.

Новою є постановка питання про “про-

версії” та “контраверсії” у зв’язках слова і музики, що будуються на квантитативних засадах, самостійному значенні кожної інтонації. Всупереч усталеній думці про цілковиту залежність музики від словесного тексту дум, їх ритміки та сегментації, авторка наголошує на самостійних лінях – місцях “роверсій та “контраверсій””. Найбільші збіги двох компонентів спостерігаються у серединних частинах речитативу і т. зв. ректотонах, у проголошуваних, як правило, на одній інтонації цілих речень (особливо в діалогах, якими рясніє словесний текст дум). Панування музики над текстом, як показує авторка, виявляється у кадансах, у широко-вживаних в думах емфатичних вигуках – “ой”, “гей”, “ей”, які можуть змінювати акцентуацію слів, ритмічний потік речитативу, його цезурування.

Цікаві спостереження відзначені в трансмісії словесно-музичних текстів дум, з яких авторка відзначає три: а) передачу вербального та музичного тексту усним шляхом; вербального тексту за друкованими джерелами, музичного-усними; вербального та музичного тексту за друкованими джерелами. Наголошується, що зі втратою “енграм” (С. 42) – “згустків” пам’яті попередніх пам’яттєвих рефлексій і стратегій, що формують певну поведінкову і творчу традицію, в усному мовленні настає етап дегресії. Розвиток думового епосу, пік якого авторка відносить до середини XVII ст., пішов на зниження вже в середині XVIII, проте утримувався до початку XX ст. інерцією прив’язаності народу до своєї національної святині – народного героїчного епосу силою не реалізованих сподівань і надією на здобуття власної державності.

В останньому розділі “Вивчення словесно-музичних особливостей дум” дається критична оцінка існуючих записів дум з музикою – М. Маркевича, О. Рубця, М. Лисенка, Ф. Колесси, Д. Ревуцького, В. Харкова, М. Грінченка і новіших записів дум на магнітну плівку та їх розшифровок. Тут особливе місце відведено характеристиці праць Ф. Колесси про українські думи, його транскрипціям, що проклали шлях до розуміння музичних особливостей дум, їх ритміки і заклали підвалини до вивчення їх структурної типології. У розділі “Функція інструмен-

тального супроводу в епічному виконавстві” авторка говорить про “парадоксальність його ролі в еволюції епічної традиції”, вважаючи, що вдосконалення супровідного інструменту бандури і установка на “гру”, а не на оповідь – питомо ознаку епосу, на свідому інсценізовану репродукцію епосу поза середовищем його автентичного виконання, є симптомом редукції самого епічного жанру дум і водночас розширення репертуарної сфери інструменту бандури за рахунок професійного виконавського репертуару. “Що у такій ситуації втрачено, а що здобуто?” – запитує дослідниця. “Хід подій закономірний. Подібна ситуація склалася у народів Середньої Азії, Кавказу. Замкнена система епосу, яка не мала руху, з відсутністю об’єктивного ґрунту для розвитку й широкого попиту на неї, спонукала шукати виходу у “грі” в прямому і переносному сенсі культивуванні та вдосконаленні національного інструменту кобзи-бандури, який колись був супутником епічної нарації. Таким чином відбруньковується самостійна галузь народного інструментального виконавства, що теж розвивається, проникає у професійну науку, шукаючи нових шляхів для самовдосконалення... “Суперництво” між старосвітською кобзою-бандурою та сучасною хроматичною бандурою, коли в протиборство вступають структурні особливості обох інструментів, є контраверсією між пам’яттю й реальністю, між традиційним човником і сучасним вдосконалим вітрильником” (С.75). Їх функціональне місце визначається тепер захистом адептів кожного з явищ, які мають право на існування, а не безплідними дискусіями про “автентичність” першого й

“неавтентичність” другого. Очевидне й те, що поява хроматичної бандури вплинула на еволюцію думового речитативу і на його наближення до пісні” (Там само).

Інтригуючу проблематику обговорюваної статті значно доповнюють коментарі та примітки до книги, в яких читач знайде інформацію не тільки про самі думи, що вміщені у книзі, про джерела їх друку, чи про першодруки, але й про самих виконавців дум – кобзарів і лірників. Їх портрети репрезентовані у книзі, як і портрети тих діячів культури і науки, які прислужилися важливій справі збереження та вивчення дум. Шкода, що у книзі не вміщено іменного покажчика, на який, як нас поінформовано, не вистачило часу.

