



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (31)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2010

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (31)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2010

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор
Н. Костюк – заступник головного редактора
О. Щербак – відповідальний секретар

<i>М. Бевз</i>	<i>О. Найден</i>
<i>В. Гайдабура</i>	<i>О. Немкович</i>
<i>С. Грица</i>	<i>В. Овсійчук</i>
<i>І. Дзюба</i>	<i>Л. Пархоменко</i>
<i>І. Драч</i>	<i>Р. Пилипчук</i>
<i>М. Загайкевич</i>	<i>В. Рубан</i>
<i>Т. Кара-Васильєва</i>	<i>М. Ржевська</i>
<i>О. Клековкін</i>	<i>Г. Стельмащук</i>
<i>Н. Корнієнко</i>	<i>А. Терещенко</i>
<i>С. Крижицький</i>	<i>В. Фоменко</i>
<i>З. Мойсеєнко</i>	<i>І. Юдкін</i>

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 7 від 23.09.2010 р.)

Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (31) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – 136 с.
ISBN 1728–6875

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

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

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a music, theatre and cinema arts are independent in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of the history, theory and an art criticism and also for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

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

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

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Харченко Поліна. Виникнення і поступ музичної освіти в академіях Європи**
Kharchenko Polina. Origin and Development of Musical Education in European Academies 7
- Олійник Дмитро. До історії виникнення і розвитку ксилофона в Європі**
Oliinyk Dmytro. Concerning History of Xylophone's Origin and Development in Europe 12
- Кузик Валентина. «Тарас Бульба». Микола Лисенко –
Левко Ревуцький – Борис Лятошинський**
Kuzyk Valentyna. «Taras Bulba». Mykola Lysenko – Levko Revutskyi – Borys Liatoshynskyi 20
- Супрун-Яремко Надія. Поліфонія в духовно-релігійних творах
Миколи Леонтовича**
Suprun-Yaretko Nadiia. Polyphony in Spiritual-Religious Works of Mykola Leontovych 26
- Загайкевич Марія. Мистецькі паралелі: велич і парадокси долі
Олександра Кошиця та Василя Авраменка**
*Zahaikevych Mariia. Artistic Parallels: Fate's Grandeur and Paradoxes of Oleksandr Koshyts
and Vasyl Avramenko* 34
- Виткалов Сергій, Виткалов Володимир. З історії становлення
культурно-мистецької сфери на Рівненщині (художнє
аматорство 1950–1970-х років)**
*Vytkalov Serhii, Vytkalov Volodymyr. From History of the Rivnenshchyna's Cultural
and Artistic Sphere (Art Amateurship in the 1950s-1970s)* 41
- Ювченко Надія. Театри Білорусі в музичних зв'язках з
мистецтвом України (XX – початок XXI ст.)**
*Yuvchenko Nadiia. Musical Relations of Bielorrussian Theatres with Art of Ukraine
(the XXth – Beginning of the XXIst Centuries).* 47

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Ярко Марія. Алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості
та епістемологія світу музики: методологія питання**
*Yarko Mariia. Algorhythms of Post-Modern Musicologist Consciousness and Epistemology
of Music World: Methodology of Question* 53
- Каралюс Марія. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві**
Karalius Mariia. Stylistic Dominants of Modern in the Ukrainian Art 64
- Анікієнко Любов. Масштабно-тематичні структури**
Anikiienko Liubov. Scale and Theme Structures 70
- Зінків Ірина. Бандура в органологічній концепції Олександра Фамінцина**
Zinkiv Iryna. Bandura in Alexandr Famintsyn's Organological Conception 75

АРХІВИ. ДЖЕРЕЛА

Archives. Sources

- Кіндратюк Богдан.** Матеріали до історії дзвонів і дзвонінь в Україні на сторінках джерельних видань
Kindratiuk Bohdan. Materials to History of Bells and Chimes in Ukraine in the Publications of Sources 82

ПОСТАТІ

Prominent Figures

- Барабан Леонід.** Михайло Коцюбинський і театр (маловідомі матеріали)
Baraban Leonid. Mykhailo Kotsiubynskyi and Theatre (Little Known Facts) 90
- Безручко Олександр.** Професор Сергій Гіляров: етапи творчого і педагогічного шляху
Bezruchko Oleksandr. Prof. Serhii Hiliarov: Stages on His Creative and Paedagogical Paths . . . 103
- Пилипчук Ростислав.** Юрій Григорович Костюк (до 100-річчя від дня народження)
Pylupchuk Rostyslav. In Commemoration of Yurii Kostiuk's Centenary 112
- Терещенко Алла.** Роки, покладені на вітар науки
Tereshchenko Alla. Years Offered to Science 117
- Яремко Богдан.** Творчий портрет гуцульського мультиінструменталіста Миколи Думитрака
Yaremko Bohdan. Creative Portrait of Hutsul Multi-Instrumentalist Mykola Dumytrak 120

ПОЗИЦІЯ

Position

- Хай Михайло.** Бандура: від атрибута традиції до деривата і «мистецтва» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»)
Khai Mykhailo. Bandura: From Attribute of Tradition to Derivate and Arts (A Review-Meditation on the Occasion of Hnat Khotkevych's «Bandura and Its Repertoire» Appearance) 125

НЕКРОЛОГ

Obituary

- Юрій Ілленко (1936–2010)**
Yurii Illienko (1936–2010) 131

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

Surveys. Reviews

- Сумарокова Віра.** Тезаурус. Музика. Творчість
Sumarokova Vira. Thesaurus. Music. Creative Work 132
- Гринів Олег.** Рецензія на навчальний посібник Безручка Олександра Вікторовича «Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги»
Hryniv Oleh. Review on Oleksandr Bezruchko's Tutorial «National Cinema School. Directors-Educators» 134

ПРО АВТОРІВ

- Information About Authors* 135

ВИНИКНЕННЯ І ПОСТУП МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В АКАДЕМІЯХ ЄВРОПИ

Поліна Харченко

УДК 378.4(4) : 78.01

Статтю присвячено вивченню актуального питання виникнення, становлення та розвитку академій як унікального явища музичної культури минулого й сучасності. Висвітлено окремі історичні факти щодо діяльності академій, проаналізовано їхню роль у розвитку музичного мистецтва й освіти Європи. Досліджено внесок видатних музикантів, композиторів і педагогів у діяльність академій.

Ключові слова: академія, музична академія, академізм, музичне мистецтво, музична освіта.

The article is devoted to the study of actual question of origin, becoming and development of the academies, as a unique phenomenon of musical culture of the past and contemporary. Separate historical facts are reflected in relation to activity of the academies, as well as analysed is their role in development of musical art and education of Europe. The contribution of prominent musicians, composers and teachers in activity of the academies is analysed.

Keywords: academy, musical academy, academic manner, musical art, musical education.

Результати сучасних мистецтвознавчих, культурологічних, музично-педагогічних досліджень свідчать про зростання зацікавленості науковців питаннями вивчення особливостей освітньо-виховного, естетичного, культурологічного впливу мистецтва на розвиток особистості. Мистецтво, зокрема музичне, налаштовуючи людину на сприйняття найвищих загальнолюдських духовних цінностей, є плідним підґрунтям зростання рівня загальної і професійної освіти, культури, своєрідним каталізатором творчої активності, прагненням до професійної і особистісної самореалізації, а також – дієвим чинником гармонійного самоствердження в культурному просторі.

За висновками провідних учених різних галузей людського знання, дослідження історичних особливостей виникнення, становлення і розвитку мистецьких навчальних закладів, установ і організацій, зокрема вивчення історії академій, їх наукового і творчого доробку, є актуальною потребою сучасного мистецтвознавства, культурології та мистецької освіти¹.

Поняттям «академія» сьогодні послуговуються як назвою наукових освітніх закладів, державних і громадських наукових організацій, завдання яких – спрямування зусиль професіоналів на науково-обґрунтоване вирішення найбільш важливих проблем суспільства². Академіями також називають громади, угру-

повання вчених, викладачів ВНЗ, представників виробництва за певними науковими напрямками. Історично виникнення цього терміна пов'язують з міфічним героєм Академом, на честь якого було створено Платонівську академію, у якій закладено основи побудови вищої освіти, що, змінюючись відповідно до кожної з епох, актуальні й дотепер. Так, у згаданій Платонівській академії дотримувалися одного з принципів гуманізації мистецької освіти, згідно з яким жодну науку вільна людина не повинна вивчати так, щоб це принижувало її гідність³.

Дослідження доводять, що приблизно в той самий час, як і Платонівська академія, в Афінах виникли центри наукового й освітнього профілів, зокрема Ліцей Арістотеля, «Сад» Епікура і «Стоя» Зенона. Окрім того, музей, заснований у дельті р. Ніл Олександром Македонським, був водночас і академією, і університетом, і бібліотекою в нинішньому розумінні цих категорій⁴.

Незважаючи на існування наукових праць, присвячених дослідженню діяльності європейських музичних академій, окремі аспекти проблеми, зокрема культуротворчі й музично-педагогічні, досліджені недостатньо, адже відкритими і дотепер залишаються питання особливостей виникнення, становлення і розвитку академій у Європі, аналізу змісту, форм і методів музично-педагогічної та виконавської діяльності в академіях. Тому метою і завданнями автора цієї статті є висвітлення вищеперелічених питань.

Загалом відомо, що під словом «музика» за часів Платона розуміли широке коло понять, пов'язаних із загальною культурою людини. У Греції музика існувала не лише як супровід для суспільних та релігійних акцій, але й як окремих, самостійний вид мистецтва, підтримуваний у концертному й виконавському аспектах. Зводили й будівлі для музичних виступів. Таким чином, музика і слово відігравали важливу роль у процесі навчання й виховання майбутньої еліти держави. Навчальні заняття супроводжувалися грою на музичних інструментах, музикуванням та складанням віршів під музичний супровід⁵.

Традиції Платонівської академії були відроджені в Афіській школі середнього платонізму (середина I – II ст.) і неоплатонізму (IV – середина VI ст.). В епоху Відродження подібну академію було відкрито у Флоренції (1459–1521) на чолі якої став М. Фічіно. Згодом назву «акаде-

мія» мали численні наукові товариства Європи XV–XVI ст., а в XVII ст. (за окремими відомостями ці процеси розпочалися ще наприкінці XVI ст.) сформувалися перші Академії наук.

При ознайомленні з окремими аспектами виникнення та розвитку музичних академій у Європі насамперед привертає увагу Франція. Демократизація музичного життя, розпочата після Великої французької революції, виявилася і в заснуванні закладів музичної освіти (академії, консерваторії, вищі музичні школи), які готували фахівців вузьких спеціалізацій, головним чином – виконавців. При цьому музиканти-теоретики, так само, як у більшості країн Європи й сьогодні, здобували освіту в університетах. Це стосується передусім таких країн, як Австрія, Німеччина, Швейцарія. Проте у Великобританії, США та деяких інших країнах світу в університетах поряд з музикознавчими вивчали також музично-практичні, виконавчі дисципліни⁶.

У Франції в XVI–XVII ст. проблеми музичного мистецтва вирішували в тісній взаємодії з поезією, літературною творчістю. Це засвідчують відомості про гучні дискусії в Академії поезії та музики, заснованій у Парижі 1570 року поетом, теоретиком віршування, музикантом-аматором, дослідником, знавцем античності Жаном Антуаном де Банфа. Мета Академії – об'єднання найкращих музичних і поетичних сил нації та вирішення проблем вітчизняного мистецтва, зокрема повернення французької поезії і музики до ідеалів античності: створення розмірених віршів та поєднання їх також із розміреним співом, згідно з правилами мистецтва метрики.

Музично-поетичні зустрічі, що відбувалися між поетами на чолі з відомим метром свого часу Ронсаром і музикантами, проходили в неділю і, на переконання митців того часу, зумовили реформу музичної декламації, що відтоді мала відбуватися на зразок древніх музичних акцій⁷. На думку Т. Ліванової, прагнення митців наслідувати античні правила віршування було характерною ознакою мистецького життя згаданої доби. Так, німецькі й італійські гуманісти закликали сучасників дотримуватися античної метрики, що ґрунтувалася на виокремленні слів різної подовженості, а не різної ударності, як це відбувалося, наприклад, у французькій поезії.

В Італії перші академії виникли в другій половині XV ст. як незалежні від церковної та

міської влади організації, об'єднання філософів, учених, поетів, музикантів, інколи не професіоналів, однак освічених представників еліти держави, які прагнули здійснювати просвітницьку, освітню і культурну діяльність. Проте, незважаючи на свідчення про незалежність цих організацій від церкви, Товариство майстрів музики (*Vertuosa Compagna dei musici*), яке стало фундаментом виникнення дещо згодом Академії Санта-Чечилія, було започатковане в Римі 1584 року під патронатом папства ⁸.

Італійські академії, що виникли протягом XV і на початку XVII ст., сприяли розповсюдженню ідей гуманізму, формуванню нового художнього стилю, поширенню естетичної думки, свідомому зростанню рівня ставлення до мистецтва серед широкого загалу. Дослідники вирізняють у цей період академії двох типів: які об'єднували вчених та членами яких були професіонали і любителі музики (Болонська філармонічна академія, Флорентійська камерата тощо) ⁹. До речі, словом «академія» називали також авторські концерти композиторів і музикально-виконавські публічні зібрання (концерти), влаштовувані любителями музики. У дореволюційній Росії подібні акції започаткували в Петербурзі 1790 року.

Академіями і сьогодні називають вищі навчальні музичні заклади (серед найвідоміших – Королівська академія музики в Лондоні, Національна академія «Санта-Чечилія» в Римі), а також деякі оперні театри (Національна академія музики і танцю, офіційна назва якої – Паризька опера), наукові, концертні та інші організації й заклади ¹⁰.

Національна академія «Санта-Чечилія» (*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) як музичний заклад і нині діє в Римі, об'єднуючи безпосередньо власне академію, яка в наш час є радше науковим, аніж освітнім закладом, консерваторію, симфонічний оркестр, музичну бібліотеку, музей музичних інструментів та ін. Її засновано 1566 року як конгрегацію (об'єднання, товариство) музикантів, члени якої збиралися в різних церквах, у тому числі в базиліці Санта-Чечилія. Очолив новостворену академію Д. Палестрина – італійський композитор, органіст, капельмейстер головної церкви м. Палестрини, голова римської музичної школи XVI ст., який був одним із провідних професійних музикантів свого часу.

З 1689 року конгрегація керувала фактично всією професійною музичною діяльністю Італії. 1838 року її реорганізовано в академію, серед членів якої були К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді, А. і Д. Скарлатті, Л. Керубіні, Н. Паганіні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, А. Тосканіні та ін. З 1876 року академія розміщувалася в колишньому монастирі Орсоліні. Того самого року при ній заснували музичний лицей, що з 1919 року став консерваторією «Санта-Чечилія». 1895 року в академії відкрили концертний зал. Фонди бібліотеки академії – одні з найоб'ємніших, найбагатших у світі. Тут зберігаються унікальні відомості з історії, теорії музики, музичного виконавства, педагогіки тощо. З 1956 року кожні три роки академія проводить усесвітньо відомий Міжнародний конкурс оркестрових диригентів ¹¹.

Болонська філармонічна академія (*Accademia Filarmonica*) була заснована 1666 року з ініціативи В. Карраті, якому вдалося об'єднати в єдине угруповання численні академії, що вже діяли на той час у м. Болонья. На початку XVIII ст. академія перетворилася на один з найкрупніших в Європі центрів музичної науки та освіти. Існувало три ступені членства в Болонській філармонічній академії, найвищий з яких – академік-композитор. Членами цієї академії були В.-А. Моцарт, М. Березовський, Й. Мисливечек, Е. Фомін та ін.

Неабияку роль в історії академії відіграв Д. Мартіні, який упродовж багатьох десятиріч по суті очолював її. Серед його вихованців – К. Глюк, Н. Йоммеллі, В.-А. Моцарт. У XIX ст. впливи академії на музичні процеси держави поступово слабшали, і в другій половині XIX ст. організація фактично припинила свою діяльність. Сьогодні – це меморіальний центр з потужною музичною бібліотекою та архівом. Слід також зауважити, що розвиток опери посприяв заснуванню в VII–VIII ст. в Європі музичних навчальних закладів різних рівнів. Незважаючи на успіх італійських співаків, які панували на провідних європейських сценах того часу, такі держави, як Франція, Німеччина, Чехія та деякі інші прагнули виховувати власні мистецькі кадри і почали відкривати школи для освіти талановитої молоді, для формування еліти національної співацької школи.

1672 року у Франції Ж.-Б. Люллі отримав від Людовика XIV наказ заснувати Королівську му-

зичну академію (Academie royale de musique). Відтак Ж.-Б. Люллі став не лише засновником закладу, а й однією з ключових постатей великої французької опери. Також він отримав привілеї і для публіки, давав опери за певну грошову плату, що до цього було заборонено, адже оперу і балет уважали немов би власністю придворного товариства, оскільки іноді навіть король брав участь у виставах. Дирекція Академії заснувала в Парижі співочу школу для опери (Ecole royale de chant et de declamation). 1793 року заклад перейменували на Національний музичний інститут (Institut national de musique), до навчальної програми якого включили викладання інструментальної музики. З 1870 року цей заклад одержав статус консерваторії (Conservatoire de musique et de declamation)¹².

Згодом подібні консерваторії для підготовки професіоналів – оперних виконавців та інструменталістів – почали відкривати і в Німеччині, наприклад у Берліні, Штутгарті, Лейпцизі, Кьольні, з метою надання талановитій молоді вітчизняної музичної освіти. 1790 року в Берліні відкрили Академію співу, де навчання мало систематизований і професійний характер. Ще пізніше, наприкінці XVIII – на початку XIX ст., подібні музичні навчальні заклади (академії, консерваторії) було засновано в інших країнах Європи, наприклад у Празі 1808 року.

Ведучи мову про розвиток музичної освіти і виконавства середини XIX ст., відкриття академій, консерваторій, вищих музичних шкіл та інших освітніх закладів у XIX ст., варто згадати явище академізму в музичному мистецтві, до якого належали, наприклад, такі всесвітньо відомі композитори, як Ф. Мендельсон, К. Сен-Санс, Ц. Франк та ін. «Розумно екзальтований естетизм», прагнення досягти спокійно-спостережливого світосприйняття були продиктовані також належністю до економічно стабільних, заможних верств населення. На практиці це прагнення реалізовувалося через звернення до архаїчних, церковних музичних форм, до творчості композиторів, які творили органу музику, зокрема І.-С. Баха.

Слід зауважити, що позитивом музичної освітньої парадигми музичних освітніх закладів Німеччини в означений історичний період, на думку дослідників, є насамперед прагнення підготувати майбутніх педагогів – як вокалістів,

так й інструменталістів, а не лише віртуозів-виконавців, що спостерігаємо в минулому. Окрім того, позитивом професійної підготовки майбутніх фахівців-музикантів можна вважати прагнення виховання молоді на засадах національної культури, національного музичного фольклору¹³.

Центром розвитку музичної освіти в Україні в другій половині XVII ст. стала Києво-Могилянська академія, заснована 1701 року на базі Києво-Братської колегії (1632). Уважаємо за необхідне наголосити на провідній ролі цієї академії в розвитку музичного мистецтва України. Незважаючи на те, що вона не була суто музичним навчальним закладом, у її стінах серйозно ставилися до вивчення фундаментальних основ музичного мистецтва. Так, у Києво-Могилянській академії вивчали нотну грамоту, партесний і кантовий спів, гру на різних музичних інструментах (на гусях, скрипці, флейті тощо), у її стінах діяли хор і оркестр, а серед випускників є композитори, які стали видатними представниками своєї рідної, національної композиторської школи і здобули світове визнання. Серед них – Д. Бортнянський, А. Ведель, які набули початкового професійного досвіду, створюючи опуси для хору академії.

За висновками дослідників О. Олексюк, К. Шамаєвої, у Києво-Могилянській академії неабияку увагу приділяли музичній майстерності. Переконливе підтвердження цієї думки – високий рівень музичної освіти М. Березовського, Д. Бортнянського, Г. Сковороди та ін. Діяльність Києво-Могилянської академії, так само, як діяльність братських шкіл у Києві, Львові, Острозі, Луцьку, де готували кваліфікованих регентів і співаків церковних хорів, стала наріжним каменем музичного життя України та здійснила вагомий вплив на музичне життя Росії і Європи. За зразком Києво-Могилянської академії було створено інші колегії – Чернігівську (1700), Переяславську (1738), Харківську (1726, згодом – Харківський університет), Слов'яно-Латинську академію (згодом – Московський університет)¹⁴.

На терені Росії професійно систематизована, організована музична освіта зародилася в середні віки, зокрема в XVIII ст., коли під впливом реформ Петра I суттєво зросла роль світської музики, і з'явилися світські музичні навчальні заклади, у тому числі відкрилися музичні класи Академії мистецтв (1760).

Цю лінію продовжили Петербурзька (1862) і Московська (1866) консерваторії, засновані А. і Н. Рубінштейнами. Пізніше, у другій половині XIX ст., відкрили музичні училища в Києві (1863), Казані (1864), Саратові (1865) та інших містах, що згодом стали консерваторіями – професійними навчальними закладами різних рівнів підготовки фахівців-музикантів.

На підставі вищевикладеного доходимо висновків про те, що академії були центрами розвитку музичного мистецтва в Європі. Їх виникнення, становлення і розвиток є надійним фундаментом зростання рівня професійної підготовки фахівців музичного мистецтва. Саме з академіями пов'язана діяльність видатних музикантів, виконавська, композиторська і музично-педагогічна діяльність яких – цінний здобуток світової музичної теорії і практики.

Уважаємо, що перспективними є напрямки подальшого дослідження процесів виникнення мистецьких академій, їх зв'язків із соціокультурними, політичними, економічними чинниками розвитку суспільства. Необхідним є також проведення більш глибокого, усебічного аналізу взаємодії академій з художньою культурою, мистецькою освітою, мистецтвом тієї чи іншої країни Європи і світу.

¹ Беззін І. Д. Три академії // Стилль & ДОМ. – 2005. – № 4. – С. 124–130.

² Безклубенко С. Мистецтво: Терміни та поняття / Енциклопедичне видання: у 2 т. – К., 2008. – Т. 1 (А–Л). – С. 11.

³ Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. – М., 1990; Педагогічний словник / За редакцією дійсного члена АПН України Ярмаченка М. Д. – К., 2001. – С. 18, 330.

⁴ Грубер Р. І. Всеобщая история музыки. – М., 1965. – Ч. I. – С. 102; Уланова С. І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Від античності до початку XX ст. – К., 2002.

⁵ Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 21; Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. – С.Пб., 1995; Размадзе А. С. Очерки истории музыки от древнейших времён до половины XIX века. – М., 1888. – С. 83.

⁶ Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 361.

⁷ Ливанова Т. История западноевропейской музыки (до 1789 года). – М., 1983. – Т. I. – С. 170.

⁸ Там само. – С. 238.

⁹ Грубер Р. І. Всеобщая история музыки; Ливанова Т. История западноевропейской музыки (до 1789 года). – С. 170.

¹⁰ Музыкальный энциклопедический словарь. – С. 21.

¹¹ Там само. – С. 484.

¹² Альбрехт Г. К. Музыкальное образование в Европе и преподавание музыки в школе. – М., [1913]. – С. 9, 10.

¹³ Там само. – С. 13, 16.

¹⁴ Олексюк О. М. Музична педагогіка: Навчальний посібник. – К., 2006; Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: Навчальний посібник. – К., 1996.

Статья посвящена изучению актуального в наше время вопроса возникновения, становления и развития академий как уникального явления музыкальной культуры прошлого и современности. Освещены отдельные исторические факты относительно деятельности академий, проанализирована их роль в развитии музыкального искусства и образования Европы. Исследован вклад выдающихся музыкантов, композиторов и педагогов в деятельность академий.

Ключевые слова: академия, музыкальная академия, академизм, музыкальное искусство, музыкальное образование.

ДО ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТКУ КСИЛОФОНА В ЄВРОПІ

Дмитро Олійник

УДК 789.6(4) : [681.819.6+681.826]

Статтю присвячено виникненню та розвитку ксилофона в Європі. Проаналізовано конструктивні особливості інструмента, а також виконавську майстерність.

Ключові слова: ксилофон, конструкція, виконавська майстерність, інструментознавство, еволюція.

The article deals with the beginning and development of the xylophones in Europe. The peculiarities of xylophone's constructive features and the first performers are analysed too.

Keywords: xylophone, design, performer's mastery, instrumentology, evolution.

Проблема виникнення і побутування ксилофона в Європі дотепер є практично не дослідженою. Інструментознавці вважають, що цей інструмент потрапив на європейський континент з Південно-Східної Азії разом із мандрівними музикантами не раніше XV ст.¹ Однак археологічні знахідки останніх десятиліть свідчать, що примітивні однорядні ксилофони існували на півдні Європи вже в III ст. до н. е. На Таманському півострові (Південь Росії) у 2002 році археологи знайшли уламок давньогрецької керамічної посудини із зображенням людини, яка грає на примітивному ксилофоні². Чоловік тримає його лівою рукою вертикально, а правою вдаряє паличкою по пластинках. Зображення аналогічних інструментів відомі також з малюнків на так званих апулійських вазах (I–III ст.), які походять з Південної Італії³. Одну з таких посудин знайшли в давньогрецькому місті Ольвія (Південна Україна, поблизу сучасного м. Миколаєва)⁴. Ці інструменти мали доволі просту будову. Вони склалися із 7–8 вузьких дерев'яних пластинок різної довжини, які лежали на двох підставках. Археологічні матеріали вказують, що не з XV ст. (як уважав К. Закс), а принаймні з III ст. до н. е. простий однорядний ксилофон уже був

відомий народам Греції та Риму, а також населенню давньогрецьких міст Півдня України та Росії. Можливо, не з Південного Сходу (зокрема Індонезії з її розвиненою ксилофоновою традицією), на думку К. Закса та інших дослідників, а з південних областей Європи ксилофон із середньовічними мандрівними музикантами міг потрапити до традиційного інструментарію багатьох народів Центральної та Східної Європи. Підтвердженням цього слугує порівняння докорінно відмінних традицій розташування пластин на європейських та південно-азійських інструментах. На європейських інструментах пластини завжди були розташовані паралельно, повернені найдовшою пластиною до виконавця. Азійські (а також африканські та латиноамериканські народні ксилофони та маримби) мали перпендикулярну щодо виконавця традицію розташування пластин (рис. 5). Це свідчить про різне походження інструментів. Найраніші зображення інструментів, що їх тримали вертикально, відтворені на кераміці III ст. до н. е. – III ст. н. е., також не характерні для виконавських традицій народів Азії, Африки та Південної Америки і не підтверджені археологічними матеріалами. А в Європі ця традиція три-

манья проіснувала аж до кінця XVII ст. (рис. 3). Ми не знаємо жодних історичних фактів, які б засвідчували зв'язок народів Південного Сходу, в яких існувала розвинена традиція виконавства на ксилофонах (Індонезія), із середньовічною Європою і впливи цієї інструментальної традиції на європейський інструментарій.

У професійному музичному мистецтві середньовіччя ксилофон не був розповсюдженим і залишався переважно народним інструментом, а також інструментом мандрівних музикантів. У музичних трактатах ксилофон завжди відносили до *musica irregularis*. Зокрема, Міхаель Преторіус називав його «жебракською лірою», «інструментом жебраків»⁵, тобто інструментом мандрівних музикантів. Тому зображення ксилофона нечасто трапляється на середньовічних малюнках та в писемних джерелах. У цьому відношенні цінною для нас є згадка про ксилофон під назвою *Holz in gelehter* у переліку музичних інструментів та іншого інвентарю вюртенберзької придворної капели за 1589 рік⁶. Цей інвентар призначався для карнавалів, комедій та свят.

Найраніша писемна згадка про ксилофон належить чеському органісту з Богемії Арнольду Шліку. У роботі «Огляд майстрів органів та органістів», яка вийшла у 1511 році, він подає народну назву цього інструмента *hultze glechter*, яка перекладається з верхньонімецької як «дерев'яний стукіт»⁷. Зазначимо, що назва ін-

струмента «ксилофон» – «дерев'яний звук» є пізнього походження. Уперше на неї натрапляємо лише в 1810 році⁸. У середньовіччі та в подальші часи існували різноманітні народні назви цього інструмента: *Holzfidel, Holzharmonika, Strochfidel, Stroharmonika* (нім.); *Striccato, Sistro, Timpano* (італ.); *Claquebois, Patrouille* (франц.); *harmonica słomiana* (польськ.); *facimbalon* (угорськ.) та ін.

Одне з найраніших зображень однорядного ксилофона вміщено на малюнку Ганса Гольбайна «Танок смерті» (1525 р.) (рис. 1). Цей інструмент складався з одинадцяти круглих у розрізі дерев'яних брусків-пластин різної довжини, розміщених на основі у формі трапеції. Грали на цьому інструменті двома паличками з наверхшми у формі молоточків. У 1528 році німецький теоретик музики Мартін Агрікола в трактаті «*Musica instrumentalis deudsch*» подає малюнок ксилофона під назвою *Stro Fidel* (рис. 2), де зображено інструмент, подібний до ксилофона з малюнка Г. Гольбайна, але складається він уже з 25 круглих у розрізі пластин. У середній частині кожної пластини М. Агрікола позначив послідовність звуків, які видобувались на інструменті. Завдяки цьому унікальному запису ми знаємо, що стрій інструмента був діатонічним обсягом у три октави (від фа-діеза малої до фа другої октави). Пластини лежали на двох довгих валиках, зроблених зі скручених пучків соломи. Звідси й назва інструмента *Stroh Fidel*,



Рис. 1. Однорядний ксилофон з малюнка Ганса Гольбайна «Танок смерті». 1525 р.

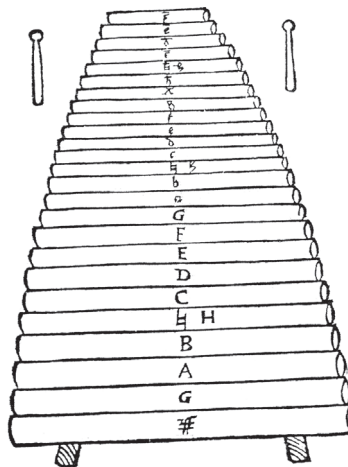


Рис. 2. *Stro Fidel* з малюнка у трактаті М. Агріколи «*Musica instrumentalis deudsch*». 1528 р.



Рис. 3. Ксилофон з картини невідомого автора з Богемії другої половини XVII ст.

тобто «солом'яна скрипка». Валики із соломи, на яких лежали пластини, сприяли посиленню звуку і були обов'язковою деталлю конструкції інструмента, який під час гри перебував у горизонтальному положенні, наприклад, на столі або всередині спеціального ящика з низькими бортами. На цьому інструменті грали двома короткими паличками з вирізаними на кінцях кульками (рис. 2). Німецький композитор, органіст та теоретик музики М. Преторіус у «*Syntagma Musicum*» (1619 р.) подає зображення однорядного ксилофона, складеного вже з 15-ти пластин, під назвою *Stroch Fidel*. На відміну від попередніх інструментів його пластини мають у розрізі прямокутну форму (рис. 4). Під пластинами розташовані два довгі валики зі скрученої соломи. Це вказує на те, що інструмент під час гри перебував в горизонтальному положенні (наприклад на столі). Грали на ньому за допомогою двох довгих паличок, на вершк яких були вирізані у формі молоточків.

Інший різновид європейського ксилофона (вертикальний однорядний) зображено на малюнку в трактаті «*Harmonicozum libri*» (1635 р.) французького теоретика музики Марена Мерсена під назвою *Psalterium ligneum* (рис. 7). Цей інструмент складався з дванадцяти круглих у розрізі брусків-пластин, з'єднаних шнуром, протягнутим через отвори на кінцях брусків-пластин. Між кожною із цих пластин містились маленькі округлі прокладки, які відмежовували пластини одна від одної. На малюнку 5 відсутні солом'яні валики-підкладки під пластини, натомість над найкоротшою верхньою пластиною зображено петлю зі шnurка. Це свідчить, що інструмент під час гри трима-

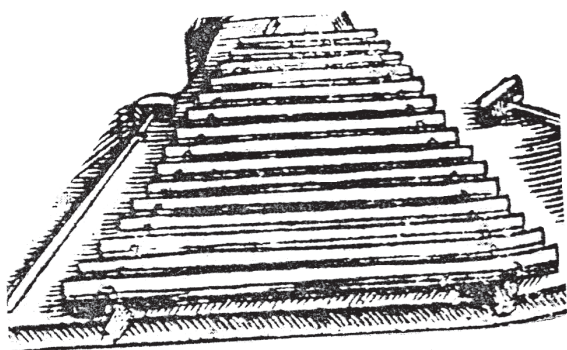


Рис. 4. *Stroch Fidel*. Малюнок із «*Syntagma Musicum*» М. Преторіуса. 1619 р.

ли рукою вертикально або підвішували за петлю. Аналогічний інструмент, який також складався з 12 пластин, уміщено на титульній сторінці музичного твору «*Modo facile di suonare il Sistro nomato il Timpano*» (1695 р.) італійського музиканта з Болонії Джузеппе Парадоссі (рис. 6). Вертикальний ксилофон зображено серед інших інструментів у навчальному посібнику «*Orbis sensualium pictures*» (1658 р.) чеського педагога і реформатора методів музичного навчання Яна Амоса Коменського. Він складається з восьми пластин напівкруглої в розрізі форми. Характерною особливістю цього інструмента є відсутність довгих валиків із соломи і паличок. Можливо, на малюнку зображено інструмент, який тримали під час гри вертикально. Аналогічний ксилофон, який мав вісім пластин і також був без паличок та валиків із соломи, зображено на малюнку з німецького видання середини XVIII ст. «*Orbis pictus*» (1746 р.). Спосіб звуковидобування без застосування паличок зображено на картині невідомого чеського автора з Богемії другої половини XVII ст. (рис. 3). Інструмент на картині ідентичний до ксилофонів, уміщених у посібнику Я. Коменського та «*Orbis pictus*» 1746 року. Музикант тримає інструмент вертикально і грає на ньому спеціальним «наперстком», вдягненим на вказівний палець. Подібний спосіб звуковидобування відомий із зображень на давньоіталійських (апулійських) розписних вазах III ст. до н. е. – III ст. н. е.⁹. Відомо, що в Тоскані ще наприкінці XVIII ст. цей ксилофон називався *Timpano*¹⁰.

Отже, здійснений нами аналіз зображень європейських ксилофонів широкого хронологічно-

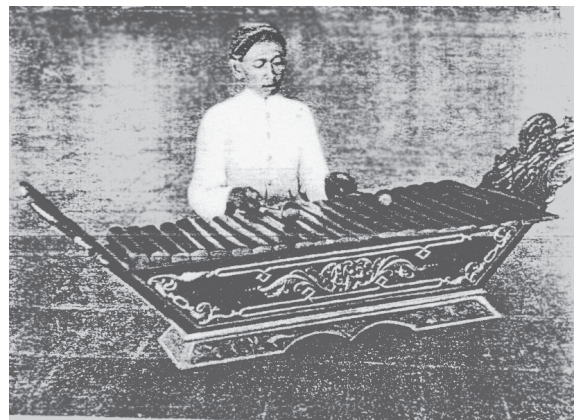


Рис. 5. Індонезійський ксилофон



Рис. 6. Італійський ксилофон Timpano. 1695 р.



Рис. 7. *Psalterium ligneum* з малюнка в трактаті М. Мерсена «*Harmonicorum libri*». 1635 р.

го періоду – від III ст. до н. е. і до кінця XVIII ст. – дозволяє дійти висновку, що в європейській народній музичній практиці існував єдиний тип ксилофона, який різнився лише положенням під час гри – вертикальним (рис. 1; 3; 6; 7) і горизонтальним (рис. 2; 4). На цих однорядних ксилофонах, незалежно від їхнього розташування (вертикального чи горизонтального), застосовувалися два способи звуковидобування: за допомогою однієї чи двох паличок (рис. 6; 7) або спеціального «наперстка», одягнутого на вказівний палець (рис. 3). Ксилофон, який тримали вертикально, є найдавнішим різновидом європейського ксилофона, відомого з археологічних розкопок. Тому, на нашу думку, час виникнення і побутування ксилофона в Європі можна визначити кінцем I тис. до н. е. – першими століттями н. е. У майже незмінному вигляді цей інструмент залишався в практиці народного музикування ледь не до кінця XVIII ст. (рис. 3).

У XVII ст. в Нідерландах виникає ще один різновид ксилофона – *Tastenxylophon* («клавішний ксилофон») (рис. 8). Він складався із 17 круглих у розрізі дерев'яних пластин. Під кожною пластиною була розташована «клавіша», з'єднана з молоточком. При її натисканні молоточок вдаряв знизу по пластині. Ця система звуковидобування близька до фортепіанної. Цей різновид ксилофона як інструмент для навчання і вправ (подібно до спеціального педального клавіру в органістів)¹¹ використову-

вали спочатку нідерландські виконавці на дзвіночках (*carillon*). М. Преторіус називає цей інструмент *Clavitimpanum*. Зображення фландрійського інструмента під назвою *Clavicymbalum* подає М. Мерсен (рис. 9), а Атанасіус Кірхер у «*Musurgia universalis*» (1650 р.) називає його *Zylorganum* (рис. 8). У Франції клавішні ксилофони називалися *Règale du bois* або *Règale de percussion* («ударний орган»).

Горизонтальний однорядний ксилофон до кінця XVIII – початку XIX ст. залишався народним інструментом, а також інструментом мандрівних і вуличних музикантів. Особливо популярним він був в альпійських німців. У Тіролі його використовували співці для акомпанементу пісень. У Франції та Чехії простий однорядний ксилофон входив

до складу різноманітних вуличних ансамблів, які виконували переважно танцювальну музику. У Польщі, Литві та Білорусії виконавцями на ксилофонах були єврейські музиканти. Вони в супроводі невеличких ансамблів, або самостійно, виступали на ярмарках, у шинках, на народних святах, весіллях та просто на вулицях. Про єврейських музикантів з Польщі досить часто писали в німецькій пресі початку XIX ст. Зокрема, зазначалося, що на ярмарках, які відбувалися в Лейпцигу, «роїлося від польських цимбалістів, які грали на солом'яній гармоніці [тобто ксилофоні. – Д. О.]»¹². У Варшаві в той час із великим успіхом відбувалися виступи віртуоза-ксилофоніста Ізраеля Мічмана, родом з містечка Бялого. На жаль, не збереглося жодних біографічних відомостей про цього виконавця, його репертуар та конструкцію ксилофона, на якому він грав.

На початку XIX ст. в конструкціях горизонтальних ксилофонів відбуваються суттєві зміни. Діатонічний стрій однорядних ксилофонів і обмежений діапазон вже не відповідали вимогам часу. З метою розширення діапазону і збільшення хроматичної шкали пластини почали розміщувати у два і три ряди (рис. 11). Ця система розподілу пластин полегшувала виконання у верхньому регістрі. Перші дво- і трирядні інструменти ще не мали повного хроматичного звукоряду. Існували й інші системи розміщення пластин. Відомий у Польщі в середині XIX ст.

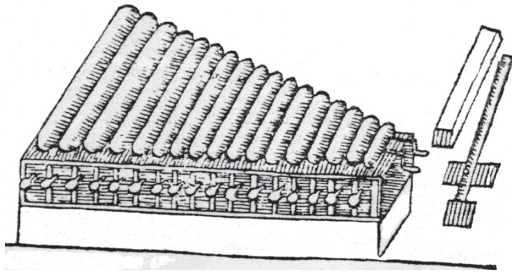


Рис. 8. Клавішній ксилофон *Zylorganum*.
1650 р.

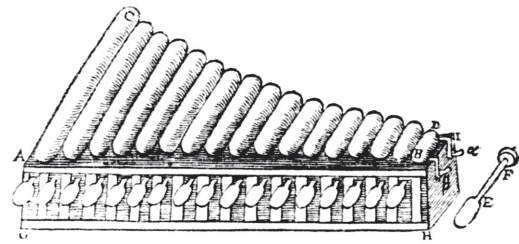


Рис. 9. *Clavicymbalum*. 1635 р.

цимбаліст і ксилофоніст Янкель сконструював ксилофон, на якому пластини були розташовані в три ряди не традиційно паралельно, а перпендикулярно до виконавця (рис. 12). Ксилофоністи того часу були одночасно і виконавцями, і майстрами, і композиторами. Тому ХІХ ст. характеризується різноманітністю конструкцій і форм інструментів. Проте ксилофон і надалі залишався інструментом вуличних музикантів. Першими ксилофоністами-віртуозами, які запровадили ксилофон у професійну європейську музику, були Самсон Якубовський (1801–?) та Міхай Йозеф Гузіков (1806–1837).

Самсон Якубовський народився в містечку Ковно (сучасний Каунас, Латвія) у 1801 році. Відомо, що деякий час він вивчав юриспруденцію в Кенігсберзькому університеті, але, залишивши навчання, почав займатися торговельною справою. Переїхавши до Петербурга, Якубовський захопився ідеєю вдосконалення ксилофона. Його перший інструмент складався лише з 15 пластин. Зберігся доволі недосконалий опис цього ксилофона. Він був виготовлений із соснового (піхтового) дерева. Пластини розміщувалися паралельно до тіла, але не поступово – від найдовшої (ближчої до тіла) до найкоротшої, а паралельно у два ряди. Довші пластини (із низькими звуками) розміщувалися праворуч, а коротші (із високими звуками) – ліворуч¹³. Згодом Якубовський зробив досконаліший інструмент, який складався вже з 24 пластин, розміщених у три ряди. На цьому інструменті він досяг блискучих технічних результатів. Паралельно з виступами Якубовський викладав гру на ксилофоні в заснованій ним школі. Від 1826 року музикант розпочинає довготривале концертне турне Росією, Німеччиною, Данією, Швецією, Норвегією, Англією, Ірландією та Францією. У 1832 році він оселяється в Парижі,

де з незмінним успіхом продовжує виступати, вражаючи публіку блискучою технікою та оригінальністю інструмента. Його грою захоплювалися Дж. Россіні, Л. Керубіні, Ф. Ліст, Н. Паганіні, Л. Обер та Ф. Паер. Подальша творча доля музиканта, на жаль, невідома. Польський лексикограф, музичний письменник та композитор Альберт Совінський, який у 1830-х роках жив у Парижі, лише зазначив, що «через деякий час Якубовський почав знову гастролювати, проте йому не пощастило і він опинився у злиднях»¹⁴. Збереглися рукописи творів Якубовського, які за його життя не були видані. Це «*Marche Tatare et Tirolienne varièe*», op. 1; «*Les adieux du Kozak aves variations*», op. 2; «*Fantasie sur une Rêverie (Dumka)*», op. 4; *Polonaise b-moll*, op. 5; декілька варіацій, попури та фантазії на теми популярних опер та пісень (без опусів). Серед нотних рукописів збереглися переклади й аранжування для ксилофона творів Н. Гуммеля («Фантазія»), М. Кл. Огінського («Полонез»), К. М. Вебера (вальс з опери «Чарівний стрілець»), К. Курпінського («Мазурка») та ін.