Книга “Українські народні думи” (видання 2007 року) є серйозним вкладом в українську науку, новим проривом в думознавстві після робіт Ф. Колесси та К. Грушевської. Вона дає багатий матеріал для наукових роздумів мистецтвознавців, віршознавців і не менш вагомою для виконавської діяльності тих, хто зацікавлений українським народним епосом. Вона виразно доводить, що діючі в культурі закономірності виявляються достатньо варіабельними у своїй конкретиці й при тому напрочуд сталими, якщо йдеться про феномен прояву загальнонаціональних культуротворчо-стильових модусів. Збагативши уяву про способи прочитання й розшифрування текстів, причетні до цього видання вчені виявили таке необхідне для сучасності розуміння множинності смислів, доконечне для осягнення природи фольклорної творчості як універсального простору вільного самовиразу вільної людини.

СУЧАСНИЙ КОМПОЗИТОР І ФОЛЬКЛОР (ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО ДЛЯ МОЛОДІ)

Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ

Вагомим внеском до національного фонду фортепіанної музики для початківців є доробок дрогобицького композитора Миколи Ластовецького¹. Його щойно видані “Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва” (Зошит I, Л., 2007) вражають веселковою розмаїтістю тематики, стилістики, настроїв, образів і жанрів. Значною мірою вона “запрограмована” ошатною та яскравою обкладинкою видання, що є репродукцією живописного полотна “Українське село” юної художниці Юлії Мацвейко, яка навчається в Дрогобицькій художній школі.

Усі п'єси (а їх 43) згруповано в сім більших і менших циклів за принципом жанрової приналежності (III. Колискові, IV. Два танці, V. Веснянки, VI. П'ять прелюдій і постлюдія) та тематично-образного спрямування (I. Дитяча мозаїка, II. Бойківські образки, маленька сюїта; VII. Бойківське весілля, сюїта у двох діях). Заголовки циклів і жанрові найменування вказують на те, що концепція збірки визначається показом форм взаємодії фольклорного та професійного пластів музичного мислення.

Так, у першому циклі – “Дитяча мозаїка” – за переваги індивідуально-авторського креативу, із нейтральними щодо фольклорної основи п'єсами – поєднано п'єси “Подільський танець” і “Маленька дума”. У танці композитор знаходить різноманітні фактурні, регістрові та гармонічні вирішення супроводу постійно повторюваної простенької мелодії. Через це в уяві постає народний оркестр із набором різних інструментів. У “Маленькій думі” стилізовано питомі прикмети цього давнього жанру, який, за гіпотезою О. Козаренка, “можливо, найбільше спричинився до виникнення українського національного музичного стилю”². Зокрема, це ритмо-інтонаційні та фактурні “формули”, серед яких – квартові ходи, мелізми, “порожні” квінти й унісопи; ладо-гармонічні “знаки” – збільшені секунди, ладова перемінність;

імпровізаційність та чергування речитативних фрагментів із танцювальними. Паралельні квінти на альтерованих щаблях, вкраплені автором в акомпанемент, ефектно посилюють експресію вислову.

“Скерцино” – доволі типовий для дитячих збірок жанр – композитор вирішив неординарно. Загалом усталену в жанровій “пам'яті” атрибутику збережено: тут і швидкий темп, і короткі мотиви з використанням скакато й коротких ліг, і велика кількість sforцандо та акцентів. Але “Скерцино” М. Ластовецького вирізняється фольклорним забарвленням, нагадуючи мелодії дитячих пісень-забавлянок. Своєрідність оформлення народнопісенних мотивів тут полягає насамперед у гармонічній мові. Тому, хоча тональні устої панівного *C-dur* загалом достатньо чіткі, тритактовий вступ “приступає” до них через зіставлення хроматики й діатоники в мотивах, з яких виростає тема. Надалі акордово-гармонічну фактуру композитор ускладнює вкрапленням поліфонічних ходів і підголосків. Запозичені з фольклору прийоми ладової та метричної перемінності знаходять тут вельми винахідливе застосування. Рухливе “Скерцино” не позбавлене агогічних ефектів, що дають можливість уникнути монотонності, передати різні відтінки настрою.