Міхал Йозеф Гузіков свою музичну кар'єру розпочинав як флейтист (рис. 10). Він народився в Білорусії (містечко Шклов поблизу Могильова) у родині єврейського музиканта. Його дід і батько були флейтисти. Разом з батьком і братами юний Гузіков грав у складі невеличкого інструментального ансамблю на сільських весіллях та святах, мандруючи по селах і містечках Білорусії та Польщі. Згодом він з родиною оселився у Варшаві. Ще з дитинства він хворів на туберкульоз і тому у 25-річному віці змушений був відмовитися від гри на флейті, якою володів віртуозно. Шукаючи засобів до існування, Гузіков у 1831 році почав грати в ансамблі на ксилофоні. На той час у Варшаві було чимало ксилофоністів, які виступали на вулицях, у кафе



Рис. 10. М. Й. Гузіков та його ксилофон



Рис. 11. Трирядний народний ксилофон з Угорщини

та шинках. У цей період він міг чути гру улюбленців публіки – солістів-віртуозів Ізраеля Мітмана та Янкеля (рис. 12). Спочатку М. Й. Гузіков виготовив однорядний ксилофон, на якому грав ще в дитинстві, проте швидко зрозумів, що його обмежений діапазон не дозволяє використовувати репертуар, який зазвичай він як соліст-флейтист грав в ансамблі. Тому він збільшив кількість пластин до двох з половиною октав хроматичного звукоряду, розташувавши їх не поступово (як на народних однорядних ксилофонах), а в особливому порядку в чотири ряди (рис. 10). Наступні два роки він наполегливо вдосконалював свою майстерність, здобувши славу неперевершеного віртуоза. У 1833 році гру Гузікова захоплено слухав Кароль Ліпінський. Ця зустріч вирішила подальшу творчу долю музиканта. Від 1833 по 1835 рік музикант гастролював у Києві, Одесі, Львові, Кракові, у містечках Галичини й Буковини. Від 1835 року розпочалися тривалі гастролі музиканта Чехією, Австрією, Німеччиною, Швейцарією. На концертах він завжди виступав у супроводі струнного тріо (дві скрипки і віолончель), з'являючись на сцені в національному єврейському вбранні. У Відні його концерти проходили у переповненому театрі *Isofstadt*. Один із концертів відбувся в імператорському палаці¹⁵. У Берліні та Лейпцигу його гру високо оцінили Ф. Мендельсон та Ф. Давид, а віденський літератор С. Шлезінгер у 1836 році навіть випустив брошуру, яка називалася «Гузіков та його дерев'яно-солом'яний інструмент. Біографічний



Рис. 12. Єврейський ксилофоніст Янкель

- ¹ Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. – Leipzig: VEB, 1966. – 419 s. – S. 18; Stauder W. Schlaginstrumente // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – Kassel; Basel; London: DTV, 1989. – Bnd. 11. – S. 1788.
- ² Виноградов Ю. Музыкант из поселения Артющенко 1 (Бугазское) на Таманском полуострове // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы. – С.Пб.: РИИИ, 2004. – Вып. 5. – Ч. 2. – С. 141, 142.
- ³ Wegner M. Musikgeschichte in Bildern. – Leipzig: VEB, 1985. – Bnd. 2. – 200 s. – S. 96, 97.
- ⁴ Скржинская М. В. Будни и праздники Ольвии в VI–I в.в. до н. э. // Научное издание. – С.Пб.: Алетейя, 2000. – 288 с. – С. 70.
- ⁵ Stauder W. Schlaginstrumente. – S. 1790.
- ⁶ Nef K. Die Musik in Basel. – Basel, 1909. – Vol. X. – 584 s. – S. 544.
- ⁷ Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. – S. 20.
- ⁸ Там само. – S. 19.
- ⁹ Виноградов Ю. Музыкант из поселения Артющенко 1 (Бугазское) на Таманском полуострове. – С. 142.
- ¹⁰ Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. – S. 20.
- ¹¹ Там само. – S. 19, 20.
- ¹² Mała encyklopedia muzyki / Red. S. Śledzińskiego. – Warszawa: PWN, 1960. – 998 s. – S. 376.
- ¹³ Mendel H. Musikalisches Conversations Lexikon. – Berlin: B&C, 1883. – S. 167.
- ¹⁴ Sowiński A. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych. – Paris, 1874. – S. 154.
- ¹⁵ Allgemeine Musik-Zeitung. – 1835. – № 36. – S. 602.
- ¹⁶ Rozmaitości // Ruch Muzyczny. – Lwów, 1837. – № 5, 6, 16.
- ¹⁷ Лист Ф. Письма бакалавра музыки // Советская музыка. – 1936. – № 9. – С. 48, 49.
- ¹⁸ Allgemeine Musik-Zeitung. – 1835. – № 36. – S. 602.
- ¹⁹ Загальне захоплення ксилофоном спонукало навіть митців, далеких від цього інструмента, до створення власних конструкцій. Зокрема, італійський тенор Бордас (ім'я невідоме) у 1857 році сконструював ксилофон, використавши для пластин скам'янілі залишки кісток тварин та рослин, назвавши його «Miphofon» (див.: Opera i koncerta // Ruch Muzyczny. – 1857. – № 13. – S. 99; Rozmaitości // Ruch Muzyczny. – 1860. – S. 587, 588).
- ²⁰ Seele O. Xylophon-Schule // Praktische Lehre zum Selbstunterricht. – Berlin, 1894. – 62 s.

Статья посвящена возникновению и развитию ксилофона в Европе. Анализируются конструктивные особенности инструмента, а также манера исполнения на ксилофоне.

Ключевые слова: ксилофон, конструкция, исполнительское мастерство, инструментоведение, эволюция.

«ТАРАС БУЛЬБА». МИКОЛА ЛИСЕНКО – ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ – БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ

Валентина Кузик

УДК 782.1/.7+792.54+929 Лисенко–Ревуцький–Лятошинський

У статті висвітлено історію створення нової редакції (та її трьох варіантів) героїчної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, яку здійснили поет М. Рильський (лібрето) і композитори Л. Ревуцький (музичний текст) та Б. Лятошинський (оркестровка) у 1936–1955 роках.

Ключові слова: українська опера, музична драма, редакція оперного твору, увертюра, постановка спектаклю, критика прем'єри, рефлексії.

There is a review on history of new wording (with its three versions) of the M. Lysenko's heroic opera "Taras Bulba" which was edited by the poet M. Rylskyi (libretto) and the composers L. Revutskyi (musical text) and B. Liatoshynskyi (orchestration) in 1936–1955.

Keywords: Ukrainian opera, musical drama, opera wording, overture, staging, new production criticism, reflexions.

Творчість Миколи Гоголя – благодатний масив для музичного мистецтва. Образи та сюжети, створені письменником, утілені в багатьох музично-сценічних творах – операх, балетах, написаних не тільки українськими й російськими композиторами – М. Лисенком, М. Мусоргським, М. Римським-Корсаковим, В. Губаренком, Є. Станковичем, Р. Щедріним, А. Шнітке та іншими, але й зарубіжними авторами. Особливу увагу привернула історична повість «Тарас Бульба», яка, будучи перенесена на сцену або екран, дала змогу показати справді монументальне героїчне дійство, сповнене драматичної сили та історичної правди. Тож, мабуть, закономірно, що втілення цієї драми постало в центрі творчого завдання композиторів П. Сокальського – опера «Осада Дубно», норвезького композитора К. Еллінґа – опера «Козаки». Відомі однойменні з повістю твори: опера аргентинця А. Берутті, балет Р. Ґлієра, голлівудський фільм з музичним оформленням Л. Берстайна, музична феєрія І. Небесного.

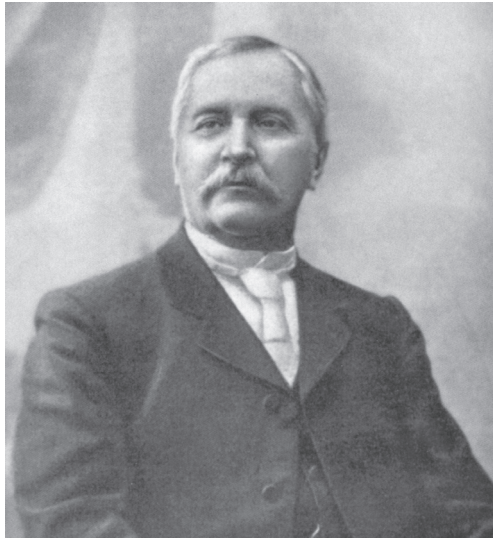
У цьому ряді особливе місце посідає опера «Тарас Бульба» М. Лисенка, що, пройшовши майже вікове випробовування часом, стала загальновизнаною як репрезентативний твір української культури. Саме так її замислювали

М. Лисенко і М. Старицький – композитор і лібретист; той добрий задум мав усі підстави зреалізуватися. Попередня робота над тематичним матеріалом майбутніх арій, сцен, хорів провадилася більш як тридцять років. Тільки над оформленням клавіру «Тараса Бульби» М. Лисенко працював понад десятиліття. Надрукований у Ляйпцігу (1912 р.), його довгий час уважали єдиним документом щодо створення опери, про написання авторської оркестрової партитури загалом не було відомо (перипетії оркестрової версії опери відкрила знана дослідниця Лисенкової творчості Р. Скорульська). На жаль, за життя митця цей монументальний твір не побачив сцени. По смерті автора здійснено кілька постановок: найперша 1924 року, та пізніша, 1934 року, – у Харкові, 1927 і 1929 – у Києві, 1928 – у пересувних операх Лівобережної і Правобережної України. Оркестровки цих постановок, на жаль, не збереглися, лише відомо, що над ними працювали Л. Штейнберг, О. Кошиць, частково М. Вериківський, М. Радзівський. Є цікава інформація про київську постановку «Тараса» 1927 року (15 жовтня), де головні ролі виконували знані співаки: Тарас – М. Донець, Настя – Д. Захарова, Остап – М. Шуйський, Андрій – В. Войтенко, Марильця – М. Баратова. Режисер постанов-

ки – Г. Юра, художник – А. Петрицький, диригенти – М. Вериківський та О. Орлов. [У київській постановці 1929 року (диригент М. Радзівський) була ідея «осучаснити» й підсилити оптимістичний дух опери введенням у фіналі мальованої панорами Дніпробуду та виконанням Лисенкової кантати «Б'ють пороги»]. Вищеперелічений склад митців спостерігаємо й у харківській постановці 1934 року – в останній рік «пролетарської столиці» України. З перенесенням столиці до Києва багато провідних митців також переїхало в місто над Дніпром. У планах київської опери та головного режисера Й. Лапицького виникло бажання здійснити постановку «Тараса Бульби». Таке постійне звернення до Лисенкового дітища переконливо засвідчувало значний суспільний інтерес саме до цього твору. Водночас слухними були закиди щодо недостатньо вияскравлені героїчної теми, численних режисерських переробок та купюр, узагалі дещо вільного поводження з авторським текстом. То ж мистецька громада вирішила здійснити ще одну постановку, а саме: наблизити її до Гоголівського першоджерела.

Це було вельми актуально: на радянському олімпі вирішили урочисто відзначити 130-річчя від дня народження вславленого письменника. Готуватися почали заздалегідь – планували реалізувати вагомі задуми в галузі літератури, театру, кіно, музики. А в Україні вирішили здійснити нову редакцію Лисенкової історико-героїчної опери «Тарас Бульба». Влада була свідомо того, що така праця під силу тільки найвидатнішим майстрам своєї справи, яких варто об'єднати у «творчу бригаду», як це, зрештою, властиво саме соціалістичному суспільству... У січні 1936 року замовлення на створення нової редакції опери отримали М. Рильський (літературне лібрето), Л. Ревуцький (музичний матеріал), Б. Лятошинський (оркестровка)¹. Д. Ревуцький надавав історичні консультації, готував розгорнутий буклет.

Головне завдання Л. Ревуцького як музичного редактора лежало у двох площинах: 1) «відчистити» оригінальний текст М. Лисенка; 2) дописати музичні сцени та номери згідно нової героїко-драматичної концепції (за М. Гоголем). Так, оперу доповнили сценою в гетьмана Остряниці та фіналом, розгорнутим монологом Тараса та аріозо Остапа, кількома танцями й народними піснями, узятими з обробок М. Лисенка. Неймовірною удачею стала новонаписана увертюра – епіко-героїчне симфонічне полотно на рівні світових шедеврів. Вона, як окремий концертний номер, і нині є своєрідним «музичним титулом» України у світі.



Микола Лисенко. 1903 р.

Увертюра – опус на 165 тактів, де заклична Лисенкова інтонація (12 тактів) з оперної інтродукції стала могутнім імпульсом для написання всього симфонічного твору: головної теми – близької до звучання народних дум «з жалощами», широко-епічної наспівної побічної теми, гостро драматичної розробки, у якій майже зором відтворено козацькі батальні атаки, а на завершення – апофеоз – героїчне звучання історичної пісні «Засвітали козаченьки» («Засвіт встали козаченьки») спочатку як похідний марш, а потім з темповим розширенням². Цей твір Л. Ревуцький писав як свій дарунок Учителеві – своєрідне Музичне приношення³.

Робота над новою редакцією відбувалася в неймовірно пришвидшеному ритмі, керівництво оперного театру вимагало «чистового» тексту для розучування партій солістами, а також викінченого тексту для хорових й оркестрових номерів. Тож для допомоги Львові Миколайовичу і Борису Миколайовичу довелося залучити навіть студентів. Останні разом з молодим тоді Є. Ревуцьким – у ролі кур'єрів – одразу ж відносили свіжонаписані сторінки від Ревуцького до Лятошинського. Мабуть, тому в архіві Льва Миколайовича з рукопису «Тараса Бульби» лишилося дуже мало сторінок. Однак із цих матеріалів помітно, що Л. Ревуцький писав

текст як дирекціон, тобто одразу позначаючи, де і які інструменти будуть вести ту чи іншу тему, як узагалі буде темброво формуватися музична тканина⁴. Співпраця з Борисом Миколайовичем видалася творчою, адже Лев Миколайович ще з консерваторських років дуже високо цінував не тільки композиторський талант колеги, але і його відчуття оркестру. Б. Лятошинський зазначав: «...можу сміливо сказати, що коли я одержував від т. Ревуцького окремі клапті для оркестрування, які він писав на папері олівцем, як і музику Лисенка, то я часто не знав, кому яка належить. Різниця у стилі не бачу. Я вважаю, що опера у теперішньому вигляді свій стиль безперечно зберегла»⁵.

Зрозуміло, що в призначений термін – до 1 жовтня 1936 року – редактори не вклялися. Останньою опрацьовували увертюру (кінець 1936 р. – січень 1937 р., лютий 1937 р.). А загалом – це була титанічна натхненна й водночас виснажлива праця!⁶

Після гучної київської прем'єри 27 квітня 1937 року – диригував

В. Дранишников, хормейстер – М. Тараканов, сценографія А. Петрицького, головні ролі виконували: Тарас – І. Паторжинський, Настя – М. Литвиненко-Вольгемут, Остап – М. Гришко, Андрій – А. Азрікан – Л. Ревуцький писав: «Я вважатиму себе щасливим, якщо мені вдалося зберегти в новій редакції опери «Тарас Бульба» усе те прекрасне, що в неї вклав Микола Віталійович, і добитися, щоб чудова опера Лисенка зазвучала як народний музично-драматичний твір, гідний пам'яті великого українського композитора»⁷.

Конспективно зауважу на змінах у різних редакціях (бо детальний аналіз може потягнути на велику працю⁸). У першій редакції: з 1-ї дії вилучені перша дума Кобзаря, сцена торговок, 2-а картина в покоях Марильці. Було написано журнальну пісню Кобзаря «Ой чи довго ще нам та коритися панам» і наступну – жартівливу «Продавала дівчина сало», уведено епізод зі сліпцями «Я во пламені стою». Вилучено персонажі Товкача й

Татарки. У 2-й дії дописано «Козачок»⁹ та введено музичну характеристику Підопригори у зв'язку зі з'явою цього персонажа. Л. Ревуцький зберіг тут пісню «Коло млину, коло броду», яку свого часу доречно ввів М. Радзієвський. У 3-й дії зазнала скорочень сцена виборів, з'явилася розповідь Посланця, і вперше зазвучав хор «Засвистали козаченьки» – як загальна кульмінація всієї опери. У 4-й дії введено нову сцену з козацького життя. 2-а картина розпочинається дівочим хором «Ой хилить, хилить буйний вітер» (у М. Лисенка цей хор у 1-й дії). Повністю написано діалогічну за будовою нову 5-у дію «У гетьмана Остряниці». Остання – 6-а дія – завершувалася трагічною загибеллю Тараса і хором козаків «Ой не час, не пора», що відступали, зазнавши поразки.

Спектакль мав успіх. Окрім оновленого музичного звучання, вагоме значення мало й сценічне оформлення А. Петрицького, особливо коли Тарас стояв, оповитий полум'ям. Після Києва оперу почули в тодішньому Ленінграді

(нині Санкт-Петербург), де її також оцінили позитивно. Однак, окрім схвальних відгуків, правомірними були й критичні зауваження щодо загальної концепції, зокрема, зниження героїчного пафосу ідеї, породження почуттів песимізму, втрати, аж до відвертих нападок – «антинародний спектакль»¹⁰. Щоправда, музичні якості нової редакції оцінювали переважно високо.

Через три місяці після гастрольного показу опери в Ленінграді (травень-червень 1937 р.) з'явилася «розгромна» стаття Г. Хубова в газеті «Правда» за 24 жовтня 1937 року – «Антинародний спектакль: Дела Киевской оперы». Такий відгук урядової преси, віддалений від прем'єри на півроку, став досить неочікуваним для українських митців. Адже новій постановці віддали багато творчих зусиль та енергії, скерованих на художній успіх. На підтримку прем'єри нової редакції опери було написано також високофахові рецензії, які пла-



Борис Лятошинський і Левко Ревуцький. 1938 р.

нували опублікувати в республіканській пресі. Дещо із цього вдалося здійснити в березні й квітні. Однак вихід з друку № 6, 7 журналу «Радянська музика» затримали аж до жовтня (замість червня-липня), їх розпочали вступною статтею «Від редакції», де визнавали правомірність критичних звинувачень щодо хибної «політичної платформи».

Зокрема читаємо: «Буржуазні націоналісти, тричі мерзенні хвилі, любченки [ідеться про репресованих А. Хвилю і П. Любченка. – В. К.] та їх посібники зробили все для того, щоб викривити героїчне звучання опери, даючи консультації, які “скеровували” постановників на спалювання героїчної боротьби українського народу. <...> Робота поета Рильського і сценарій режисера Лапицького були заховані від громадськості. Це була пряма ворожа настанова буржуазних націоналістів. <...> Редакція “Радянської музики” приєднується до цілком правильного виступу в газеті “Правда”, підкреслюючи фальшиве декоративне оформлення опери “Тарас Бульба”, особливо відзначаючи формалістичні тенденції в трактуванні української природи художником Петрицьким. <...> Разом з цим редакція підкреслює, що музична редакція опери та її інструментовка є творчим успіхом композиторів Ревуцького і Лятошинського»¹¹.

Авторці статті пощастило спілкуватися з кількома людьми (серед них – Є. Ревуцький, Є. Юцевич, І. Паїн та ін.), які зберегли яскраві враження від тієї прем'єри, як від грандіозного новаторського дійства. Високу оцінку новій редакції опери дали відомий російський композитор І. Дзержинський, музикознавець С. Гінзбург, майстри оперної сцени, народні артисти П. Андреев і А. Ваганова. Запам'яталися і танцювальні номери (особливо «Козачок») у постановці молодого хореографа П. Вірського. А композитора Г. Таранова особливо вразила блискуча інструментовка Б. Лятошинського та оркестровий фрагмент з литаврами (тулумбасами) у сцені на Січі. І. Дзержинський зазначав: «Хори звучать винятково міцно, впевнено, радуючи молодими, свіжими голосами,



Максим Рильський. 1936 р.

особливо в жінок. Диригент спектаклю <...> В. О. Дранишников гідний найвищої похвали. В його міцних досвідчених руках уся музична частина спектаклю стоїть на великій височині. <...> Увертюра до опери була проведена з справжнім блиском і майстерністю, що виявляє відразу і першокласного диригента, і першокласний колектив»¹².

На думку української мистецької громади, нова редакція «Тараса Бульби» стала творчим досягненням. В. Косенко писав: «Безумовно, краще за всіх могли справитись з цим почесним завданням Л. М. Ревуцький, який був близьким учнем Лисенка, прекрасно розуміючи стиль талановитого композитора, перейняв мелодійність і пісенність його творчості, і Б. М. Лятошинський – блискучий майстер інструментовки симфонічних звучань. Всі ці високі якості, властиві поетові М. Т. Рильському й композиторам Л. М. Ревуцькому й Б. М. Лятошинському, забезпечили нам прекрасний спектакль. Максимально зберігаючи творчість Лисенка у незмінному вигляді, композитори так уважно, чуйно, з такою любов'ю поставились до цієї найважчої роботи, що донесли до нас оперу в такому прекрасному вигляді, в якому вона ще ніколи не була показана глядачеві»¹³.

До обговорення прем'єри «Тараса Бульби» на сторінках журналу «Радянська музика» долучився і П. Козицький: «Я вважаю, що редактори зробили цілком правильно, висунувши на перший план постать Тараса Бульби. Тепер Тарас звучить таким, як його знала Україна. <...> Творчий метод Ревуцького є методом Лисенка в найкращому розумінні цього слова»¹⁴.

У 1939 році було здійснено другу редакцію опери, більш наближену до першооснови. Знову введено сцену в покоях Марильці, майже збережено 4-у й 5-у дії, повернено персонажі Товкача й Татарки і знято маркітана Янкеля¹⁵. Було перенесено з 1-ї дії в 4-у речитатив і аріозо Тараса «Коли ж подужаний літами», введено в 3-ю дію хор «Та забіліли сніги» (з Лисенкового хорового доробку). З нового – сцена зустрічі

Андрія і Марильці та аріозо Остапа «Горе нашій Україні», де виявилось вміння Л. Ревуцького тонко відтворювати лисенківський стиль.

Невідомо, з яких міркувань «редакторської бригади» (а можливо й радників з ешелону «компетентних»), але і в першій, і в другій редакціях не звучали арія Остапа «Що ти вчинив» і друга частина арії Тараса «О, будь клята та година», що за драматизмом та виразністю є чи не найкращими сторінками твору.

Нову, уже другу, редакцію «Тараса Бульби» громадськість сприйняла із захопленням, за пультом стояв молодий Н. Рахлін. Однак рецензій у пресі, порівняно з прем'єрою 1937 року, було небагато. Доцільно процитувати сторінки листа М. Скорульського до М. Штейнберга, що стосуються тих подій: «<...> дирижує Рахлин, первый раз ведущий оперу. Все говорят, что и в опере он выработается в такого же крупного дирижера, каким он является в симфонической музыке. Правда, и врагов у него немало, особенно среди заслуженных и прочих важных артистов, которым он не позволяет петь на 5/4, когда у автора написано 4/4. Очень и очень интересно, что Вы скажете о Тарасе. Жена [педагог з вокалу в консерваторії. – В. К.] слухала Рахлина и говорит, что он глубже Дранишникова и гораздо тоньше, а его аккомпанемент считает в некоторых местах почти совершенным. <...> P. S. Жена просит передать Вам, что в “Тарасе Бульбе” у Рахлина был замечательный ансамбль с Литвиненко [Вольгемут] и что нужно идти слушать “Тараса Бульбу” только тогда, когда поет Литвиненко – получается новая опера – “Настя Бульба”»¹⁶.

Остаточну, третю, редакцію завершено 1955 року¹⁷. У ній Л. Ревуцький вирішив найбільш послідовно дотримуватися задуму свого Вчителя. Однак принципи наскрізного ведення драматургічної думки, властиві Л. Ревуцькому, позначилися на музиці твору, додавши їй значної інтонаційної цільності та динамічності. Удало написані номери – пісня Кобзаря, аріозо Остапа, прощання Насті із синами, оркестрові епізоди та героїчний фінал з хором «Засвітали козаченьки» – органічно увійшли в загальну тканину опери М. Лисенка і, напевно, залишаться в ній назавжди, як залишаться й ті оркестрові барви, які надав партитурі Б. Лятошинський, прекрасний знавець оркестру (хоча з позицій історизму вельми цікаво було б почути симфонічну пар-

титуру М. Лисенка). В останній редакції з особливою виразністю вияскравилася дуалістична жанрово-стильова природа «Тараса Бульби» як героїчної музичної драми, що оповідає про трагічні сторінки національної історії, поєднаної з лірико-психологічним світом глибоких переживань головних персонажів твору.

Ця опера стала в історії української культури унікальним явищем, яке можливо умовно пов'язати з містичною природою генія М. Гоголя та самобутнього таланту М. Лисенка: «Тарас Бульба» вирішив «відродитися з попелу» саме в такому вимірі, яким він є нині, а саме – щоб при його музично-сценічній з'яві була присутня «тріада»: головний творець – знаний Метр української музики ХІХ ст. і молоді талановиті композитори ХХ ст., безпосередній учень Л. Ревуцький і Б. Лятошинський. Суттєвий момент: Б. Лятошинському¹⁸ настільки сподобався «бригадний метод» співпраці, що він запропонував Львові Миколайовичу спільно написати оперу на історичну тему. Однак цим планам не судилося здійснитися.

Щодо опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, то реалізована на основі третьої редакції Л. Ревуцького виставу 1981 року й донині вважають еталонною. Уславлений диригент С. Турчак і режисер Д. Смолич – постановники опери – вважали останню редакцію найбільш досконалою, що найпереконливіше втілює національну ідею і прагнення до її ствердження. Особливого звучання в ній набрав хор як вияв сукупного образу народу, козацтва, тож хорові сцени, опрацьовані видатним хормейстером Л. Венедиктовим, стали вагомими драматургічними акцентами дії. Саме цей спектакль показували на оперному фестивалі у Вісбадені, його бачили в Німеччині, Франції, Нідерландах, колишній Югославії, де українська опера отримувала високу оцінку знавців та шанувальників музичного мистецтва¹⁹.

Як не парадоксально, але праця над редакцією опери, а також і продовження нових дорожок після критичних зауваг, зберегла життя всім трьом членам «творчої бригади» у страшні часи репресій 1930 років. Перейшовши на високий «краснописемний» стиль, можна було б сказати: «Їх уберіг композитор-класик Микола Лисенко. А точніше – М. Лисенко та ще один великий українець – Микола Гоголь». Сам М. Лисенко з

тавром «буржуазний націоналіст» у 1920-х, на початку 1930-х років був постійно в центрі нападок діячів РАПМу. Документи з архівів КДБ засвідчують, що і М. Рильський, і Л. Ревуцький також проходили як українські «буржуазні націоналісти». А наприкінці 1938 року радянські «компетентні органи» намагалися «розкрити» ще й нову справу так званих «польських шпигунів», у списки яких було внесено чимало діячів музичного мистецтва, чиї прізвища закінчувалися на суфікс «ський»: Козицький, Скорульський, Лятошинський... Тільки втручання Провідіння (як переповідають, у особі юної Г. Корольової²⁰) відвернуло біду. То ж вічнотрагічна історія подбала про те, щоб був час для завершення монументальної української опери «Тарас Бульба», якою тепер пишається національна музична культура.

¹ В архіві Б. Лятошинського зберігся текст Договору, де зазначено термін завершення праці над новою редакцією «Тараса Бульби» – 1 жовтня 1936 року. Див.: *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. – К., 2002. – Т. 1. – С. 596.

² На кінець 1936 року припадає і написання обробки для чоловічого хору народної історичної пісні «Засвітали козаченьки», яка в 1-й редакції буде введена у сцену «На Запоріжжі», а в 3-й редакції – як розгорнутий фінал опери.

³ Лев Миколайович наполіг, щоб в окремому виданні партитури Увертюри (1967 р.), здійсненому «Музичною Україною», першим було зазначено прізвище М. Лисенка, а потім – уже його. Рядком нижче було прописано прізвище Б. Лятошинського як оркеструвальника.

⁴ Кодувати партитуру в дирекції властиво багатьом композиторам, зокрема широко користувався цим С. Прокоф'єв.

⁵ Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба» // *Радянська музика.* – 1937. – № 6, 7. – С. 23.

⁶ Наприкінці листа до Р. Глієра від 19–20 березня 1937 року Б. Лятошинський писав: «“Тараса Бульбу” я, слава Богу, уже кончил. Я боявся, правда, что не я его, а он меня “кончит”. Вышло 1002 стр[аницы] партитуры! Кошмар!». Див.: *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. – С. 277.

⁷ *Ревуцький Л.* Повне зібрання творів. – К., 1988. – Т. 11. – С. 79.

⁸ У 1956 році учень Л. Ревуцького, композитор А. Коломієць, захистив кандидатську дисертацію «Важнейшие дополнительные эпизоды в новой ре-

дакции оперы “Тарас Бульба” Н. В. Лысенко». У 1952 році А. Коломієць здійснив транскрипцію Увертюри до «Тараса Бульби» для двох фортепіано, яку високо оцінив Л. Ревуцький.

⁹ «Козачок» Л. Ревуцького в оркестровці Б. Лятошинського – блискучий оркестровий номер. Він довгі роки був окрасою репертуарів українських симфонічних оркестрів. Уперше в концертній програмі прозвучав 1939 року, як музичний дарунок Б. Лятошинського до 50-річчя Л. Ревуцького.

¹⁰ Прем'єра «Тараса Бульби» мала багато відгуків у пресі: *Козицький П.* «Тарас Бульба»: Новая постановка Киевского орденоносного оперного театра // *Музыка.* – М., 1937. – 16 мая (№ 10); *Косенко В.* «Тарас Бульба» // *Радянська музика.* – 1937. – № 6, 7 – С. 15–20; *Косенко В.* «Тарас Бульба» // *Советское искусство.* – 1937. – 17 окт.; *Лалицький Й.* «Тарас Бульба»: До постановки в Державному академічному театрі опери та балету // *Вісті.* – Л., 1937. – 12 квіт.; *Б. п.* Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба» // *Радянська музика.* – 1937. – № 6, 7. – С. 21–24; *Ревуцький Л.* «Тарас Бульба» // *Вісті ЦВК УРСР.* – 1937. – 21 берез.; *Рильський М.* Про нову редакцію опери «Тарас Бульба» // *Вісті ЦВК УРСР.* – 1937. – 27 квіт.; *Хубов Г.* Антинародный спектакль: Дела Киевской оперы // *Правда.* – 1937. – 24 окт.; *Рудницький А.* Лисенко в харківській опері // *Українська музика.* – Л., 1937. – № 9, 10.

¹¹ [Б. п.] Від редакції // *Радянська музика.* – 1937. – № 6, 7. – С. 8, 9.

¹² Б. Г. Українська орденоносна опера в Ленінграді // *Радянська музика.* – 1937. – № 6, 7. – С. 11.

¹³ *Косенко В.* «Тарас Бульба». – С. 16, 17.

¹⁴ Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба». – С. 24.

¹⁵ Уважають, що це було спільним рішенням редакторської групи, – аби не дратувати червоною мулетою тодішнього «сірого кардинала» України Л. Кагановича.

¹⁶ М. А. Скорульський до М. О. Штейнберга, 6.05.1039. // *Скорульський М.* Воспоминания. Статті. Матеріали. – К., 1988 – С. 189, 190.

¹⁷ Дослідженню опери «Тарас Бульба» М. Лисенка та її редакціям, здійсненим Л. Ревуцьким, присвятили сторінки своїх праць М. Гордійчук, Т. Булат, М. Бялик, Д. Буряк, С. Лісецький, В. Довженко.

¹⁸ Б. Лятошинський у 1950-х роках оркестрував також і балет Р. Глієра «Тарас Бульба».

¹⁹ Київська постановка опери 1992 року – диригент В. Кожухар, режисер Д. Гнатюк – дещо слабша за попередню. Харківська вистава 2007 року, в основі якої 1-а редакція опери 1937 року, у порівнянні з остаточною, 3-ю, редакцією має вигляд окремої сценічної версії «Тараса Бульби».

²⁰ Г. Корольова ще дівчинкою зіграла роль у популярному в 1930-х роках фільмі про події громадянської війни «Дочка партизана», за що викликала прихильність і особисті симпатії М. Хрущова – очільника Радянської України. Юною загинула під час боїв за Сталінград у 1942 році. Була прийомною донькою П. Козицького.

В статтє освещена история создания новой редакции (и её трёх вариантов) героической оперы «Тарас Бульба» Н. Лысенко, которую осуществили поэт М. Рильский (либретто), композиторы Л. Ревуцкий (музыкальный текст) и Б. Лятошинский (оркестровка) в 1936–1955 годах.

Ключевые слова: украинская опера, музыкальная драма, редакция оперного сочинения, увертюра, постановка спектакля, критика премьеры, рефлексии.

ПОЛІФОНІЯ В ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Надія Супрун-Яремко

УДК 781 : 783.1.9+78.072(092)+929 Леонтович

У статті, присвяченій розгляду поліфонічних прийомів у духовно-релігійних творах М. Леонтовича, подано фактурний аналіз деяких оброблених, аранжованих та оригінальних зразків хорової творчості композитора. Поєднавши академічні поліфонічні прийоми багатоголосся (імітаційні, складного вертикально-рухомого контрапункту, а також канонічні, секвенційні, прийоми й форми фуґи) з різними типами народного багатоголосся (стрічкового, бурдонного, підголосково-поліфонічного) і кантовим триголоссям (на фоні органних пунктів), М. Леонтович досягнув неабиякої майстерності щодо обробок церковних колядок, кантів, псалмів, масштабних циклічних зразків літурґічного жанру.

Ключові слова: Микола Леонтович, літурґічні твори, стрічкове багатоголосся, акордово-гармонійна фактура, кантовий спів.

In the article which is devoted to the examination of the polyphonic methods in the Mykola Leontovych's spiritual-religious works, N. Suprun-Yaremko gives a texture analysis of some processed, arranged and original samples of the composer's choir works. M. Leontovych reached the advanced artistic results in processing the church carols, chants, psalms and liturgical large cyclic samples combining the academical polyphonical methods (imitative, of a complex vertical counterpoint, as well as canonical, sequential, fugue) with the different types of folk polyphony (ribbon type, burden type, supporting voice polyphony) and chant triplephony (against an organ points background).

Keywords: Mykola Leontovych, liturgical works, polyphony of a ribbon type, chord-harmonious texture, chanting.

Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) увійшов в українську музику як композитор-класик, який досягнув значних висот у жанрі хорових обробок народних пісень, колядок, кантів і псалмів, а також акапельних духовно-релігійних творів. Син священика, М. Леонтович із дитинства засвоював, окрім народних пісень, культово-обрядові мелодії місцевого подільського походження та літурґічні твори, що звучали на церковних крилосах. Під час навчання в Шаргородському училищі (1888–1892) і Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899) вивчав музично-культурний матеріал. У духовній семінарії, навчаючись в еру-

дованого вчителя Ю. Богданова, який розвинув у нього інтерес до національного пісенного фольклору та стародавньої церковної музики, М. Леонтович здобув глибокі теоретичні й практичні знання; близько року юний семінарист успішно керував хором навчального закладу. Пізніше композитор часто звертався до нотного видання свого вчителя, де вміщено сімдесят вісім гармонізацій стародавніх наспівів з Поділля й Волині (Вільно, 1894), запозичуючи мелодії для своїх церковно-хорових аранжувань.

У 1903–1904 роках М. Леонтович приватно займався в регентському класі в професора С. Бармотіна, успішно склавши іспит і отри-

мавши звання регента. Після 1904 року він уже самостійно удосконалював знання з гармонії та поліфонії, мріючи про приватні уроки з композиції, про що свідчить розміщене в газеті М. Леонтовичем оголошення: «Знаю гармонію, простий, подвійний і потрійний контрапункт строгого стилю»¹. Микола Дмитрович особливо цінував уроки з композиції, які впродовж кількох років (з перервами) йому надавав професор Київської консерваторії Б. Яворський. Зустрічі з Б. Яворським сприяли становленню нового підходу до обробки народнопісенного матеріалу. Щодо вищевисловленої думки в щоденнику М. Леонтовича є такий запис: «Вивчення народної музики викликає до життя нові форми гармонії і контрапункту, органічно пов'язані з народною піснею, оскільки пісня як художньо досконалий твір дає не лише мелодію, але й таїть у собі музичні можливості (гармонію, контрапункт та ін.)»² [переклад з російської авторки статті. – Ред.]. Отже, у основі обробок і аранжувань народних і церковних мелодій М. Леонтовичем лежить варіаційно-варіантний метод з використанням прийомів класичної гармонії, поліфонії, а також підголосково-поліфонічного багатоголосся українського гуртового співу.

М. Леонтович є автором багатьох оригінальних, аранжованих та оброблених духовних творів, серед яких «Літургія Іоанна Златоустого», «Молебен благодарственный Господу Богу», «Херувимські пісні», аранжування старовинних піснеспівів, обробки колядок, кантів і псалмів. Як зауважив М. Юрченко, для духовних творів М. Леонтовича притаманні «напружений драматичний характер, ніжність образів та ажурність побудов»³. «Авторське начало в них – сильніше, ніж у Стеценка, – пише дослідник, – тому твори Леонтовича виглядають ефектніше і є складнішими за образною драматургією, хоча втрачають в пісенності та загальному національному колориті»⁴. Розглянемо тексти деяких духовно-релігійних творів митця щодо визначення в них поліфонічних прийомів письма.

У колядках, як і в обробках народних пісень, композитор органічно поєднував і народні, і академічні прийоми багатоголосся. У колядці урочистого характеру «Дивная новина» (перша редакція, A-dur)⁵ у кожному чотиритактовому реченні послідовно змінюється багатоголосий виклад, а саме: речення «а» – монодичний

мотив у тенорі, підголосково-поліфонічне двоголосся (альт і тенор); речення «б» – паралельний рух децимами й секстами (альт і бас) на тлі тонічної альтової педалі; речення «а₁» – акордово-поліфонічне триголосся (без баса); речення «b₁» – акордово-гармонічне чотириголосся; речення «b₂» – акордово-поліфонічне три-, п'ятиголосся, у якому діють акордове дво- і триголосся (верхні голоси), поєднані з висхідним мелодичним контрапунктом альта, далі – тенора, а потім – з висхідно-низхідним контрапунктом баса. У другій редакції колядки (B-dur)⁶, окрім вищеназваних прийомів голосоведення, є й інші – стрічкове октавне двоголосся на тлі тонічної сопранової педалі, а також стрічково-октавне, ускладнене парними терцієвими вторами, чотириголосся, поєднане з контрапунктом-басом.

Приклад № 1 * [с. 15, тт. 3–7]:

У колядці «Пречиста Діва» (A-dur)⁷ акордово-гармонічна фактура чергується з антифононим протиставленням хоровій звучності, що розгортаються за принципом триголосної кантової традиції або терцієво-парного голосоведення.

Лірична колядка «Що то за предиво» (g-moll)⁸ – чарівний зразок підголосково-поліфонічного дво-, чотириголосся, що наприкінці змінюється на акордово-гармонічну фактуру.

Приклад № 2 [с. 18, тт. 1–4]:

В обох редакціях колядки «Як на річці»⁹ композитор використав класичні й народні прийоми гармонізації мелодії.

* Приклади наводимо за виданням: Леонтович М. Духовні хорові твори / Упор. та вст. ст. В. Ф. Іванова. – К., 1993. (Зазначаємо лише сторінки й аналізовані такти).

К. Стеценко: «...ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням»²³.

У гімнічному циклі з дев'яти «Херувимських пісень» композитор, індивідуально розкривши головну монотему в кожній з пісень, створив опоетизований настрій обрядової урочистості, пов'язаної з оспівуванням хвали Богові. У «Херувимській» № 2 (F-dur)²⁴ митець, використавши стильові особливості кантової традиції та академічного гармонічного й поліфонічного письма, вибудував чотириголосу двочастинну композицію з тісним розміщенням інтонаційно й метро-ритмічно залежних один від одного голосів. Показовим у ній є фугатне проведення початкової речитативно-кантиленної фрази в кожній частині.

Приклад № 5 [с. 49, т. 1]:

Музична партитура для чотирьох голосів (сопрано, альт, тенор, бас). Партитура складається з чотирьох систем. Кожен голос має свою лінію. Ліричні тексти українською мовою: «И-же Хе-ру-ви-мы, Хе-ру-ви-мы, И-же Хе-ру-ви-мы, И-же Хе-ру-ви-мы». Динамічні позначення: *mf*.

У триголосій, для жіночого хору, «Херувимській» № 3 (f-moll)²⁵ у вільному й плинному ритмічному русі почергово розгортаються підголосково-поліфонічне двоголосся (з елементами фугатного вступу), акордово-гармонічне, кантове й акордово-поліфонічне (з елементами імітації) триголосся.

В одностинній широкорозспіваній «Херувимській» № 4 (G-dur)²⁶ сопранові й альтові голоси у вільному метро-ритмічному розгортанні утворюють кантове акордово-гармонічне триголосся.

Приклад № 6 [с. 54, початок]:

Музична партитура для сопрано та альту. Партитура складається з двох систем. Ліричний текст українською мовою: «И-же Хе-ру-ви-мы». Динамічні позначення: *mf*.

Акордово-гармонічна чотириголоса кантова і підголосково-поліфонічна триголоса фактура, утворена двома парами жіночих голосів, є базовою для композиційної будови одностинної «Херувимської» № 5 (A-dur)²⁷.

Найрозвиненіша «Херувимська» № 6 (B-dur)²⁸ складається із чотирьох частин, побудованих на одній тематиці. У першій частині, вступивши монодично, тема розвивається засобами поліфонічного двоголосся, подібними до строгого письма.

Приклад № 7 [с. 57, т. 1]:

Музична партитура для двох голосів. Партитура складається з однієї системи. Ліричний текст українською мовою: «тай-но о-бра-зу-ю-ще».

Друга частина починається фугатним вступом трьох голосів (сопрано, альт, тенор), далі розгортається засобами акордово-гармонічного триголосся (з тимчасовим виключенням третього голосу); третя частина має акордово-гармонічну чотириголосую фактуру; у четвертій частині, що також починається фугатним вступом трьох голосів, тематизм розвивається в умовах акордово-поліфонічного чотири- і триголосся; «алілуйне» завершення має поліфонічний чотириголосий виклад з фугатним вступом тенорового й сопранового голосів.

У двочастинній «Херувимській» № 7 (B-dur)²⁹ після короткого чотириголосого зачину (*Andante*) фугатним вступом чотирьох голосів починається власне «Херувимська» в темпі *Allegro*, фактурно розгортаючись в акордово-поліфонічному чотири- і триголосому складі; при цьому неодноразово в тенорі звучить початковий мотив фугатного вступу (тт. 16, 17; 23–25, 31–33). В акордово-поліфонічному чотириголосому викладі звучить і «алілуйна», друга, частина пісні.

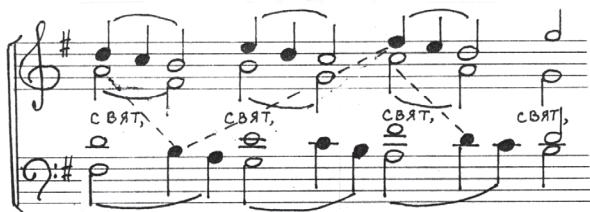
Одностинна, з «алілуйним завершенням» «Херувимська» № 8 (B-dur)³⁰ написана для двох сопранових і двох альтових партій, звучить у вільному ритмічному русі чотирьох тісно розміщених в акордово-гармонічному складі голосів.

Одностинна «засдоровна» «Херувимська» № 9 (G-dur)³¹ є зразком акордово-поліфонічної три-, чотириголосої фактури.

Невеликий цикл гімнічних хорів «Молебін благодарственный Господу Богу» (1919) –

цільна хорова композиція із семи номерів, побудованих на інтонаціях трансформованих мелодій знаменного, грецького та киевопечерського розспівів, розроблених з використанням гомофонно-гармонічного, акордово-хорального, імітаційно-антифонового та підголосково-поліфонічного викладів. І хоча гармонічна фактура при цьому є пріоритетною, усе ж вона нерідко збагачується поліфонічними прийомами як народного, так і академічного походження. Так, у номері «Царю небесний» (h-moll)³² є моменти терцієвих сопраново-альтових втор, поєднаних з остинатно викладеним тонічним органним пунктом, а також неточне імітування наприкінці твору. У номері «Бог Господь» (D-dur)³³ антифоново зіставлена тутійна чотириголоса звучність із підголосково-поліфонічним двоголоссям у супроводі тонічно-остинатного органного пункту. У номері «Воспою Господеви» на каденційній ділянці використаний прийом канонічної секвенції (на тлі тонічного органного пункту); переважно в кантових традиціях побудована «Алілуя» (D-dur)³⁴. Центральним номером циклу є «Тебе Бога хвалим» (G-dur)³⁵, написаний у триепізодній наскрізній формі з кодою. У першій частині після акордово-хорального зачину відбувається темброве зіставлення верхніх і нижніх терцієвих втор, а далі звучить чотириголосий поліфонічний фрагмент, побудований засобами канонічної секвенції першого розряду.

Приклад № 8 [с. 74, третій рядок]:



Закінчується частина кантовим триголоссям (з тонічним органним пунктом). У другій частині (*Meno mosso*) переважає поліфонічний виклад. Перший фрагмент (e-moll) є проведенням початкового висхідного мотиву в партії сопрано разом з низхідним підголоском у партії тенора і на тлі альтового тонічного органного пункту, після чого імітаційно в басу неточно повторено висхідний мотив, що звучить на фоні триголосої гармонічної педалі.

Приклад № 9 [с. 74, 75]:



Після акордово-гармонічного завершення цей фрагмент секвенційно повторюється в тональності c-moll. Третя частина (*Tempo I*) починається з антифонових тембрових зіставлень терцієвих втор (окремих або в поєднанні з тонічним органним пунктом); далі вона подана в новому викладі – у підголосково-поліфонічному двоголосому, а потім – триголосому на фоні остинатного органного пункту; кадансування здійснено двома верхніми голосами, які рухаються терцієвими вторами на тлі тонікодомінантової педалі (G-dur). Завершальний віватний хор «Многая Лета» (дві редакції) написаний у кантовій традиції. У каденції першої редакції перед прикінцевим акордом голосоведення сопрано і альту утворюють коротку, але виразну канонічну секвенцію.