Вдале переосмислення народно-танцювальних джерел і народної манери інструментального музикування виявляється у мініциклі “Бойківські образки”. Відкриває його “Бойківська коломийка”, що акумулює сукупність особливостей ендемічного музичного “діалекту”. За архітектонікою вона нагадує маленьку фантазію зі зміною епізодів, що різняться характером, темпом і фактурою. Знайомі інтонаційні та ритмічні зврати, вкладені в чітку квадратність побудов, “виграють” різними барвами ладо-гармонічної палітри, близької до 12-ступеневої діатоники. Строкату музичну тканину доповнює

значна кількість форшлагів, якими, крім окремих нот, є акорди та інтервали. Причому, якщо на початку форшлагів в басах та верхньому голосі збігаються, то з появою акордових форшлагів у басах спостерігається різночасовість: верхній голос, уже позбавлений мелізмів, відстає від нижнього на якусь частку секунди. У першому з фрагментів середньої частини композитор наслідує орнаментовані квазісопілкові награвання на тлі паралельних квінт і кварт, “обірвані” секундовими плямами; другий “зітканий” із суцільних квінтово-квартових вертикалей, організованих у примхливо-нестабільний агогічний малюнок.

Наступні номери – “Танець поважних газдів” і “Танець газдинь” – не дуже контрастні, хоча на це налаштовують їх коротенькі вступи: в чоловічому – вагомі, голосні й акцентовані кварта й квінти із секундою, низький регістр, маршовий чотиридольний ритм, а в жіночому – легке стакато в середньому регістрі в розмірі $\frac{6}{8}$. Тематизм першої п’єси споріднений з т. зв. “примітивами”, тобто простими короткими мотивами з постійними повторами. Їх викладено вони з поступовим нарощуванням звукової “маси” матеріалу. В другій лише на початку відчувається м’якший ліричний нахил. Стосовно теми можна провести аналогію з коломийковою “скоромовкою”. Фактура так само поступово ускладнюється – мелодичний контур, спочатку терцевий, “обростає” акордами, одноголосий супровід переходить в октавний. Обом п’єсам притаманна раптова зміна динаміки, використання акцентів та sforцандо. Образний зміст цих п’єс викликає паралелі з дещо грубуватою селянською силою.

“Бойківський танець” є прикладом багатьох можливостей варіантно-варіаційного розвитку простої коломийкової мелодії. Початкова тема – “заспів” (як справедливо зауважує В. Клиш, “специфічна характерність веснянок, хороводів, коломийок української фортепіанної літератури базується на розумінні подвійної жанрової природи і зумовленого нею тлумачення їх як танців-пісень чи пісень-танців”³) переміщується регістрами, проводиться в багатьох тональностях, отримує різні види супроводу – від квінти-бурдона до контрапункту. Акордовий

“приспів” – монолітніший. Він раптово, на *ff*, вторгається у спокійний плін основної теми своїм згущенням бемолів у низькому регістрі, скандуванням коломийкової формули (4+4+4+2) та акцентуванням слабких долей такту. Відголос приспіву з’являється лише наприкінці п’єси у скороченому, проте незмінному щодо фактури, вигляді.

Оригінально трактує М. Ластовецький ще один жанр бойківського фольклору – “Штаєр” (рухливий танок). У його мозаїчному викладі важливу роль відіграє остинато не тільки як принцип фактури, але й як символ навальної, цілеспрямованої дієвості. Сповнені енергії стрімкі фрази змінюють одна одну. Засновані на фігуративній формулі шістнадцятих тривалостей в октавному супроводі лівої руки, вони немов наштовхуються на якусь перешкоду й зупиняються на мить акцентованим акордом, щоб знову продовжити свій біг. Далі музичний матеріал викладено з різними видами артикуляції (короткими лігами, стакато з акцентуванням слабкої долі, довгими лігами мелодичних зворотів із коломийковими ремінісценціями). Після того, як композитор вдається до зміни “ролей” правої і лівої рук (права репетиція остинатних октав акомпанує лівій), розвиток акордово-ударних мотивів спрямовано до кульмінаційної вершини. Ці мотиви, як і спосіб їх розгортання, уособлюючи шалену нестримну стихію, перегукуються з фовістичним стилем письма неофольклористичних композицій І. Стравинського, Б. Бартока та С. Прокоф’єва. Все за задумом автора, повторюється спочатку й закінчується кодою на аналогічному до початкових фраз матеріалі. Три різкі заключні акорди, що припадають на слабкі долі такту, динамічно марковано акцентами і sforцандо водночас.