Циклічний твір М. Леонтовича «Літургія Іоанна Златоустого» побудований згідно зі структурою традиційного в культовому богослужінні літургічного жанру. Він складається із записаних композитором у різні часи й пізніше оброблених подільських і галицьких церковних мелодій, а також власних, авторських, композицій, створених 1919 року. Інтонаційна спрямованість кожного з тридцяти трьох номерів зумовлена художнім змістом ритуальної літургії та канонічною формою проведення Служби Божої. Відомо, що на початку 1920-х років «Літургія» М. Леонтовича була популярною в Україні, її виконували в київських соборах, про що довідуємося зі щоденникового запису композитора: «У соборі (в Києві) співали літургію моєї композиції під керуванням С. Тележинського [...] Взагалі враження [...] гарне»³⁶. У 1921 і 1924 роках твір, накладом «Всеукраїнської церковної ради», невеликим тиражем надрукували у склогографічному вигляді³⁷. Звертаючись до нотних текстів літургійних творів, неважко помітити речитативний характер інтонування слів Біблії в ектенії, у соло баса в антифоні «У царстві Твоєму», піснеспіві «Вірую», а також в окре-

мих фрагментах антифону «Благослови, душе моя, Господа», у молитві «Отче наш», у хорах «Хваліте Господа з небес», «Ми бачили світ», «Нехай повні будуть уста наші». Музична форма кожного з номерів має несиметричну структуру плинного біблійного тексту і тому аж ніяк не може бути орієнтована на класичні зразки. Ось чому панівною для більшості номерів «Літургії» М. Леонтовича є наскрізна музична форма, яка розгортається переважно в безметричному викладі нотного тексту. Щодо багатоголосої фактури, то композитор часто звертається до поліфонічних прийомів або форм письма, які йдуть від концертно-хорової музики Д. Бортнянського, яку М. Леонтович добре простудював ще під час навчання в духовній семінарії під началом Ю. Богданова, випускника Петербурзької співочої капели. Проаналізуємо окремі номери «Літургії» щодо їх багатоголосої фактури.

В антифоні I – «Благослови, душе моя, Господа» (G-dur)³⁸ – тутійний акордово-гармонічний виклад темброво зіставлений з підголосково-поліфонічним двоголоссям (тенори й баси), а в «Єдинородному Сині» (G-dur)³⁹ – з акордово-поліфонічним триголоссям (без баса). В антифоні III – «У царстві Твоім» (D-dur)⁴⁰ – просодичній розповіді басового соло на загальній гармонічній педалі передує фрагмент з імітаційним вступом терцієво-паралельної пари сопрано й альту, тенора й баса.

Приклад № 10 [с. 88, другий рядок]:



У піснеспіві «Прийдіть і поклонімося» (D-dur)⁴¹ є такі прекрасні й різноманітні поліфонічні моменти, як: імітаційний початковий вступ парним проведенням паралельними терціями сопрано й альту, тенора й баса (у нижню септиму); підголосково-поліфонічне двоголосся (сопрано й тенор) на фоні альтової домінантово-органної педалі (h-moll); октавне стрічкове двоголосся; «алілуйне» кадансування у вигляді секвентного руху паралельними терціями верхніх голосів і почергового вступу субмотивів-контрапунктів у теноровій й басовій партіях.

Приклад № 11 [с. 92, останній рядок]:



«Святий Боже» (fis-moll) [обидві редакції, с. 92–94] починається двічі повтореним мотивом з терцієвих втор на тлі остинатного домінантового органного пункту; друга фраза твору побудована засобами нескінченного канону, викладеного шляхом парного проведення терцієвими вторами нижніх і верхніх голосів.

Приклад № 12 [с. 93, тт. 3–5]:



В «Єктенії» (за оглашених) фраза «Подай, Господи» викладена в кантовій традиції, повторюється в умовах вертикально-рухомого контрапункту при $lv = -14$.

Приклад № 13 [с. 98, тт. 4, 5]:



У чотиричастинній, побудованій на одній лейттемі, «Херувимській пісні» (G-dur)⁴² збережена три-, чотириголоса акордово-гармонічна фактура.

Піснеспів «Достойно і правдиво» (A-dur)⁴³ має фугатну чотириголосу експозицію, де голоси вступають у такій послідовності: тенор, альт (у квінту), сопрано (у нону), бас (у нижню сексту); після експонування верхні голоси певний час рухаються терцієвими вторами на тлі тенорової домінантової педалі (E-dur).

Імітацію з парним (у терцію) проведенням сопрано й альту, а також кантове й підголосково-поліфонічне триголосся має серединний розділ піснеспіву «Свят, свят, свят» (A-dur)⁴⁴.

³⁸ Леонтович М. Духовні хоріві твори. – С. 83, 84.

³⁹ Там само. – С. 85–87.

⁴⁰ Там само. – С. 88–91.

⁴¹ Там само. – С. 91, 92.

⁴² Там само. – С. 98–103.

⁴³ Там само. – С. 109, 110.

⁴⁴ Там само. – С. 111, 112.

⁴⁵ Там само. – С. 112, 113.

⁴⁶ Там само. – С. 114–116.

⁴⁷ Там само. – С. 117, 118.

⁴⁸ Там само. – С. 122.

В статье, посвященной рассмотрению полифонических приемов в духовно-религиозных произведениях Н. Леонтовича, дается фактурный анализ некоторых обработанных, аранжированных и оригинальных образцов хорового творчества композитора. Объединив академические полифонические приемы многоголосия (имитационные, сложного вертикально-движущегося контрапункта, а также канонические, секвенционные, приемы и формы фуги) с различными типами народного многоголосия (ленточного, бурдонного, подголосочно-полифонического) и кантовым трехголосием (на фоне органных пунктов), Н. Леонтович достиг высокого мастерства в обработках церковных колядок, кантов, псалмов, масштабных циклических образцов литургического жанра.

Ключевые слова: Николай Леонтович, литургические произведения, ленточное многоголосие, акордово-гармоническая фактура, кантовое пение.

МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ: ВЕЛИЧ І ПАРАДОКСИ ДОЛІ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ ТА ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА

Марія Загайкевич

УДК 7.071.001.36 Кошиць+Авраменко

Серед відомих діячів культури світового масштабу, які підтримували визвольну боротьбу українського народу за державну незалежність, прославили його мистецькі досягнення, почесне місце належить Олександрю Кошицю і Василю Авраменку. У статті розглянуто формування їхніх світоглядних позицій, діяльність в еміграції, типологічні збіжності новаторських пошуків, активно-творче ставлення до фольклорних джерел.

Ключові слова: диригентське мистецтво, хореографія, фольклор, новаторство.

Amongst the famous men of culture of a global scale who kept up the Ukrainians' struggle for national independence, glorified its artistic achievements there are honourable places of Oleksandr Koshyts and Vasyl Avramenko. The article deals with a forming of their world outlooks, meetings in emigration, typological coincidences of their innovative search, and actively creative attitude to the folkloric sources.

Keywords: conductor's skill, choreography, folklore, innovations.

Українська земля дивовижно багата на мистецькі таланти, міцно вкорінені в її первозданні духовні цінності.

На жаль, доля більшості з них була ускладнена суспільно-політичними обставинами, бездержавним статусом України, заборонами та утисками з боку правлячої чужоземної влади. Усе це різко гальмувало природний поступ національної культури, ламало фізично й морально творчі сили її представників, призводило до тотального замовчування на Батьківщині їхніх досягнень. Як приклад можна назвати хоч би таких митців світового масштабу, як художник-монументаліст Михайло Бойчук або ж скульптор, живописець і графік Олександр Архипенко. За радянських часів на їх імена було накладено жорстке «табу».

Це стосується також величних постатей прославленого хорового диригента і композитора Олександра Кошиця (1875–1944) та незрівнянного хореографа і танцюриста Василя Авраменка (1895–1981). Їхні життєві шляхи, визначені суспільно-політичними подіями, неодноразово перетиналися. А остаточно поєднує

ці імена спільність світоглядно-художніх патріотичних позицій та величезний резонанс їхньої творчої діяльності, що залишила немеркнучий слід в історії української культури.

Обидва народилися в «серцевині» української землі: О. Кошиць – у с. Ромашки Київської області, В. Авраменко – у с. Стеблів на Черкащині. Щоправда, належали вони до різних соціальних станів і поколінь. О. Кошиць походив з давнього козацько-священничого роду, на двадцять років молодший В. Авраменко зростав у багатодітній незаможній селянській сім'ї. Тимто і юні роки проходили в них по-різному. Те, що О. Кошиць навчався в Київській духовній академії – зрозуміло. Адже це цілком відповідало родинним традиціям. Натомість В. Авраменко входив у своє доросле життя досить незвично, навіть авантюрно. Слідом за старшим братом він подався у Владивосток, став моряком і на військових кораблях об'їздив усі найважливіші порти Азії, був у Китаї, Японії тощо.

Однак уже їх формування як активних діячів національного мистецтва виявляє істотні «точки зіткнення» через зв'язок з животворни-

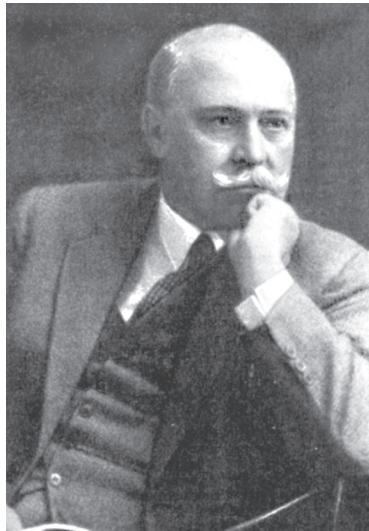
ми вогнищами української культури. По-перше, вони навчалися (хоч і в різні роки) у Музично-драматичній школі, заснованій у Києві Миколою Лисенком. О. Кошиць підвищував тут свої кваліфікації хорового диригента: «ази» він здобув ще в духовній семінарії. В. Авраменко, за його власним свідченням, уперше відчув потяг до мистецтва, причому саме суто українського, коли у Владивостоці побачив спектакль «Наталка Полтавка». А в школі М. Лисенка познайомився з Василем Верховинцем, слухав його лекції з теорії українського танка, що зміцнило його зацікавлення саме цим видом народної творчості, спонукало до розвитку вродженого таланту танцюриста. Іншим спільним місцем формування мистецького світогляду та професійних здібностей став музично-драматичний театр Миколи Садовського. О. Кошиць працював тут диригентом, В. Авраменко – драматичним актором. Незважаючи на своє формальне «амплуа», він мав змогу поринути в справжню стихію танцю: вставні танцювальні номери посідали значне місце в більшості спектаклів; з театром співпрацював як постановник-хореограф В. Верховинець (йому належить, зокрема, левова частка успіху в «українізації» постановки польської класичної опери «Галька» С. Манюшка); серед акторів було чимало гарних танцюристів. До них належав і сам очільник трупи М. Садовський.

Заактивізувала мистецько-патріотичну діяльність О. Кошиця і В. Авраменка духовна атмосфера створеної в 1917 році Української Народної Республіки. Обидва стали палкими прихильниками будівництва самостійної незалежної Української держави. Важливу роль у їхній долі відіграв особисто Симон Петлюра, державний діяч, який приділяв значну увагу розвитку культури та мистецтва. Саме він допоміг В. Авраменкові влаштуватися в Драматичну школу ім. М. Лисенка, порадив молодому воякові (юнак, мобілізований під час Першої світової війни до російської армії, дослужився до чину прапорщика) «служити Україні як артист»¹. За ініціативою Симона Петлюри було органі-

зовано Українську республіканську капелу та її подорож країнами Європи під керівництвом О. Кошиця. «Завданням нашої роботи за кордоном було: показати Європі душу і музичну творчість українського народу, бо подорож ця мусіла бути пропагандивною у зв'язку з національним відродженням України», – зазначав її очільник і диригент².

Заангажованість культурного життя УНР, трагічні події боротьби за незалежність стали доленосними для подальшого існування та діяльності обох митців. Витіснена більшовиками українська армія перейшла кордони Польщі. У її лавах був і В. Авраменко. Як інтернований він опинився в таборі полонених, розташованому на заході Польщі – у місті Каліші. Залишився мандрувати за рубежем зі своєю капелою О. Кошиць. Для обох повернення на Батьківщину виявилось назавжди закритим. І все ж у таких важких умовах вони залишилися вірними своєму професійному покликанню та громадському обов'язку. О. Кошиць продовжував працювати над удосконаленням виконавського рівня і репертуару капели, безперервно влаштовував концерти. В. Авраменко здійснив, здавалося б, неймовірну річ: організував у таборі хореографічну школу й гурток українського танцю з фантастичною кількістю учасників – 120 чоловік. Звісно, умови утримання полонених не були такими жахливими, як пізніше в катівнях гітлерівських чи сталінських таборів. Але все одно – це було не життя, а злиденне животіння в холоді та голоді.

Саме в Каліші восени 1921 року відбулася знаменна зустріч О. Кошиця з В. Авраменком. Прославлений диригент приїхав сюди, щоб серед ув'язнених у таборі знайти співаків, здатних поповнити поріділі ряди його капели. Враження від перебування в цьому місці було гнітюче: «Бачили нещасливих людей, які винні тільки тим, що любили свою Батьківщину і бажали їй добра. Тепер вони гірше каторжників. Годуються морквою, умирають в телячих вагонах серед страшного бруду і під батогом



Олександр Кошиць



**Василь Авраменко (у центрі),
Олександр Кошиць (праворуч)**

польських наглядачів». У цій моторошній атмосфері світло-осяйним і водночас болісним контактом стала зустріч з табірними танцюристами. «Мене запросили на балетну виставу школи Авраменка, – згадує О. Кошиць. – Балет був чудовий і прямо не вірилось, як можна з нашого танцю зробити таку цільну й мистецьку штуку: хотілося це все бачити у великій, ясно освітленій залі, набитій щасливими й веселими людьми, які хочуть і можуть це все сприйняти до серця, як радість життя. А тут, в цьому бараківі, немов для холерних, це робило враження танцю перед відкритою домовиною. Хотілось плакати й кричати, щоб перестали... Страшно було дивитись на ці чудові й безумовні таланти і знати, що їх чекає... тільки смерть, краще було б цього не бачити»³.

З часом, коли О. Кошиць ближче познайомився з мистецтвом В. Авраменка і мав змогу його глибше проаналізувати, у 1927 році в листі до колишнього учасника танцювального гуртка в Каліші Івана Пільгука він виклав не лише емоційні враження, викликані «табірним балетом», але й подав науково-осмислене обґрунтування баченого.

Розповідаючи про принцип побудови вистави (а він залишався у В. Авраменка незмінним), де «спершу показано було елементи, з яких складається наш танок, а потім і самий танок», О. Кошиць акцентує: «Став ясний метод аналітико-синтетичний перед моїми очима виросла й сама теорія танку й його репродукція, основана не на копіюванні тільки народного мистецтва, а на строгій теорії, виведеній з ана-

зіли цього мистецтва. Почулася чисто наукова, продумана робота, тим більше цікава, що була цілком оригінальна й ні з яких других кол не взята, обґрунтована на єдиному українському мистецтві, і так тісно з ним зв'язана, ніби-то в цю залю з надвору проросла галузка якогось дерева й розцвіла пишним цвітом»⁴.

Особливу увагу в листі О. Кошиця привертає положення про вагомість смислової наповненості мистецтва, його національну сутність та вкорінення в традиції рідного народу. Аналізуючи творчість В. Авраменка, він зазначає: «це не є «мистецтво для мистецтва», не вияв тільки мускульної енергії, не є забава, ні – це є емоційний порив усієї народної душі, виявленої в рухові. В ньому стара й сучасна історія нашого народу й орлиний гордий погляд в будучність [...] у Авраменка все так суто національне, так сміло й гордо зроблене, що коли дивишся на неї [виставу. – М. З.] по неволі захоплення заставляє швидше працювати серце, і відчуваєш, що за плечима виростають якісь нові крила національної гордості, хочеться крикнути на весь світ: «Дивіться всі гнобителі, що зневажали наш нарід, над ким ви робили вашу мерзенну роботу – дивіться уважно й у вас язик не повернеться сказати «не было, не может быть», а каже: «Було, є і буде на віки і віки»»⁵.

Мимоволі спадає на думку, що цими словами цілком можна охарактеризувати й виступи капели О. Кошиця: зі школами танців, організованих В. Авраменком, їх об'єднувала спільна мета – прагнення утвердити й показати світові самобутність і велич українського народу, закономірність його волелюбних, державницьких змагань.

Емігрантські шляхи О. Кошиця і В. Авраменка постійно перетиналися, хоча проходили вони їх по-різному. Маючи деяку фінансову підтримку уряду УНР в екзилі, Українська республіканська капела пересувалася відносно вільно, охопила своєю концертною діяльністю більшість країн Європи. Її гастролі проходили в Чехословаччині, Австрії, Швеції, Франції (1919), Бельгії, Нідерландах, Великій Британії (1920), Німеччині, Польщі, Іспанії (1921). І всюди українська пісня та її виконавці мали шалений успіх. А його початком став триумфальний концерт у Празі 9 травня 1919 року. Можна припустити, що Українська республіканська капела не випадково була скерована перш за все до столиці Чехословаччини. Тут у 20–30-х роках ХХ ст. зосе-

редилися численні інтелектуальні та мистецькі сили української еміграції, виникли такі потужні освітянські організації, як Український вільний університет, Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова та ін. Виступи капели під орудою О. Кошиця викликали значний резонанс не лише в емігрантських колах, але й у всієї чеської громадськості. Її мистецтво високо оцінив відомий чеський музикознавець, публіцист і композитор Зденек Неєдли, автор низки схвальних рецензій і навіть спеціально виданої брошури «Українська Республіканська Капела» (Прага, 1922).

Після успішного турне по Європі О. Кошиць у 1922–1926 роках подався підкоряти Північну та Південну Америку, Канаду і, зрештою, осів у США.

Подібним шляхом крокував і В. Авраменко. Вирвавшись із табору, він із групою своїх танцюристів почав мандрувати по українських етнічних територіях, що входили до складу Польської держави – Східній Галичині, Волині, Холмщині, Підляшші. І всюди, крім концертних виступів, закладав школи українського танцю, спираючись передусім на патріотично налаштовану молодь. Показово, що до організованої В. Авраменком 1922 року у Львові Школи українського національного танка належало шістнадцять студентів нелегального Українського університету, який виник унаслідок повної ліквідації українознавчих кафедр у польських вищих навчальних закладах. На Волині він улаштовував концерти разом з кобзарями-емігрантами зі Східної України – носіями визвольних традицій.

У львівському журналі «Театральне мистецтво» один з дописувачів під враженням виступів В. Авраменка писав: «Я важуся порівняти школу танців Авраменка з народною капелою Кошиця під взглядом національного освідомлення і пропаганди національної ідеї. Думаю, що Авраменко не меншу роль відіграв би в поширенні доброго імені українського народу як славна капела О. Кошиця за границею»⁶.

Звісно, діяльність В. Авраменка не подобалась польській владі: поліція постійно здійснювала всілякі провокації, чинила перешкоди, включаючи навіть тимчасові арешти. У 1924 році В. Авраменко залишив Польщу. Як і О. Кошиць, вирушив до центру української еміграції – Праги. Не маючи дозволу для членів своєї трупи, виїхав один. Право на перебу-

вання в Чехословаччині В. Авраменко отримав лише на один рік. Але використав цей час максимально. У Подебрадах при Українській господарчій академії відкрив школу українського національного балету. Те саме зробив у таборі полонених Січових стрільців у Юзефові, де її учасників налічувалося 150 осіб. І, зрозуміло, з колективом танцюристів давав концерти в багатьох містах Чехії. Емігрантські мандрівки В. Авраменка завершилися так само, як і О. Кошиця, – переїздом у Новий світ, що став для нього на решту життя більш-менш стабільним місцем перебування.

У 1925 році, після закінчення дозволеного владою терміну перебування в Чехословаччині, В. Авраменко вирушив за океан. Допоміг йому в цьому давній приятель Юрій Гассан з Торонто, колишній співак національного хору О. Кошиця. Цікава деталь: змушений через оформлення візи затриматися на певний час у Гамбурзі (Німеччина), В. Авраменко спромігся нашвидкоруч організувати тут серед емігрантів школу українських танців.

Попри зміну обставин, відносно завершення кочового життя, переїзд у США і Канаду навряд чи можна назвати поворотним етапом у творчій біографії обох митців. Річ у тім, що як О. Кошиць, так і В. Авраменко прибули сюди вже із чітко сформованими ідейно-естетичними поглядами, художніми принципами та основними творчими здобутками. А також із загальновиголошеною славою митців-новаторів, які репрезентували національну культуру України. Тобто їм довелося лише утверджувати попередні досягнення, примножувати їх так би мовити кількісно. О. Кошиць продовжував давати гастрольні концерти, В. Авраменко – організувати школи українських танців серед молоді, особливо багато серед дітей, – у США, Канаді, Південній Америці, після завершення Другої світової війни – навіть в Ізраїлі. «Американський період» чітко вияскравив типологічну подібність їхньої діяльності. Обидва були одержимі ідеєю розкрити перед світом засобами мистецтва велич і героїзм волелюбних змагань українського народу. Досить згадати такі хореографічні постановки В. Авраменка, як знаменитий «Запорозький герць» («Козацький танок з шаблями»), «Танок маршовий» (на мелодію пісні «Гей, там на горі Січ іде»), «Вільний гуцул», «Аркан», «Гонта» (присвячений гайдамацькому ватажку) тощо.

А сольний номер «Смуток Ізраїлю» (на мелодію єврейської пісні «Маюфес»), блискуче виконаний самим В. Авраменком, прирівнюють за ідейним змістом до поеми «Мойсей» Івана Франка: закутий у кайдани єврей, розриває їх наприкінці танцю і з силою жбурляє на землю, немов символізуючи цим виклик будь-якому поневоленню.

Цілком співпадали погляди О. Кошиця та В. Авраменка на національний колорит і ставлення до автентичного фольклору як його першоджерела.

Відомо, що О. Кошиць замолоду, ще навчаючись у семінарії, активно займався пошуками й записуванням народних пісень, передусім багатоголосих. Подібно й В. Авраменко на початку своєї мистецької діяльності в театрі М. Садовського знайомився з первозданими фольклорними танцями й фіксував їх хореографічні особливості. У своїх постановках митець послідовно спирався на фольклорну хореографічну лексику, її окремі елементи обов'язково показували на початку концертних вистав, організованих учасниками шкіл українського народного танцю. Однак на їх основі хореограф монтував уже цілковито самобутні композиції. Він розгортав своєрідну сюжетну дію, драматизував і психологізував образи, «малював» картини з народного життя. Усе це властиве хореографічному театру – жанру балету.

Таким чином, В. Авраменко прокладав дорогу новому різновиду хореографії – сценічному танцю, перетворенню народного танцю на танець артистичний. Причому йшлося не лише про його професіоналізацію, пристосування до публічного показу. Це вже раніше робили в українському театрі корефеїв у виставних танцювальних номерах до народно-побутових п'єс. В. Авраменко пішов далі. Завдяки глибокому проникненню в емоційний характер фольклорних зразків, поєднанню різноманітних образних ланок він створював нові, завершені й самостійні авторські хореографічні п'єси.