Цикл “Колискові” складається з трьох п’єс. Його відкриває у своєму спокійному пліні “Колискова для Зорянки” – ніжна витончена мініатюра, написана для донечки (згадаймо фортепіанну колискову “Спи, Ксеню” М. Колесси). Друга частина п’єси трішки схвилюваніша: вона символізує батьківські турботи. Динамічний план урізноманітнено: з’являються елементи підголосковості. П’єса завершується тим самим колористичним дво-тактом, яким і починалася. Він побудований

на дзеркальному почерговому розходженні рук від затриманої секунди між IV і V щаблями до утвореного цим прийомом альтерованого співзвуччя. Останню “крапку” ставить початковий мотив основної теми. Здавалося, мав би починатися другий куплет колискової, проте в цьому немає потреби – Зорянка вже спить...

“Колискова з Поділля” – фортепіанна обробка автентичної мелодії. П’єса сповнена особливого шарму, який струменіє з хорального чотириголосся, огортає тишею та спокоем. Вступ і закінчення засновані на коливальному русі баритонів, що не збігається з рухом альтів, які разом із “застиглим” на тоніці верхнім голосом тримають свою незмінну партію. Бас тривалий час також є непорушним, а в другому реченні пощабло лево рухається вниз до домінанти. З появою мелодії виклад не змінюється, лише ускладнюються затриманнями й ферматами, що надають звучанню більшої проникливості.

Третя “Колискова” є авторською. Та опора на народні зразки відчувається і в прямих інтонаційних аналогіях до пісні “Котику сіренький”, і в плагальних кадансових зворотах та застосуванні інших ознак народних ладів.

“Два танці” контрастують за настроями й стилістикою, попри те, що обидва ґрунтуються на фольклорних ремінісценціях. “Весняний танок” – більше дитячий, простодушно-наївний. Спектр його настроїв (однієї теми в її варіантно-варіаційному композиційному вирішенні) – фантазійно-широкий. Тут є досить “громіздкі” й сміливі епізоди, що, однак, не заважають втіленню головної ідеї – радості від пробудження природи. П’єсу написано на замовлення батька Іринки Лемех – першої виконавиці, лауреата багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів юних піаністів і їй присвячена.

Натомість у “Новій коломийці” (*Basso ostinato*) панує “дика” натура, свідомо відчувається своєї первісної сили. Це вже у вступі, де октавний басовий хід “задає” характер сприйняття п’єси. Ті ж п’ятизвучні плями-кластери, що траплялися в попередньому танці, дістають тут інше образне навантаження – викличне, навіть несамовите. Ударність, за допомогою якої перетворюються коломийкові мотиви, подекуди пере-

межовується фігураціями з виразним джазовим “присмаком” ритмів і гармоній. І перший, і другий комплекси інтонацій органічно й водночас екстравагантно знаходять точки перетину між собою, укладаючись в єдину концепцію за принципом “крещендуючої” драматургії. Заклучні мікроепізоди коломийки (*Vivo, Presto, Rubato*) вражають шквалом енергії, гучності, що доходить до *ffff*. “Кластерна” фактура правої руки ускладнюється глісандо і змінюється октавно-репетиційним викладом. Кінцівка (*Rubato*) охоплює полярні реєстри фортепіано. На розщеплені басы в найнижчих октавах, які завдяки цьому отримують фонічність невиразного “гулу”, накладаються “грона” бемолів другої та третьої октав, після чого глісандо прямує вниз уже до стійкого басу. І знову ті ж грона, з яких виростає нове глісандо, за вказівкою автора, “долонями по чорних і білих клавішах, бажано всього звукоряду інструмента відповідно, правою та лівою”. Остаточне закінчення – зі сфери позамузичних засобів. Це знак оклику за нотним станом, який розшифровано композитором у такий спосіб: “сильно тупнути ногою після невеликої цезури”. Отже, в ефектній концертній п’єсі органічно поєдналися риси токатності, коломийковості, джазу – і все це укладено в старовинну барокову форму *basso ostinato*⁴.