Основу репертуару Української республіканської капели складали обробки українських народних пісень. До «штучних творів», за висловом О. Кошиця, він звертався неохоче.

Серед обробок диригент надавав перевагу зразкам творчості композиторів «післялисенківської епохи», які, відштовхуючись від здобутків М. Лисенка, намагалися ще глибше збагнути сутність фольклору. Шляхом розкриття харак-

терних особливостей змісту кожної з пісень, значного збагачення композиторських прийомів вони досягли рівня акту самобутньої авторської творчості. Такий метод став визначальним для неперевершених обробок Миколи Леонтовича. Недарма про його славнозвісного «Щедрика» П. Козицький писав: «“Щедрик” – то не розкладка народної пісні, то самоцінний музичний твір, який осяяно променем генія і який вартий зайняти (і займе) не останнє місце в світовій музичній скарбниці»⁷.

Саме твори М. Леонтовича посіли в репертуарі хору О. Кошиця чільне місце, а «Щедрика» диригент обов'язково включав майже у всі концерти.

О. Кошиць часто звертався й до доробку інших композиторів, представників аналогічного напрямку в опрацюванні народних пісень, – О. Ступницького, Я. Яциневича, П. Демуцького, Ф. Попадича та ін.

Подібно у своїх власних композиціях він дотримувався принципу виходу за межі примітивного етнографізму, створюючи обробки, позначені печаткою авторської індивідуальності. Допомогали виникненню оригінальних музичних замальовок драматизація образної системи («Журавель», «Біда», «Гей, у полі та криниця безодня», «Чайка» та ін.), контрапунктичне поєднання двох різних пісень – «Журба» і «Косив козак сіно» – в одне художнє ціле, своєрідне трактування древніх релігійних наспівів (канти про «Почаївську Божу Матір», «Святу Варвару», літургії тощо).

Враження від концертів, зіграних капелою під час її подорожі, було колосальне. У кожній країні, де вона побувала, з'являлися в пресі дуже схвальні відгуки, де відзначалася висока кваліфікація диригента, чудове звучання хору⁸. І провідною думкою скрізь проходила теза про особливий репертуар капели, його вкорінення в народний ґрунт.

Якось у Бельгії на зустрічі хористів з місцевою громадськістю, коли зайшла мова про значення народної творчості для утвердження національної ідентичності та зміцнення бойового духу народу проти загарбників, згадали легендарного Тіля Уленшпігеля. А один із присутніх авторитетних бельгійських політичних діячів, ознайомлений з концертною програмою капели, наголосив: «Коли нарід може створити такі речі, як “Гей, я козак з України” і

“Пригоди Тіля”, такий нарід не може загинути»⁹. «Мистецтво Української Республіканської Капели так глибоко народне, що в нього безпосередньо промовляє до нас своєрідна чиста душа українського народу», – відзначив у журналі «Сметани» З. Неєдли¹⁰. А у віденському часопису «Morgenblatt» було опубліковано замітку про незвичний для концертної публіки виступ хору О. Кошиця, де з подивом підкреслювалося: «Це не була жодна звукова гра, а це був звук минулого життя, мистецьке представлення об'єкту їх країни»¹¹.

Безперечно, О. Кошиць та В. Авраменко, кожен у своїй галузі, незважаючи на несприятливі умови, досягли і щодо мистецьких відкриттів, і щодо публічного резонансу вершин успіху. Мимоволі виникає питання: завдяки чому? Очевидно, вагому роль відіграли одержимість ідеєю, цілеспрямованість у досягненні до поставленої мети. І вроджений, даний Богом талант. А ще – оскільки професія як диригента, так і хореографа вимагала уміння організувати виконавців, нав'язати їм свою волю – наявність потужної внутрішньої енергетики. Хоча на зовні вона проявлялася по-різному. О. Кошиць і В. Авраменко за характером і поведінкою були, радше, протилежними постатями: самовпевнений, «вибуховий», гостроконфліктний, імпазантний красень О. Кошиць, аж ніяк не був подібний до тихого, лагідного, і як казали його сучасники, «мізерного», схожого «на простого пастуха» В. Авраменка. І все-таки вони однаковою мірою володіли дивовижною магією непересічної особистості, що підкоряла, заворожувала оточуючих, давала їм шанс бути проводирями, вести за собою артистів і за їхньою допомогою здійснювати свої художні задуми.

За океаном колективи О. Кошиця і В. Авраменка діяли у спільному просторі. Вони часто перетиналися, разом виступали на сценах США та Канади, репрезентували на офіційному рівні національне мистецтво України. Варто навести декілька прикладів. Триумфальним був виступ Школи українського національного танцю на Всесвітній виставці 1926 року в Торонто, а роком пізніше (1927) – на такій самій Всесвітній виставці в Чикаго, де брав участь і хор О. Кошиця.

Безперечно, почесним треба вважати запрошення танцювального колективу В. Авраменка і хору О. Кошиця виступити на урочистому концерті, влаштованому в Метрополітен-опера,

з нагоди святкування 200-річчя від дня народження першого президента США Джорджа Вашингтона (1932).

В. Авраменко в організації своїх шкіл українського танцю та постановках тяжів до масовості. З великим розмахом він відзначив у 1931 році десятиліття виникнення першої школи українського танцю в Каліші. На сцену Метрополітен-опера в Нью-Йорку вийшло п'ятсот танцюристів, сто хористів та оркестр народних інструментів.

Щодо колективу О. Кошиця, варто зауважити його участь у ряді патріотичних громадських заходів української діаспори, скажімо, на з'їзді вчителів, він став окрасою концерту Першого Конгресу українців, що відбувся в Канаді 1940 року і започаткував в подальшому його систематичне проведення, зокрема в Україні. Хор продовжував цю традицію після смерті свого керівника: саме він співав на відкритті пам'ятника Т. Г. Шевченкові біля Торонто в 1951 році.

О. Кошиць зробив свій внесок у реалізацію важливого починання В. Авраменка, що виходило за межі танцювальної сфери. Ідеться про створену митцем кіностудію, де він як режисер у 1936–1937 роках поставив ряд кінофільмів. Чільне місце серед них посіли стрічки, засновані на класичній українській драматургії, – «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Маруся Богуславка». А зважаючи на музично-драматичний характер творів, покладених в основу фільмів, зрозуміло, що його художній внесок був значним.

На сучасному етапі ведеться багато розмов про необхідність відродження національної пам'яті та історії визвольних рухів, дбайливе збереження культурних надбань. Поступово повертається в Україну мистецька спадщина О. Кошиця, дедалі частіше згадується ім'я В. Авраменка. Заходом відомого мецената п. Мар'яна Коця в 1993 році його великий архів було передано в Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а прах перепоховано в рідному с. Стеблів. Однак далеко не все зроблено, аби цінність здобутків творчої діяльності цих прославлених митців була повністю усвідомлена широкою громадськістю, а їхні постаті посіли належне почесне місце в галереї портретів великих українців.

¹ Пільгук І. Василь Авраменко і відродження українського танку. Короткий нарис до шестидесятиріччя його творчої праці над відродженням українського танку 1917–1978. – Сиракуз; Нью-Йорк, 1979. – Ч. 1. – С. 17.

² Кошиць О. З піснею через світ. – К., 2008. – С. 90.

³ Кошиць О. З піснею через світ. (Подорож Української республіканської капели). – К., 1998. – С. 184, 185.

⁴ Пільгук І. Василь Авраменко... – С. 20, 21.

⁵ Там само.

⁶ Велигорський І. Танець – як виховний чинник // Театральне мистецтво. – 1924. – Вип. II.

⁷ Музика. – 1929. – № 1. – С. 13.

⁸ Більшість рецензій опубліковано у виданні: Світова концертна подорож українського національного хору під проводом О. А. Кошиця (Голос закордонної музичної критики). – Париж, 1929.

⁹ Кошиць О. З піснею через світ. – К., 2008. – С. 131.

¹⁰ Там само. – С. 55.

¹¹ Там само. – С. 70.

Среди известных деятелей культуры мирового масштаба, поддерживающих освободительную борьбу украинского народа за государственную независимость, прославивших его искусство, почетное место принадлежит Александру Кошицю и Василию Авраменко. В статье рассматривается формирование их мировоззренческих позиций, деятельность в эмиграции, типологически одинаковое направление творческих поисков, активно-творческое отношение к фольклорным первоисточникам.

Ключевые слова: *дирижерское искусство, хореография, фольклор, новаторство.*

З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СФЕРИ НА РІВНЕНЩИНІ (художнє аматорство 1950–1970-х років)

Сергій Виткалов, Володимир Виткалов

УДК 792.03(477.81)"1950/1970" : 793

У статті йдеться про розвиток театрального аматорського мистецтва Рівненщини, зокрема, про діяльність театрів народної творчості, популярних у 50–70-х роках ХХ ст.

Ключові слова: театральне аматорське мистецтво, Рівненщина, пересувні театри, агітбригада.

The article deals with a progress of the Rivnenshchyna's theatre amateur art, particularly, with the folk art theatre activities which were popular in the 1950s–1970s.

Keywords: theatre amateur art, Rivnenshchyna, travelling theatre, propagandist brigades.

Кожна історична епоха має у своєму арсеналі чимало яскравих засобів стосовно організації вільного часу населення, формування відповідних ціннісних орієнтацій, духовної культури членів суспільства, що відповідає системі культурних координат доби. Знання та подальше використання досвіду, адаптованого до нових суспільно-культурних реалій, може суттєво вплинути на стан духовного клімату сучасного суспільства, допомогти населенню в розв'язанні багатьох соціально-культурних проблем.

Не ставлячи за мету ретроспективний аналіз культурно-мистецького поступу Української РСР загалом упродовж її історичного періоду, акцентуємо увагу лише на достатньо апробованих формах реалізації аматорської культурно-мистецької ініціативи широкого загалу на регіональному рівні, оскільки саме він (регіональний рівень) дає змогу детальніше розглянути позитивні та негативні грані організації подібних видів діяльності.

Актуальність цієї проблеми незаперечна, адже майже двадцятилітній досвід організації культурної практики вже незалежної держави засвідчує значне зниження не лише освітнього рівня сучасної молоді людини, послаблення мотивації до навчання, професійної діяльності та інших подібних аспектів соціалізації, але й погіршення загального стану духовності суспільства, вихід за межі усталених моральних

норм, що поступово зводить нанівець високу духовну культуру, притаманну українцям у минулому.

Не зупиняючись на детальному аналізі фахових наукових розвідок з окресленої проблематики, підготовлених упродовж останніх років (М. Жулинський, Ю. Богучький, В. Бітаєв, В. Шейко¹, Н. Цимбалюк, В. Бочелюк, В. Піча² та ін.), які лише підтверджують актуальність теми, акцентуємо увагу на окремих аспектах організації подібної роботи в попередній суспільно-політичній формації та спробуємо, спираючись на місцеві архівні матеріали, періодичну пресу й розвідки рівненських краєзнавців, відібрати все те позитивне, що могло б і сьогодні з певною мірою адаптації функціонувати в українській спільноті та її культурному просторі. Увагу зосередимо на другій половині 50-х – середині 60-х років ХХ ст. – періоді, що був пов'язаний з бажанням населення швидше відновити зруйноване війною господарство та влаштувати суспільно-політичне життя. У цей надзвичайно складний період саме аматорське мистецтво та культурно-освітня діяльність змогли значною мірою розв'язати низку важливих соціально-психологічних проблем у радянському суспільстві.

Убачаючи в театрі важливий чинник формування національної свідомості, по завершенні війни за рішенням радянського уряду (1945) збільшилася кількість театральних колекти-

вів, а на республіканському рівні ухвалили Постанову ЦК ВКП(б) (12.10.1946) щодо театрів та їх репертуарної політики. За даними місцевих архівів³, починаючи з 1946 року, втручання до творчого процесу було особливо інтенсивне. Адже репертуар залишався чи не головним чинником визначення ідейності п'єси, або, принаймні, «благодійності» її автора, а отже, впливу на глядацький загал. Тоді ж, у 1946 році, ЦК ВКП(б)У створив навіть спеціальні групи, головним завданням яких і став пошук «безідейних» або «націоналістичних» п'єс.

Майже щомісяця до Рівненського обласного управління культури з новоствореного Управління контролю за репертуаром та масовими видовищами надходили накази про зняття з репертуару й заборону до виконання низки сучасних вітчизняних творів та п'єс іноземних авторів. Під заборону підпали п'єси Л. Гроха, В. Погодіна, М. Лукомського, В. Катаєва, В. Шварца та інших, не менш знаних драматургів. Було знято з репертуару й відому музичну комедію «Весілля в Малинівці»⁴; небезпечними названо п'єси «Вбивця містера Паркера» А. Морріса, «Дружина Клода» О. Дюма, «Рівно опівночі» Д. Брайтона, «Він прийшов» В. Прістлі та ін.⁵ Заборонено до постановки переклади п'єс російського класика О. Островського «Без вини винні», Л. Леонова «Звичайна людина»⁶. Згодом частину з названого репертуару буде повернуто на аматорську сцену, а решта зникне назавжди.

Водночас посилилася практика надсилання рекомендованого репертуару: «За покликом партії» В. Анатирцева, «Ленін з нами» Д. Бєдного, «Слово комуніста» А. Безименського, «Нашій партії» К. Ваншенкіна тощо⁷, який був обов'язковим до постановки.

Зміна політичного клімату з приходом до влади М. Хрущова позитивно вплинула на стан культурної сфери, зокрема й репертуарної політики. І вже в 1956 році, за звітами обласного Будинку народної творчості (далі – ОБНТ), у репертуарі аматорів з'явився хоча й не національний, однак усе ж дещо відмінний від попередньої доби, репертуар: «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (с. Малин Острозького р-ну), «Під золотим орлом» Я. Галана (с. Пеньків Костопільського р-ну), «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського (с. Хмелівка Сосновського р-ну, с. Новостав Рівненського р-ну

та Дубенський РБК), «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка (с. Вичівка Висоцького р-ну) тощо. Його творча інтерпретація давала змогу аматорам спробувати відтворити на сцені риси української ментальності та народні характери.

Однак життя не стояло на місці і спроби пошуку нових форм самовираження продовжувалися. Тож помітною подією в театральному (а надто – аматорському) мистецтві другої половини 50-х років ХХ ст. слід уважати ініціативу Будинків народної творчості всіх рівнів (республіканський – обласний) щодо руху за створення на громадських засадах театрів народної творчості як важливої форми урізноманітнення вільного часу населення, численних «культурних естафет» тощо. Популярності набували й фольклорні театри, пов'язані з усною народною творчістю, що увібрали в себе театралізовані календарні обряди, елементи народних ігор тощо.

Стосовно перших форм, то доцільність їх існування була підтверджена наступною Постановою Міністерства культури УРСР (від 14 липня 1959 року), якою затверджувалися функції 26-ти обласних і 565-ти районних театрів як однієї з форм культурно-масової діяльності Будинків культури.

Театр народної творчості в сучасному розумінні являв собою мистецький майданчик, на якому досить регулярно відбувалися вистави, концерти та інші культурно-мистецькі акції аматорів, сплановані відповідними базовими закладами культури. Демонструючи мистецькі здобутки широкого загалу, театр водночас був переконливою формою раціонального використання вільного часу, підвищення художньої культури населення (в умовах дефіциту мережі спеціальної художньої освіти), спеціально організованого працівниками культури (чи як їх тоді називали – бійцями ідеологічного фронту). Плановість, регулярність, характерна для радянської доби, знайшла втілення й у сфері вільного часу, постійному залученні нових учасників до народної художньої творчості. А тенденція до висвітлення високих показників у СРСР лише стимулювала цей процес.

На Рівненщині згадані вище театри було започатковано в 1957 році; вони функціонували при 11-ти районних Будинках культури, де лише упродовж 1958 року відбулося 207 вистав, з яких 17 – в обласному театрі народної творчості⁸.

На 1 січня 1959 року, за звітами обласного управління культури, в області функціонувало понад п'ятнадцять районних театрів народної творчості⁹. Їхня змістова частина також відповідала певному рівню, що дозволяло окремі мистецькі доробки аматорів виносити на широку репрезентацію.

Неабиякий успіх на сцені обласного музично-драматичного театру мали вистави художніх колективів Острозького РБК («Не тією стежкою» В. Минка), Рівненського клубу ім. 1 Травня («Наша дочка» Є. Кравченка) та ін.

Зі сцен районних театрів народної творчості до глядача зверталися кращі мистецькі сили краю. І все це відбувалося в досить піднесеній атмосфері парків культури і відпочинку, театральних майданчиків тощо.

У Клеванському театрі йшла вистава «Гроза» О. Островського, у Радивилівському – «Любов Ані Березко» В. Пістоленка, у Березнівському – «Шестеро люблячих» О. Арбузова, у Корецькому – «Чорний змії» В. Минка та інші твори сучасної та класичної драматургії.

Як відомо зі звітів інспекторів ОБНТ за період з грудня 1957 року по вересень 1958 року, існувала навіть певна специфіка щодо тематичної спрямованості взятих до постановки вистав. Так, на Дубенщині здійснювали інсценізації переважно вітчизняної класики – «Пошилися в дурні» М. Кропивницького (Гірницький драмгурток), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (художній колектив Загорці), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (у постановці аматорів с. Панталія), «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого (у постановці художнього колективу с. Дядьковичі). Чи не є це свідченням високої національної свідомості і режисерів-постановників, і співробітників обласних управлінських структур сфери культури, які внесли подібні твори до рекомендованого репертуару попри не зовсім сприятливу ідеологічну ситуацію в республіці?

Натомість інша частина самодіяльних колективів району використовувала у своїй сценічній практиці лише сучасну драматургію, наприклад Костянецькі аматори («Не тією стежкою» В. Минка, «Коли сходило сонце» Л. Гроха), Ульбарівські самодіяльні актори («Ой у полі нивка» Л. Гроха) та ін.¹⁰

Переглядаючи районні звіти тієї доби, можна помітити ефективну творчу діяльність

і Межирицького РБК (постановки аматорів с. Самостріли). Лише за 1958 рік художні колективи цього осередку здійснили вісім постановок сучасних і класичних п'єс та підготували тринадцять концертних програм¹¹. Крім згаданих аматорів, на сцені театрів народної творчості, за звітами методистів ОБНТ, виступали художні колективи із с. Андрусіїв (вистава І. Карпенка-Карого «Наймичка»), колектив с. Невіроків («Ой у полі нивка» Л. Гроха), драмгурток с. Блудів («Комсомольська лінія» Є. Кравченка) та ін.

Поступово у сферу аматорського драматичного мистецтва залучалися й колективи Сарненського та Степанського РБК області, інші гуртки названих районів, що відчували гостру потребу в художніх керівниках. Уже до кінця 60-х років ХХ ст. (за 10 років функціонування) у їхньому репертуарі було до 75-ти постановок сучасних та класичних п'єс¹². Подібна статистика характерна не лише на західноукраїнських теренах.

Назвемо прізвища деяких акторів, художників сцени та режисерів аматорської сфери, відомих з матеріалів звітів, які залишили помітний слід на місцевій сцені: А. Жегадло, Л. Заячківська, В. Романюк та інші (Острого); Г. Закрой, Г. Лайтман, П. Бровченко, В. Кобець, Д. Ткачук, В. Векленко, Л. Анікушина, Л. Фабіанський (Дубно); М. Попов, В. Погорелов та інші (Рівненський російський народний театр); Н. Опанасюк (Деражне), Н. Бойко (Костопіль), Сливина (Рафалівка), Н. Корчун (Нова Любомирка) та інші.

Театральний аматорський рух Рівненщини сприяв і справі заснування, за відповідною Постановою Комітету у справах мистецтв Раднаркому УРСР, мережі робітничо-селянських державних пересувних театрів (1949–1959). Оскільки для їх створення не було будь-якого підґрунтя, основою для подібних структур і ставали аматорські театральні гуртки, як це відбулося, наприклад, у Дубні та Острозі ще в серпні 1945 року¹³. Їхній репертуар мало чим відрізнявся від аматорського, хоча й більшою мірою залежав від рішення Художніх рад – це переважно драматургія української класики, що фактично дублювала репертуар Обласного музично-драматичного театру. Вони почали активно реалізовувати функцію художнього обслуговування населення. Однак, проіснувавши лише 10 років, за рі-

шенням Ради Міністрів СРСР пересувні театри згорнули свою діяльність, зумовивши низку проблем із працевлаштуванням творчого складу, частина з якого поповнила лави аматорів. Утім, розгляд їхньої діяльності виходить за межі нашої розвідки.

Ще однією характерною рисою тієї доби можна вважати проведення численних «культурних естафет» та інших форм змагання як у сфері виробництва, навчання тощо, так і духовній, що пробуджували одвічно закладене в людині бажання бути кращим, довести свою спроможність, а також стимулювали самовдосконалення особи. І все це робилося без будь-якого матеріального стимулу, але давало досить відчутний матеріальний (покращення культури виробництва, підвищення продуктивності праці тощо) і духовний результат.

У період жнив чи посівної кампанії 50–60-х років ХХ ст. театри народної творчості активно використовували ще одну форму масової пропаганди передового досвіду, боротьби з недбалістю – агітбригаду, яка впродовж свого існування пройшла чималу еволюцію і в назвах, і в формах подання матеріалу: *агітаційно-пропагандистська бригада – агіткультбригада – агітаційно-художня та концертна бригада*. Побудовану за принципом «ранком – у газеті, увечері – в куплеті», цю форму культурно-освітньої діяльності за її оперативність завжди охоче залучали для впливу на вирішення термінових проблем – посівна кампанія, обслуговування виборчих дільниць, збирання врожаю тощо. Жодний помітний захід у країні не залишався осторонь впливу чи реакції на нього клубних агітбригад.

Зрозуміло, що її учасники формували відповідну думку в глядача і подібна форма могла існувати лише в специфічних умовах – відповідному рівні знань, інформованості тощо, а також щирому бажанні слухачів побачити реакцію на те чи інше явище свого побуту.

Агітбригада залишалася важливою формою культурного обслуговування населення особливо під час та після проведення Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості 1975–1977 років, коли аналіз цього заходу у всесоюзному масштабі засвідчив стабільне зростання лише згаданого виду культурної творчості в усіх союзних республіках¹⁴. Це зумовлювалося її

мобільністю, мінімальною кількістю засобів виразності, широким використанням сатири, а згодом і музичного мистецтва, а також потужною підтримкою цього виду впливу ідеологічними структурами.

Згадана форма культурно-освітньої роботи значною мірою сприяла вирішенню багатьох виробничих питань, оскільки вела активну боротьбу з недоліками в різноманітних сферах життєдіяльності радянської людини (зачіпаючи й керівне ядро місцевого рівня), узявши на озброєння сміх.