У чотирьох “Веснянках” М. Ластовецький виявив максимум фантазії та оригінальності, аби подати кожну п’єсу своєрідно й неповторно. Можна стверджувати, що тут наявні різні підходи – неоромантичний та неофольклористичний – до втілення цих давніх обрядових пісенно-танцювальних зразків.

Неоромантичний підхід репрезентовано другою “Веснянкою”, де у компактній тричастинній формі розгортаються дві теми. Вони не так контрастні, як доповнюють одна одну. Перша – грайлива, світла, на її основі побудовано крайні частини п’єси. На другій, наспівнішій, темі базується задумливо-медитативна за характером середня частина. За збереженого загалом принципу викладу (мелодія та акомпанемент) внесено нові штрихи: витримані акордові вертикалі супроводу другої теми, а тим більше – тривала континуальність тонічного органного пункту в басі, інспірують статику і спокій.

Цьому сприяє також ладово-гармонічний колорит, утворений “ковзанням” середніх голосів по хроматично змінених щаблях.

У цьому ж неоромантичному руслі композитор вирішує і третю “Веснянку”. Філігранно витончена мініатюра ґрунтується на варіантному розвитку однієї теми, що складається з двох фраз. Ці фрази оригінально перетворюються, переходять одна в одну. Як і всім іншим зразкам мелодій цієї гілки фольклору, їм властиві повторюваність (навіть формульність) поспівок, закличні інтонації, лапідарність, вузький діапазон (кварта). У проведенні теми (*Moderato*) до неї долучається вишуканий підголосок, що створює свіже гармонічне “освітлення”. Втім гострим “колючим” дисонансам не вдається затьмарити панівний безхмарний настрій п’єси.

У першій та четвертій “Веснянках” застосовано неофольклористичну стилістику, що проявляється в синтезі етнографічної близькості до народного першоджерела (або ж його стилізації) та найсучасніших прийомів письма. Голосний вступ на “ударних” антифонних перегуках кварт і квартсекстакордів готує появу теми першої “Веснянки” на тлі останнього акцентованого, подовженого на два такти акорду. Уже в цьому першому “переченні” акордового *фа-дієзу* та тематичного *фа-бекару* закладено фонічну барву архаїки (як елемент гетерофонії), що з’являтиметься неодноразово в обрамлюючих центральну частину епізодах і кодї як імітація відлуння різних гуртів співаків. Нова “стакатна” тема прикметна не лише секундовим викладом, але й метричним переакцентуванням наголосів. Її супроводять “стрибаючі” терції, що переміщуються по хроматичних півтонах. Перед скороченою репризою знову застосовано фонічні ефекти відлуння між повторюваними інтервалами різного складу. Закінчення цілком присвячено утвердженню вже згаданого “перечення” в антифонах квартсекстакордів правої та лівої рук.

В останній “Веснянці” найбільше відчувається синкретична природа жанру, його язичницьке корення. М. Ластовецький осмислює цю п’єсу як цілісне ритуальне дійство, що увібрало магію пісні, танцю та обряду. Це впливає з авторської ремарки щодо характеру вступу (*Andante misterioso*) та

його звучання, яке справді заворожує. Проте яскраве вторгнення провідної теми (*Allegro commodo con spirito*) на *ff* відразу розвіює це ворожіння, як сонце – туман у передсвітанковий час. Двоголоса мелодія на стакато спирається на ліги восьмих тривалостей, підтримувані трьома чвертками повторюваного баса (ця формула акомпанементу усталюється у вступі). При загальному розмірі $\frac{6}{8}$ це створює певний метричний “різнобій”, що цілком відповідає автентичі жанрової моделі. Серединний епізод – ще сміливіший. Тематизм (в усталеному розумінні художньої організації в часі звуків різної висоти) як такий відсутній. Тут на тлі різних акомпануючих структур (від “стрибаючих” терцій, септим і акордів до бурдонів із паралельних квінт) цілком домінує ритм.

Завершує альбом М. Ластовецького сюїта “Мелодії бойківського весілля” – унікальний зразок інтерпретації старовинного обрядового дійства засобами фортепіано. Як стверджує С. Грица, “народне весілля називають народною драмою. У ньому сплітається цілий вузол громадських, релігійних, естетичних функцій. Жоден з обрядів не оспіваний у піснях так щедро, як весілля”⁵. Дев’ять п’єс охоплюють окремі складові цього обряду, репрезентуючи різних його “персонажів” (гостей, музик, сватів; молодих та батьків). Їхні народнопісенні, танцювальні та інструментальні “виступи” втілено в різножанрових композиціях – маршах, ладканках, колисковій думці й молитві. “Надобридень” (благословенство) № 1, як і “Надобридень” (шляхоцький) № 4 та “Надобридень” (хлопський) № 6, класифікуються, за М. Хаєм, як “стильовий прошарок коломиїкових награвань із виразною обрядовою орієнтацією”⁶. Водночас він вказує також на інтонаційну схожість “Надобриденів” з коломиїкою та ладанкою, особливо т. зв. «хлопських», бо «шляхоцькі» стилістично наближені до пізніших власне маршових та маршово-пісенних жанрів)⁷. Названим п’єсам, а також “Весільним музикам” № 2 – типовому маршу – притаманні короткі вступи, квадратна чіткість структури, урочисто-батьорий настрій. Водночас розмаїтість артикуляційних прийомів, мелізматики, певні ритмоформули й типи фактури свідчать про імітацію звучання

автохтонного інструментарію. Йдеться про дримбу, цимбали, гайду, пищавку, бас і, звичайно ж, скрипку. Це звуконаслідування доповнюється й ладово-гармонічно – окрім звичної кварто-квінтовості, паралельних інтервалів та акордів, тут використано розщеплення щаблів, що сприймається тут як прояв незбалансованої звучності народних інструментів.

Дві “Ладканки” – “До барвінку” і “До вінка” – є зразками імпровізаційності форми внаслідок відтворення манери “парландо-подібного” виконання другого після коломийки найхарактернішого пласта бойківського інструментального фольклору⁸. Колоритна звукова картина рецитації “До барвінку” зроблена спочатку на протяглому тлі тонічного остинатного баса; далі (*Piu mosso*) її тлом є низхідний тріольний рух, що додає схвильованості вислову. Чітко артикульоване одноголосся солюючої партії роздвоюється, поліфонізується й після цього переймає функцію супроводу; в цей час уривок мелодизованого речитативу доручається басу.

Ладканка “До вінка” є більш різноманітною за палітрою почуттів, що закладено вже в авторській ремарці *Rubato e patetico*, початкових акордах із різкими акцентованими форшлагами на *ff*, а також у нестандартному позначенні метроритмічного поділу, що групує матеріал п’єси за тритактами: $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$. Крайні частини, витримані в гармонічному викладі та енергійному, піднесено-мужньому характері, контрастують із серединою *Andante* ($\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$), де наявне розмежування на солюючий голос і супровід. У м’якому тужливому звучанні з дрібною мелодичною орнаментикою, посиленому експресією дорійського ладу, композитор прагнув відтворити настрій прощання з юністю, з дівочтвом.

Ще одна традиція весільного обряду – “віншування музик” – має назву “Колискова-думка” № 8. Ця п’єса з незвичним жанровим поєднанням, так само, як і попередні, позначена постійними агогічними коливаннями. Тема колискової в мажоро-мінорі, що з’являється двічі, чергується з різними варіантами вступної теми-думки. Разом зі зміною викладу остання тема отримує різні відтінки настрою.

У дотепному жартівливому “Марші-танці сватів” № 7 теж стикаються дві провідні теми. Перша – цитатне запозичення народної пісні “Трояка ружа”, друга – власне маршово-танцювальна мелодія, святкова та енергійна. У трактуванні фольклорного джерела композитор виявляє тонке почуття гумору. Пісенний мотив трансформовано відповідно до жанрової основи п’єси: подрібнено тривалості, що наближає його до маршової ритмоформули. До цього долучається велика кількість дисонансних співзвуч, утворених накладанням альтерацій, чим створюється зрима картина ходи нетверезих сватів (до речі, у поетичному тексті використаної пісні йдеться про “мужа-пияка”).

“Молитва” № 9 (“Святий Миколай”) логічно увінчує цикл і альбом у цілому. Відома релігійна пісня-прохання до улюбленого дітлахами святого набуває урочистого й величного характеру, наближеного до гімнічного. Її оформлено пишними фактурними шатами (за якими вгадується партитура струнного оркестру), багатим гармонічним “декоруванням”.