У театралізованих дійствах, улаштованих на імпровізованих майданчиках під час жнив чи інших подібних кампаній, відбувалося щось подібне до театру-балагану, що побутував наприкінці ХVІІІ ст. на теренах Слобідської України. Тобто глядачі також ставали активними учасниками вистави.

Окремі агітбригадні колективи за основу своїх виступів брали спеціально створені агітаційні п'єси, як це, приміром, з успіхом реалізовував художній гурт с. Маща Костопільського району (керівник – Г. Сагайдаківська) для місцевих хліборобів (п'єса «На перші г'улі» С. Васильченка)¹⁵. Художня цінність таких п'єс була невисокою, адже писали їх, як правило, «на злобу дня» непрофесійні драматурги, виконували непрофесійні актори, однак свою агітаційно-мобілізувальну функцію, спрямовану на покращення виробництва, зміну у ставленні до праці тощо, вони виконували досить ефективно. Інакше кажучи, переваги драматичного мистецтва над іншими його видами в той час були очевидні. Тому майже в кожному селі Рівненщини, де існували колективи художньої самодіяльності, функціонував і агітбригадний гурток¹⁶.

Наведемо переконливу статистику стосовно функціонування драматичного жанру в краї за 1954 рік. Так, за даними ОБНТ, у підпорядкуванні останнього перебувало 837 художніх театральних гуртків із загальною кількістю учасників – 9994 особи; найбільше їх було в сільських клубах – 770 (9220 учасників), найменше – у структурах Промкооперації – 1 (8 учасників)¹⁷.

У розрізі районів статистика подає такі дані: на Костопільщині в аматорській діяльності, пов'язаній з драматичним мистецтвом, у згаданий період було задіяно понад 200 осіб (18 драмгуртків), у Висоцькому районі – 150 осіб (21 драмгурток)¹⁸. Загалом у першій повоєн-

ній олімпіаді художньої самодіяльності УРСР, проведеній у Києві, взяло участь більше ніж 15,5 тис. самодіяльних колективів, з яких понад 5000 – театральних. Натомість у 2009 році, уже в зовсім іншій культурній ситуації, театральних гуртків у Рівненській області нараховувалося лише 302¹⁹.

Практика стимулювання аматорської діяльності за допомогою почесних звань самодіяльний «Народний» та «Зразковий» (для дитячих гуртків) не лише підвищувала бажання досягти кращого результату, але й поглиблювала власну художню творчість (адже кожний такий колектив мав у штаті концертмейстера, художнього керівника, костюми, вів регулярну концертну діяльність, організовував повноцінний навчально-репетиційний процес, активно займався художнім обслуговуванням сільського населення). Цьому допомагало постійне проведення кількадечних семінарів керівників аматорських гуртків. Подібну форму чергування теоретичних і практичних занять провадили й на районних постійних семінарах. Один з них було проведено в Клеванському (тепер – Рівненському) районі. Режисери-аматори цю практику роботи переносили у свої гуртки, спонукаючи творчо навчатися й усіх учасників²⁰. І вже із середини 50-х років ХХ ст. більшість драмгуртків відмовилися від суфлера й розпочали поглиблену навчально-творчу діяльність, поступово втягуючись у загальнокультурний процес країни, де подібні акценти вже реалізовувалися повною мірою.

Дбайливо ставилися учасники сільської художньої самодіяльності до золотої скарбниці української класики. Фактично в області не було драматичних гуртків, які б у своїй творчій практиці не зверталися до вітчизняної спадщини. Найпопулярнішими були «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Безталанна», «Наймичка», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка та ін. А широкий діапазон форм – трагедія, драма, комедія – свідчив про глибину творчого підходу й достатньо потужні можливості сільської художньої самодіяльності²¹.

Беручи до уваги ідеологічний чинник, наголосимо, що незаперечним є факт постійного вдосконалення художньої творчості місцевого населення, залучення його до спеціально відібраного етнографічного, однак україномовного

репертуару з певною художньою вартістю, базованого на вітчизняному культурному ґрунті.

Звичайно, тоді досить високу відвідуваність та популярність подібних заходів, як і участь в аматорській творчості, можна було пояснити низкою причин: невисоким художнім рівнем широкого загалу; відсутністю необхідної мережі спеціальних художніх закладів (де можна було б отримати відповідну освіту та навички), якісних культурних послуг; певним стереотипом сприйняття учасників дійства тощо, адже на сцені виступали відомі кожному глядачеві люди (колеги по роботі, сусіди, знайомі). Однак ідеологічний чинник також відігравав не останню роль. Утім, це лише підкреслює необхідність працівникам клубної (аматорської) сфери і надалі шукати адекватних форм стосовно пропозицій культурно-дозвіллевої діяльності у вже значно зміненій соціокультурній ситуації ХХІ ст.

¹ Див.: Жулинський М. Г. Національна культура та її роль у сучасному діалозі цивілізацій / М. Г. Жулинський. Заявити себе культурою. – К.: Генеза, 2001; Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи / Ю. П. Богуцький. – К.: Веселка, 2008. – 199 с.; Богуцький Ю. П. Стан та перспективи розвитку культури в Україні / Ю. П. Богуцький. – К.: Основи, 2004. – 247 с.; Бітаєв В. А. Естетичне виховання і гуманізація особи / В. А. Бітаєв. – К.: ДАККІМ, 2003. – 232 с.; Шейко В. М. Історія української художньої культури: підручник / В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська. – Х.: ХДАК, 2003. – 178 с. та ін.

² Див.: Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство: навчальний посібник / В. Й. Бочелюк, В. В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.; Цимбалюк Н. М. Інституціональна модернізація культурно-дозвіллевої сфери в Україні: дис. ... д-ра соціологічних наук, спец. 22.00.04 / Цимбалюк Наталя Миколаївна. – К., 2005. – 376 с.; Піча В. М. Культура вільного часу (філософсько-соціологічний аспект) / В. М. Піча. – Л., 1999. – 29 с.; Кулік В. Молода Україна: Сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива / В. Кулік, Т. Голобуцька, О. Голобуцький. – К.: Центр дослідження проблем громадянського суспільства, 2000; Оніщенко О. І. Художня творчість в контексті гуманітарного знання / О. І. Оніщенко. – К.: Вища школа, 2001. – 179 с. та ін.

³ Див.: Статистичні звіти // Державний архів Рівненської області (далі – ДАРО). – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 43, арк. 40.

⁴ Див.: Там само. – Ф. Р. 84, од. зб. 24, арк. 40.

⁵ Див.: Там само. – Арк. 18.

⁶ Див.: Там само. – Арк. 14.

⁷ Див.: Там само. – Оп. 2, од. зб. 10, арк. 59–62.

⁸ Довідка про стан культурної сфери в області // ДАРО. – Ф. 84, оп. 2, од. зб. 3, арк. 4–7.

⁹ Там само. – Од. зб. 10, арк. 7–15.

¹⁰ Там само. – Од. зб. 25, арк. 79.

¹¹ Звіт про художню діяльність закладів культури області за 1958 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 94, арк. 26, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.

¹² Див.: Довідка про стан культурної сфери у Рівненській області. Матеріали до звіту за 1960 рік // ДАРО. – Ф. 597, оп. 1, од. зб. 123, арк. 83.

¹³ Див.: Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І. Ф. Жилінський. – Рівне: Видавець Олег Зень. – 2009. – С. 485.

¹⁴ Див. рубрику «Фестиваль» у часописах «Клуб и художественная самодеятельность» та «Культурно-просветительная работа» за 1977–1978 роки.

¹⁵ Див.: Довідка про стан обслуговування посівної кампанії на Рівненщині // ДАРО. – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 53, арк. 261.

¹⁶ Про стан культурної сфери в Рівненській області за 1959 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 24, арк. 6.

¹⁷ Див.: Довідка про стан культурної сфери в області за 1954 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 62, арк. 25, 26.

¹⁸ Там само. – Арк. 28, 72.

¹⁹ Див.: Основні статистичні показники діяльності галузі культури і туризму Рівненської області за 2008 рік. – Рівне, 2009. – С. 7.

²⁰ Див.: Статистичні звіти // ДАРО. – Ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 43, арк. 1–6.

²¹ Див.: Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини. – С. 485–502.

В статье рассматривается развитие театрального самодеятельного искусства Ровенщины, в частности деятельность театров народного творчества, популярных в 50–70-е годы XX в.

Ключевые слова: театральное самодеятельное искусство, Ровенщина, передвижные театры, агитбригада.

ТЕАТРИ БІЛОРУСІ В МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКАХ З МИСТЕЦТВОМ УКРАЇНИ (XX – початок XXI ст.)

Надія Ювченко

УДК 792.2(476) : 792.07(477)"19/20"

У статті розглянуто зв'язки білоруського драматичного і музичного театрів із професійним мистецтвом України. Визначено роль уродженців України – режисерів, диригентів, композиторів – в еволюції білоруського сценічного мистецтва. Наведено приклади «руху» від драматичного до музично-комедійного театру. Виокремлено постановки творів української драматургії з музикою композиторів Білорусі.

Ключові слова: білоруський театр, сценічне мистецтво, музичні зв'язки, українська драматургія, композитори.

The relations of Belorussian dramatical and musical theatres with the Ukrainian professional art are considered in the article. Also defined is a role of the Ukrainian natives (directors, conductors, composers) in evolution of Belorussian performing arts. A "movement" from dramatical theatre to musical comedy theatre is as an example. The staging of the Ukrainian dramatical works with music of the Belorussian composers is pointed out.

Keywords: Belorussian theatre, scenic arts, musical relations, Ukrainian dramatic plays, composers.

Театральне мистецтво здатне відобразити менталітет нації, її одвічні ознаки та зв'язки зі спорідненими культурами. Традиційні й органічні музичні зв'язки Білорусі та України, «зумовлені сусіднім географічним розташуванням, генетичною спорідненістю»¹, безумовно, проєктуються й на театральне мистецтво. В об'ємній і змістовній статті про білорусько-українські музичні зв'язки, опублікованій в Українській музичній енциклопедії (два томи якої Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України подарував Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору ім. К. К. Крапиви НАН Білорусі), відзначено також роль у цьому процесі театрального мистецтва, зокрема, на прикладі українських музично-драматичних колективів².

Драматичні театри, як і музичні, досить яскраво представляють культурну ситуацію в сучасній розвинутій Європейській державі, якою є сьогодні Республіка Білорусь. Серед двадцяти дев'яти професійних державних театрів Білорусі двадцять – драматичні, два –

музичні, решта – театри ляльок. Зберігаючи в репертуарі традиційні «статусні» жанри (драма, комедія, рідше – трагедія), драматичні театри дедалі частіше демонструють приклади жанрового синтезу, створюючи свого роду «мікстові» спектаклі, у яких музика є одним із важливих художньо-конструктивних елементів.

Це, на наш погляд, певною мірою компенсує відсутність музичних театрів у регіонах республіки, оскільки обидва музичні заклади діють у столиці. Таке яскраве, притаманне для України універсальне явище, як музично-драматичний театр, було представлено в Білорусі лише Бобруйським музично-драматичним театром (діяв на початку 1960-х). Водночас для театрів республіки, що не мали статусу музичних або музично-драматичних, була властива музична акцентуація деяких постановок. В останні десятиліття вона навіть посилилася, що засвідчують нові сценічні підзаголовки: «драматичний твір у жанрі мюзиклу», «мюзикл», «рок-опера», «кончерто гроссо», «репетиція оркестру» і такі популярні, як «музичний спектакль» і «музична

казка». Проте і в спектаклі, який не має підкреслено музичного жанрово-постановочного визначення, музика може мати важливий драматургічний образно-емоціональний і структурно-композиційний смисл.

Звернімось до передісторії нашого питання. Особливу роль у формуванні професійного театру Білорусі відігравали українські професійні трупи, театральні спектаклі яких традиційно мали музично-драматичний характер, наприклад «Малоросійські пісні в особах» М. Кропивницького, поставлені в Мінську в 1990 році³. Професійний національний театр Білорусі формувався, як відомо, за участю самовідданих подвижників мистецтва. Таким був Владислав Голубок (1882–1937), перший народний артист Білорусі, світла й легендарна особистість із трагічною долею, роль якого в білоруському театрі можна порівняти зі значенням великого Леся Курбаса в Україні.

Слід зазначити, що В. Голубок був не лише драматургом, режисером, художником, але й музикантом: він грав колись в оркестрі Добровільного пожежного товариства на духових інструментах, умів також грати на гармоні. Це, звичайно, знайшло своє застосування в його подальшій діяльності. Захоплення театральним і музичним мистецтвом почалося в Голубка не без впливу багатьох діячів українського театру, що гастролював у Мінську: М. Заньковецької, М. Кропивницького, П. Саксаганського. Відомо, яке значення мала музика в постановках за участю цих корифеїв українського національного театру. І це не дивно. М. Заньковецька, наприклад, була не лише прекрасною актрисою, а й чудовою співачкою, голос якої чарував глядачів не менше ніж її драматургічна гра. Завдяки діяльності українських колективів та окремих виконавців, В. Голубок сприймав музику в спектаклі як природну й необхідну складову. Крім того, знайомство з «батьком білоруського театру» І. Буйницьким, мистецтвом його трупи, де ставили і п'єси М. Кропивницького «По ревізії» та «Пошилися в дурні», допомогло Голубку утвердитися в думці про обов'язковість «музичності» театральних спектаклів, про необхідність сценічного союзу драми й музики. На культурі Білорусі – поліетнічної держави, яка, окрім того, межує з п'ятьма країнами, позначився вплив різних культур, зокрема близької за менталітетом України. Недарма раніше в композиціях те-

атру І. Буйницького був не лише білоруський, але й український фольклор, що відобразилося й на діяльності театру Голубка.

Його трупа як самостійний колектив виникла одночасно з Білдертеатром (1920, тепер – Національний академічний театр ім. Янки Купали), навіть дещо раніше. За образністю, відкритістю почуттів, музичністю вона багато в чому продовжувала традиції народного театру. Становлення національної самосвідомості завжди супроводжується підйомом інтересу до народної культури. Особливо яскраво це виявляється на прикладі театральних сценічних мистецтв, де народна музика, пісня, танець (зокрема, у вигляді обробок) найчастіше бувають суттєвими, обов'язковими компонентами дії. Проте дивертисментність, або сюїтність, тут не суттєві. Такі явища визначають інші критерії, ніж, наприклад, у класичному європейському музичному театрі, музиці, драматургії того часу. Їх особливості й основний смисл – у прагненні до відродження на новому рівні синкретичності культурного народного першоджерела, у зверненні до коренів, утвердженні й розвитку аксіологічного смислу народної культури. Музично-драматичні вистави в цьому і в інших театрах, що пережили період становлення, компенсували відсутність у Білорусі професійної опери, балету, оперети та музичної комедії.

Як згадував у розмові з автором статті в кінці 1970-х років колишній музикант театру В. Голубка М. Лученок (батько відомого композитора, нині – Голови Білоруської спілки композиторів І. Лученка), з часом професійний рівень колективу зростав, до нього вливалися нові творчі сили. З 1926 року знавець народного хореографічного мистецтва балетмейстер П. Бондаренко почав ставити танцювальні номери і сцени. Виходець із України, свого часу він керував школою танців у Мінську, добре знав білоруський та український фольклор, що, безперечно, мало вплив на роботу над хореографією спектаклю. Для концертних виступів трупи він поставив багато пародій на новомодні «західні» танці. Наприклад, в одній із кумедних танцювальних сцен показували «Чарльстон» під дещо змінену музику «Лявоніхи». Балетмейстер сам нерідко брав безпосередню участь у постановках. У «Пані Суринте» (мелодрама про інцест) він, загримований під старого козака, танцював гопак.

Масштабність діяльності театру, його мобільність не мали аналогій у тогочасному білоруському мистецтві. До 1928 року на його сцені було показано дві тисячі спектаклів і проведено більше ніж триста концертів⁴. Дослідники, які писали про В. Голубка, його сучасники, соратники обов'язково наголошували на тому, що він мав надзвичайні різнобічні здібності. Він був не лише режисером, який мислить музично, але й музикантом-виконавцем. За спогадами М. Лученка, інструментальне тріо театру (В. Голубок – гармонія, М. Лученок – скрипка, Асташевич – цимбали) не раз виступало не лише в концертах театру, але й з другої половини 1920-х років – щомісяця по Білоруському радіо. Ініціатором запрошення був І. Любан, який тоді працював на радіостанції завідувачем музичної редакції. Одним із кращих концертних номерів ансамблю були три «Козачки» – російський, білоруський і український. Сам І. Любан, який став автором музики відомої пісні «Бувайте здорові», проявив себе і як театральний композитор. У музиці до п'єси М. Климковича «Катерина Жерносек» (спільна робота з Є. Тікоцьким, Перший Білдержтеатр) він використав білоруські приспівки, а також український пісенний фольклор (зокрема пісню «Терен в полі»).

Серед композиторів, уродженців України, зокрема Київської губернії, які мали значний вплив на розвиток театрального мистецтва Білорусі довоєнного періоду, відзначимо М. Мільнера (з 1923 до початку 30-х років – завідувач музичної частини Єврейського театру в Харкові; він писав також музику для театрів Одеси, Києва, Москви, Біробіджана). Спеціально для Державного єврейського театру Білорусі в Мінську він написав музику до десяти спектаклів (зокрема до двох відновлених)⁵. Особливо сподобалася глядачам «Чаклунка» за А. Гольдафеном (1941, відновлена в 1948), наповнена типовими інтонаціями єврейського фольклору (наприклад, тріолі, форшлаги, «подвійний» пунктирний ритм у куплетах Тоцмаха⁶). Однак після війни, у 1949 році, через відомі історичні причини колектив було розформовано.

Звернувшись до післявоєнної історії, зауважимо, що одним із кращих виконавців заголовної ролі в класичній українській комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» був гострохарактерний актор Я. Кімберг, народний артист Білорусі. Він народився в Одесі

і 36 років працював у Гродненському обласному драматичному театрі. У цьому театрі свого часу ставили і «Камінного господаря» Лесі Українки, і водевіль Ц. Солодаря «У бузковому саду» (його було також поставлено в Театрі ім. Якуба Коласа у Вітебську в 1954 році з музикою відомого російського композитора-пісняра М. Богословського).

З оперних артистів назвемо незабутнього Миколу Ворвулева, який співав на оперній сцені Мінська та Києва. Згадаємо білоруську оперну примадонну, уродженку Києва, Світлану Данилюк: двадцять років вона співала в білоруській опері, отримавши звання народної артистки СРСР. А видатна білоруська співачка, також народна артистка СРСР, Л. Александровська представила колись глядачам Білорусі оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1951) як свій режисерський дебют. Знаменита сучасна оперна співачка Марія Гулегіна, яка народилася в Одесі, закінчила там консерваторію, згодом кілька років працювала в білоруській опері (вважаємо, що не без сценічної користі для себе), нині є заслуженою артисткою Білорусі. Серед диригентів оперного театру Білорусі, які мають українське походження, згадаємо видатного майстра Ярослава Воцака, а також нинішнього головного диригента Національного академічного Великого театру опери та балету Республіки Білорусь – Віктора Плоскіну, заслуженого артиста України. Один із кращих білоруських музично-комедійних артистів А. Ранцанц (Яшка-артилерист у «Весіллі в Малинівці» Б. Александрова та ін.) є заслуженим артистом України і Республіки Білорусь.

Особлива сторінка білоруського театру – музично-комедійний жанр. У Білорусі шлях музичної комедії й оперети був досить тернистим. Свобода, краса, а іноді навіть витонченість – якості, що вирізняють європейський музично-комедійний жанр, досягалися через багатолітній жанровий «перепочинок». Особливо важким був пошук у Національній музичній комедії, сюжети якої, починаючи з 30-х і 60-х років, «крутилися» навколо місцевих сільсько-господарських тем. У сучасного білоруського глядача музична комедія асоціюється насамперед із Державним театром музичної комедії Білорусі 1971–1999 років. І це закономірно: близько трьох десятиліть театр був центром музично-комедійного театрального жанру в

республіці, а також єдиним колективом такого спрямування. (У 2000 році театр трансформували в Білоруський державний музичний театр, а з 2009 року він став академічним).

Проте слід відзначити й діяльність безпосереднього попередника білоруського театру музичної комедії на цьому етапі – театру в Бобруйську, на прикладі якого досить яскраво проявився зв'язок музичного й драматичного театрів республіки, а також вплив естетики українського театру. Драматичний колектив, що існував у Бобруйську в 1950-х – на початку 1960-х років, у 1962 році було перетворено на Бобруйський музично-драматичний театр. На цю трансформацію, безумовно, не міг не вплинути досвід функціонування подібних колективів у деяких містах України. Визначенню музичної спрямованості театру сприяла поява в його репертуарі масштабної композиції – «Антея» М. Зарудного на музику П. Майбороди (1961), де було «вперше введено оркестр (із педагогів та учнів Бобруйської музичної школи під керівництвом Ю. Бичкова)»⁷. Хоча театр у Бобруйську як музично-драматичний існував не довго, усе-таки і цей трирічний етап (1962–1965) відіграв суттєву роль у розвитку театральних музичних зв'язків, виокремленню та створенню самостійного театру музичної комедії.

Унаслідок розширення штату в театрі з'явився диригент В. Вітковський – випускник Київської консерваторії. Він, як і новий молодий режисер В. Омельченко, раніше працював в Україні. Крім того, були й актори, що приїхали з Латвії (В. Шевкалюк, Б. Лейтланд і Р. Силова), а також із Росії (Д. Іванова, А. Шуригін та ін.). На початку 1964 року театр здійснив постановку твору на злободенну тему – про революційну боротьбу кубинського народу. Це була «Росіта» українського композитора В. Лукашова з підзаголовком «кубинська новела».