Микола Ластовецький своїми “Фортепіанними п’єсами для дітей та юнацтва” зробив справжній подарунок як учням, так і викладачам. Використання ним подільських та бойківських мелодій пов’язане з глибинними особистісними інспіраціями постановки цих п’єс: Поділля є його “малою” батьківщиною, а Бойківщина – місцем проживання і праці. Ця самобутня музика, насичена етнофонією (термін К. Квітки), образною рельєфністю, яскравими інтонаційними, гармонічними та ритмічними знахідками, мимоволі спонукає до плідної творчості в царині інтерпретації. Фольклорний фундамент збірки є для юних піаністів допоміжним чинником сприйняття, який, зокрема, сприяє інтуїтивному пізнанню музики свого етносу та дає можливість безпосередньо реагувати як на фольклорну, так і на професійну творчість, що спирається на народну, використовує її інтонаційні мотиви, ритми, ладові особливості. Цілеспрямоване залучення молоді до здобутків митців, що розкривають національний образ світу в усьому його розмаїтті, важко переоцінити. Адже духовна спадщина минулого та сучасності, цінності й ідеали,

пов'язані з народним світоглядом, релігією, мораллю, завжди були й будуть серцевиною виховної традиції українців.

¹Ластовецький Микола Адамович (14.08.1947, м. Дунаївці Хмельницької обл.) – композитор, педагог, музикознавець, заслужений діяч мистецтв України. Автор симфонічної, камерно-інструментальної, вокальної та хорової музики, музикознавчих розвідок і статей.

²Козаренко В. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000. – С. 35.

³Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. – К., 1980. – С. 28.

⁴Основний принцип цієї форми, що полягає у варіаціях на незмінній басовій основі, майже витримана, адже басова лінія не є непорушною від початку до кінця, має різні контури й різний інтервальний склад. І все ж загальна символіка остинатності – невинний рух – присутня, як і блискуча низка варіацій на коломийкову тему, майстерно переінтонована за допомогою багатих ритмічних та фактурно-артикуляційних засобів.

⁵Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. – К.; Тернопіль, 2007. – С. 77.

⁶Хай М. Музика Бойківщини. – К., 2002. – С. 66.

⁷Там само. – С. 67.

⁸Там само. – С. 66.

Про авторів

Information About Authors

Барнич Михайло – кандидат мистецтвознавства, доцент КНУКіМ, актор, член Національної Спілки театральних діячів України.

Боньковська Олена – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної Спілки театральних діячів України.

Дрозда Петро – викладач, аспірант кафедри музикознавства Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника.

Карєва Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу кінознавства, член Спілки кінематографістів України.

Ковальська-Фрайт Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. В колі наукових інтересів – українська фортепіанна музика, а також спадщина поетів українського “срібного віку” в національній композиторській творчості.

Костюк Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного виховання Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Литвиненко Алла – кандидат мистецтвознавства Полтавського державного університету ім. В. Г. Короленка.

Максименко Світлана – театрознавець, керівник літературно-драматичної редакції Львівської обласної державної телерадіокомпанії, асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Я. Франка.

Никитюк Наталія – старший викладач кафедри музичних інструментів Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Здобувачка кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Пилипчук Ростислав – кандидат мистецтвознавства, професор, Академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України. Радник ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Пославський Антон – пошукувач кафедри камерного ансамблю Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Росляк Роман – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України; старший викладач кафедри кінознавства Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Упорядкування та редагування: *Наталія Костюк*
Художнє оформлення: *Наталія Студенець*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*
Літературне редагування і коректура: *Олена Щербак*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 18. 03. 08 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 15,04.

Наклад 300 прим. Друкарня видавництва "Сталь".

Київ – 02660, просп. Визволителів, 1, тел.: 516-55-92, факс: 516-45-02

На обкладинці журналу:

Кратер червонофігурний із зображенням сцени танку «пірріхе» (сторона А) та менади із сатирами (сторона Б). V ст. до н. е., Греція (Аттика). Глина, розпис. Висота – 35 см. Знайдений 1845 р. у кургані скіфського часу між селами Піщальники та Лазурці Канівського району Київської області. Музей мистецтв Богдана та Варвари Ханенків (інв. № 119 АТК МХ).

Редакція вдячна співробітникам Музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, зосібна завідуючій відділом античного мистецтва К. Чуєвій, за допомогу в оформленні журналу