Тут, поряд із популярною неовіденською оперетковою класикою, здійснювали постановку «Сорочинського ярмарку» А. Рябова. Значною художньою подією в житті театру, на яку звернули особливу увагу глядачі та преса, стала також реалізація на сцені твору українського композитора О. Сандлера «На світанку». Прем'єра спектаклю відбулася під час літніх гастролей театру в Латвії (Даугавпілс) і була присвячена до 80-річчя від дня народження прообразу головного героя – Г. Котовського. Поява спектаклю «На

світанку» означала звернення театру до такого нового, соціально вивіреного й емоційно відкритого жанру, що виник у радянському театрі, як героїчна музична комедія. Безумовно, успіх цієї постановки твору О. Сандлера з її специфічною тематикою та образністю певною мірою сприяв становленню в Білорусі художньої ідеї – створенню власної першої героїчної музичної комедії. Такою й стала композиція Ю. Семеняко «Співає „Жайворонок“» (1968). Це історія воєнного часу про відважну підпільницю Ірину. Вона і є «Жайворонок». Спектакль було поставлено вже після трансформації колективу в Могильовський обласний театр музичної комедії (1965), розташований у Бобруйську. Знаково, що саме цим твором у новій розширеній редакції почав свою творчу діяльність Державний театр музичної комедії Білорусі (у Мінську в 1971 р.), що виник на основі бобруйського колективу. У його репертуарі разом з оперетковою класикою, білоруськими творами (Ю. Семеняко, Г. Сурус, Е. Глебов, А. Мдівані, О. Чиркун) були й музичні комедії українських авторів («Четверо з вулиці Жанни» О. Сандлера, «Хитромудра закохана» А. Рябова, «Моя дружина – брехуха» В. Ільїна і В. Лукашова та ін.). Серед постановок оперного театру можна виокремити чудовий твір І. Польського для дітей – оперу «Терем-теремок», яку двічі ставили в Білорусі на початку 1960-х і зовсім недавно, у кінці 2007 року (Дитячий музичний театр-студія при Національному академічному Великому театрі опери та балету Республіки Білорусь). Згадаймо, що І. Польський відомий також як дослідник українського та білоруського фольклору.

До драматичних творів українських авторів, зокрема до дуже популярних свого часу п'єс О. Корнійчука, що були поставлені на білоруських сценах, писали музику такі відомі композитори, як А. Туренков («У степах України», Театр ім. Янки Купали, 1941), Є. Тікоцький («Калиновий гай», там само, 1950). У «Загибелі ескадри» О. Корнійчука (Театр ім. Якуба Коласа, 1963) було використано музику Д. Шостаковича. Г. Вагнер став автором музики радіоспектаклю «Богдан Хмельницький» за О. Корнійчуком, а також телеспектаклю Білоруського ТБ «Будка № 27» за І. Франком (1957).

Сьогодні з української драматургії надзвичайно популярні твори Я. Стельмаха: його комедія «Любов у стилі бароко» як музичний спектакль поставлена в Національному ака-

демічному театрі ім. Янки Купали (композитор В. Кондрусевич, 2003). Постановником цієї комедії і автором музичного оформлення в Гомельському обласному драматичному театрі був молодий білоруський режисер С. Ковальчук. Український режисер ставив спектаклі у драматичних театрах Білорусі (Гомель, Мінськ, Брест), успішно заявив про себе як автор музичного оформлення (варто виокремити поставлений ним як «кримінально-фантастичний трагіфарс» спектакль «Перевертень або смерть Тарелкіна» за А. Сухово-Кобиліним у Гомельському обласному драматичному театрі, 2008). Починаючи з 1980-х років свій внесок у зміцнення міжнародних театральних зв'язків робив, відомий білоруський режисер Г. Боровик (уродженець України, згодом – постановник п'яти спектаклів у Київському театрі драми й комедії тощо, тепер – завідувач кафедри режисури в Білоруській державній академії мистецтв).

Згадаймо вдалі постановки творів сучасного українського драматурга М. Ладо в Білорусі. Надзвичайно яскравим і вражаючим був спектакль-трагікомедія зі сценічним підзаголовком «репетиція оркестру» за п'єсою «Маестро» (Національний академічний театр ім. Янки Купали, режисер – Н. Пінігін, 2006). Спектакль, поставлений до 250-річчя від дня народження В.-А. Моцарта, візуалізує на сценічному просторі оркестровий колектив з його творчим життям і побутовими негараздами. Божевільний геній-диригент, який видавав себе за Моцарта, переконує у своїй іпостасі оркестр, що випадково йому дістався, лікуючи душі оркестрантів музикою й словом. Театральну фантазмагоричність / реальність того, що відбувається у своєму «одночасному контрасті» підтверджує фінальний вихід самого Шиканедера з жезлом і торжество оркестрового *tutti*. Тепер на сцені біля пюпітрів – горді музиканти капели зразка XVIII ст.: ті самі персонажі та артисти театру, що й у попередніх сценах, але тепер їхній цивільний буденний одяг чарівним чином перетворено на розкішні атласні камзоли й перуки епохи класицизму. Крім музики самого Моцарта, під час дії виникає звуковий «перегук часів», музичні зв'язки та музичні ситуативні характеристики: співавтором спектаклю є білоруський композитор, завідувач музичної частини театру В. Кур'ян.

Варто також відзначити постійну увагу до творчості М. Гоголя. У драматичних театрах

Білорусі в різних варіантах періодично роблять постановки його «Одруження», а в музичному театрі – оперу «Записки божевільного», написану одним із лідерів сучасної білоруської авангардної музики В. Кузнєцовим (Національний академічний Великий театр опери і балету Республіки Білорусь, режисер-постановник – М. Ізворська-Єлізарова, 2005). Знаковою є назва спектаклю Білоруського республіканського ТЮЗу – «Записки божевільного музиканта» (також за М. Гоголем, 2008). Нещодавно як «зовсім неймовірна подія» поставлено «Женихів» за М. Гоголем у Національному академічному драматичному театрі ім. М. Горького (режисер – Є. Єрєнкова, композитор – А. Єрєнков, хореографія – Є. Корняг, 2009).

До музичного спектаклю, незвично визначеного як «концерто гроссо жіночої долі» (побілоруськи в риму: «канчэрта гросса жанóчага лёсу»), «Саломея Русецька» за С. Ковальовим, в якому йдеться про життєві перипетії білоруської цілительки XVIII ст., музику написав український композитор А. Родін. Цій музиці притаманна тонка стилізація під епоху раннього класицизму, а експонування коментуючої дії струнного квартету, розташованого біля бокових лаштунків, що забезпечує «синхронну» підтримку дії, змушує згадати про естетику старовинної мелодрами (Брестський обласний театр драми й музики ім. Ленкому Білорусі, 2002).

У мінському театрі «Зьніч» (діє при Білдержфілармонії) його режисер і актриса Г. Дягілева нещодавно поставила й виконала (поезія, спів) пронизливий у своїй відкритості моноспектакль «Зачекай, сонечко». За основу взято українську драматичну поему «Маруся Чурай» легендарної Л. Костенко (а також європейську поезію та вірші Н. Матяш). Музику написав відомий білоруський театральний композитор О. Зальотнєв. Типові варіанти сценічних показів – із живою акустикою хору-коментатора подій та електронно-акустичною (у запису) інструментальною музикою або «на виїзді» – під фонограму (запис вокалу у виконанні хорової капели ім. Г. Ширми), але обов'язково з візуалізацією у сценографії (тіні-манекени вертикально розташованого «хору» за напівпрозорою завісою в глибині коробки сцени). У О. Зальотнєва є й «романтична моноопера», поставлена також у театрі «Зьніч», перша такого плану композиція в республіці – «Самотній птах», де перед гля-

дачами постає Адам Міцкевич в останній день свого життя. Постійним (і поки що – єдиним) виконавцем ролі поета є відомий білоруський лірико-драматичний баритон Михайло Жилюк (соліст оперного театру), який також мав українські корені: як засвідчено в енциклопедії «Театральна Білорусь», М. Жилюк народився в с. Богданівка Тернопільської області.

Певні уявлення про сучасний театральний процес в Україні, його музичну естетику дають і фестивалі, що відбуваються в Білорусі. Зокрема, у 2000-х роках у «Білій вежі» (Брест) показували спектаклі театрів зі Львова, Івано-Франківська, у «Панорамі» (Мінськ) – Київського театру ім. Івана Франка (2006), де здійснено постановку спектаклю за участю Б. Ступки в головній ролі: «Цар Едіп» Софокла з музикою Г. Канчеллі (грузинський композитор, який проживає, за деякими даними, у Мюнхені). Деталі сценічного антуражу – алюзія автомобільного антикваріату, колоритний дует персонажів невизначеної статі в масовці нагадали оперу білоруського композитора С. Кортеса «Візит дами» (1995), де також фігурує подібна символіка. Відрадно бачити на афіші театру ім. Івана Франка ім'я не лише диригента, але й головного диригента, навіть хормейстера: це засвідчує державне розуміння значення музичного фактора в провідному Національному драматичному театрі України. Пригадаймо, що колись цей колектив з успіхом поставив п'єсу білоруського драматурга А. Макайонка «Вибачте, будь ласка!», музику до якої написав П. Майборода⁸.

Насамкінець зазначимо деякі історичні факти участі Білорусі в театральному житті України. Одним із перших білоруських музично-сценічних творів, показаних за межами Білорусі, став балет Є. Глебова «Тіль Уленшпігель»: у 1975 році його поставили у Львівському державному академічному театрі опери та балету. У складі постановочної групи був відомий український театральний художник Є. Лисик.

Саме його авангардні декорації вирізняли другу мінську постановку цього твору з хореографією В. Єлізарова (1978). У 2004 році балет було відновлено під назвою «Легенда про Уленшпігель», що підтверджує його невичерпний потенціал. Один із провідних театральних композиторів Білорусі С. Кортес писав музику й для театру в Сімферополі. До спектаклю за комедією Янки Купали «Павлінка», поставленого білоруським режисером В. Раєвським у Театрі ім. Івана Франка (Київ), музику написав також білоруський композитор В. Будник (1982). Тоді ж у Театрі ім. Янки Купали український режисер С. Данченко поставив п'єсу Лесі Українки «Камінний господар» з музикою Б. Яновського.

Отже, можна стверджувати, що творчі контакти та історичні взаємозв'язки театрів України та Білорусі були зініційовані самим життям, а їхнє вивчення має перспективу на майбутнє. Хотілося б, щоб такі дослідження здійснювалися і в зворотному напрямку – українською науковою думкою на рівні персоналій, спектаклів, театральних колективів – як музичних, так і драматичних.

¹ Муха А., Корній Л. Білорусько-українські музичні зв'язки // Українська музична енциклопедія: У 6 т. – К., 2006. – Т. 1. – С. 212.

² Там само. – С. 213.

³ Крапіўніцкі Марка Лукіч // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 538.

⁴ Звонак А. Самаадданае служэнне народу // Літаратура і мастацтва. – 1959. – 29 студз. – С. 3.

⁵ Из истории еврейской музыки в России. Вып. 2: Материалы междунар. научн. конференции «Еврейская профессиональная музыка в России. Становление и развитие», С.Пб., 1–2 декабря 2003 г. / Еврейский общинный центр С.Пб., Центр еврейской музыки РИИИ: Сост. и отв. ред. Г. Копытова, А. Френкель. – С.Пб., 2006. – С. 143–151.

⁶ Там само. – С. 116.

⁷ Ваўула Г. Бабруйскі вандроўны беларускі драматычны тэатр // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 75.

⁸ Муха А., Корній Л. Білорусько-українські музичні зв'язки. – С. 214.

В статье рассматриваются связи белорусского драматического и музыкального театров с профессиональным искусством Украины. Определяется роль уроженцев Украины – режиссеров, дирижеров, композиторов – в эволюции белорусского сценического искусства. Отмечены примеры «движения» от драматического к музыкально-комедийному театру. Выделены постановки произведений украинской драматургии с музыкой композиторов Белоруси.

Ключевые слова: белорусский театр, сценическое искусство, музыкальные связи, украинская драматургия, композиторы.

Теорія і методологія

Theory and Methodology

АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЯ СВІТУ МУЗИКИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

Марія Ярко

УДК 78.01+781.1

У статті заявлено позицію критичного осмислення формально-логічної спеціалізації знань про музику, їхнього перегляду на ґрунті епістемології як філософської теорії знання. Актуальність проблеми визначає потреба в редукції предметного змісту музикознавства – когнітивного апелювання до певних аксіом, які передують досягненню необхідно-істинного. А отже, висувається знаннева модель під назвою «епістемологія світу музики», що за такого формулювання здатна узагальнювати алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості. Позитивний сенс моделі вбачається в можливості упорядкування епістемологічних (знанневих) перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства, його приведення до статусу фундаментального наукового знання.
Ключові слова: епістемологія як філософська теорія знання, когнітивний ресурс та знанневі моделі постмодерної музикознавчої свідомості, інноваційний зміст сучасної музикознавчої думки.

In the article there is a declaration of a position of critical comprehension of formal and logical specialization of knowledge about music, this knowledge's revision on the base of epistemology as a philosophical theory of knowledge. Actuality of the problem is determined by a requirement in reduction of musicological contents – a cognitive appeal to the certain axioms which are preceded to the achievement of the necessarily-true. A knowledgist model named as an "epistemology of the music world" consequently comes to the fore, that is suitable at such formulation to generalize the algorithms of post-modern musicologist consciousness. Positive sense of the model is seen in a possibility of arrangement of epistemological (knowledgist) transformations to the system of fundamental musicological questions, and in bringing of musicology to status of fundamental scientific knowledge.

Keywords: epistemology as a philosophical theory of knowledge, cognitive resource and knowledgist models of post-modern musicological consciousness, modern innovative musicological contents.

«Завдання науки – постійно самооновлюватися» (К. Поппер) ¹. Це гасло якнайкраще характеризує задум пропонованої статті, що виник у контексті розмірковувань над реальним «знан-

невим» вмістом сучасного музикознавства та його критичними рефлексіями, складеними на тлі методологічних перетворень гуманітарного знання кінця ХХ ст. Передовсім він докорінно

відмінний від тих моделей, які (при здобуванні музичної освіти автора цих рядків) були прийнятними в «однозначному» ідеологічному контексті 1970-х років. Адже лише згодом (у другій половині 1980–1990-х рр.) «прочитувалися» праці Ю. Лотмана (теорія «знакових» систем та структура художнього тексту), О. Потебні (феноменологія та структуральний аналіз поетичного тексту), М. Бахтіна (культурологічний аналіз), В. Медушевського (інтонаційно-фабульна організація музики), М. Арановського (теорія жанрового інваріанта) тощо. Проте вже в 90-х роках було зрозуміло: ці нові віяння, що вже не фігурували як «єдино правильні», різко відмежували інтереси тих, кому, наприклад, не вдавалося «оживляти» чіткі формально-логічні схеми аналізу натхненням асаф'євської інтонаційної теорії, котра, до речі, бурхливо переживала своє відродження. То ж чи вдалося подолати це відмежування? Очевидно, що ні, принаймні у сфері практичного (науково-популярного) музикознавства, де «вибір» становить формальна констатація артефакту, за якою криється упередженість перед бодай найменшим приближенням до герменевтичного (як тлумачного) аналізу з його метамовою та метафізичною концепцією «тексту». Адже призначення музичної герменевтики – тлумачити музичний текст як «мову», що передає позамузичні смисли (наприклад, психологічні, літературні, ідейно-концептуальні тощо), які слід інтерпретувати, виходячи з культурного контексту².

Так, волаючою неспроможністю щодо категоріально властивих пояснень рясніють енциклопедичні видання «радянського» періоду, якими й досі користується широкий загал. Скажімо, таке жанрове явище, як «симфонія» пояснюється не з погляду пріоритетності її змістових параметрів (бо саме вони, на думку М. Арановського, становлять семантичний інваріант цієї жанрової форми – під виглядом гуманістичної концепції життєдіяльності Людини), а з огляду на її формальну атрибутику (кількість частин, виконавський склад), яка, зрештою, є доволі мінливою і залежить від аспектів втілюваного задуму. Чимало проблемних вузлів виникає і в полі музичної педагогіки, яка самотужки намагається дати собі раду засобом «методичних рекомендацій» і незмірно експлуатує прийом «емоційного зараження» – і все це поза (!) парадигмальним узгодженням «ідеї» та «методу»

в контексті ментально організованого або ж «категоріального» знання³. Чимало подібних невіршених завдань є й у сфері музично-освітньої практики – при викладанні дисциплін історико-теоретичного циклу (історія музики та музична література, елементарна теорія музики й аналіз музичних творів, сольфеджіо, гармонія, поліфонія, музичний фольклор), які, з одного боку, схиляються до академічної спеціалізації знань, а з другого – нехтують мотиваційними аспектами і ґрунтовним пророблянням «текстуальності» музичних явищ. Адже вищі ієрархічні рівні простору такого «тексту», як «світ музики», що покликані організувати цілісне знання про нього як об'єкт, здатні відтворюватися силами активного герменевтичного аналізу – на рівнях дискурсу⁴.

Зазначені вище суперечності, що є актуальними сьогодні, з усією очевидністю постають на фоні епістемології – філософської теорії знання, яка «діагностує саме знання» (В. Петрушенко)⁵. У зв'язку з цим вважаємо за доцільний невеликий екскурс в методологію епістемологічних досліджень.

Так, епістемологія зосереджується на проблемі з'ясування внутрішньої будови, характеру функціонування та накреслень феномену «знання», а отже, цілеспрямовано ставить питання про види знань: *інформативного* характеру («знання-констатації», «знання-відомості») – для виявлення та фіксації культури як явища в її складових та проявах; *семіотичного* характеру («знання-узагальнення», «знання-класифікації», «знання-накази», «знання-зведення» тощо) – для виявлення семіотичних аспектів культури, навчання, збереження й передачі технології культуротворчого процесу; *культуротворчого* характеру («знання-концепції», «знання-вчення», «знання-теорії») – для визначення граничних меж культуротворення; *ментального* характеру («знання-самоосвідчення», «знання-прозріння», «знання-об'явлення») – як сповіді певної культури про стан світу і себе саму; як своєрідний міф, бо йдеться у них про можливу будову і світу, і буття, і людини як суб'єкта та носія певного культурного універсуму; як «ментальна парадигма», від якої йдуть орієнтири до усіх часткових проявів культурно-історичного процесу.

Наведені характеристики видів знань мають особливий стосунок до методології пізнавальної діяльності. За версією В. Петрушенка, напри-

клад, знання-відомості та знання-констатації включені в контекст функціонування знань «технологічного» рівня як їхня інформативно-орієнтована складова. Це повною мірою відповідає і складовим будь-якого методу, оскільки останній містить принаймні описову та процедурну частини (осібну форму функціонування мають знання сенсоутворювального характеру⁶). Інакше кажучи, перелічені види знань становлять рівнево супідрядну ієрархію. Перші два рівні утворюють таку єдність, яка живить систему інтелектуального творення цільових, а отже, дійових програм на ґрунті цілепокладання. За межі останнього виходять знання-прозріння. Це знання, так би мовити, вищого ґатунку, які накреслюють «останні межі» і є метафізичним контекстом буття певного менталітету. І якщо попередні два види знань констатують зв'язок соціальності з метою, наміром чи мотивом спрямування думок у певному напрямі, то означення ментальної парадигми з такими інтелектуальними її утвореннями, як «ідеї», «догмати», «образи» постають самодостатніми, тобто такими, що не тягнуть ні до чого іншого, а навпаки, стають своєрідними епіцентрами для здійснення будь-яких інтелектуальних актів. Саме такий вид знань є сенсоутворювальним чинником та орієнтиром для пізнання й продукування інших видів (а також типів) знань.

Що ж становить власне «зміст» знань? Або ж: «що» саме визначає чи складає «вміст» знань? Пошук відповіді на поставлені таким чином запитання розпочинається від такого епістемологічного твердження: знання буття як такого не може бути ніяким іншим, окрім категоріального (В. Петрушенко). Власне категорії фіксують відношення між буттям та сущим. Саме тому категорії можна застосовувати до визначення будь-якого сущого, хоча при цьому вони не зможуть замінити нам необхідність конкретного дослідження змісту означеного сущого: категорії у цьому випадку дадуть нам можливість визначити спосіб буття цього сущого та його вихідні онтологічні окреслення. І якщо розуміти культуру як сукупність процесів, що зобов'язані своїм існуванням свідомій діяльності людини, то не уникнути питання про її когнітивну (знаннєву) складову – епістемічні та почуттєві форми, що існують як елемент культури.

З погляду епістемології як теорії знання, власне «знання» і предмети культури поста-

ють різними сторонами або різними складовими виходу буттєвих форм у самовиявлення та визначеність. Наприклад, попри докорінну відмінність світосприймальних настанов та структурно-онтологічних знань доби Класицизму й Романтизму, яку зміцнює їхнє зіставлення з мистецтвом ХХ ст., загалом вони сукупно складають таке органічне ціле, як «класичний період», до якого, зрештою, цілком правомірно долучають і барокову добу (критерій «класичної» здобула й теоретична думка, що викристалізувала на цьому «матеріалі» необхідний аналітичний апарат)⁷. Однак кожен зі згаданих історичних типів культур – це настільки ж осібне самовираження, що потребує адекватного реагування в самих способах розмірковування про нього. Так, на думку О. Лосева, доба Класицизму є системою «малорухомих й відшліфованих художніх структур, що витворюють собою пластичну досконалість; натомість Романтизм – це система вічно рухомих і розмитих структур, які утворюють собою неспокійне й невизначено спрагнене безмежжя»⁸.

Тому не існує, як стверджує В. Петрушенко, якихось більш ефективних засобів розуміння реальності, окрім «знання», і тому варто свідомо враховувати ті його риси та прояви, які витікають із його культурно-історичної природи. Як складова культурно-історичного процесу «знання» є формою зв'язку між різними ланками живого функціонування культури. Звідси – важливість «знання» як рефлексивної складової процесування культури: «Рефлексія і окреслює межі культурних феноменів, і постає формою та середовищем їхнього зв'язку»⁹. Отже, «знання» стосовно культури постає передовсім як поле (або екран) рефлексивного споглядання: «Сприйняття об'єкта для людини завжди зумовлене досвідом бачення предметного змісту в цьому об'єкті, тобто знанням; [...] знання постає ніби розчином, завдяки властивостям якого в ньому щось або виявляється, або не виявляється. Причому, в міру занурення в цей розчин різних предметів, він вбирає усе нові і нові елементи цих предметів і збільшує свою здатність до "проявлення". Отже, знання є предметно-рефлексивне середовище культури [курсив мій. – М. Я.]»¹⁰.

Таким чином, вміст «знань» (чи епістем) «вимірюється» відношенням до буття – у їхньому стосунку до «основних сфер проявів буття»¹¹.

У свою чергу, пропонований науковцем підхід до систематизації *типів знань* посвідчує їхню причетність винятково до «буття у його проявах», тобто «суцього»: у контексті епістемологічного дослідження важливим є те, що «відношення до буття постає для знання його конститутивним фактором, і що саме через це відношення можна проводити типізацію знань, а також оцінювати наші пізнавальні можливості»¹².

Як критерій для визначення типів знань епістемологія застосовує генетично та іманентно налаштовані відношення стосовно основних сфер проявів буття. Так, В. Петрушенко вирізняє: знання *екзистенційного* плану (фіксують самий факт існування або неіснування чогось); знання *структурно-онтологічного* плану (поєднує певні структурні одиниці будови суцього, і лише відтак справді має реальний зміст); знання-*відношення* (фіксують міри, пропорції, оцінки, співставлення, а не окремі види суцього); знання *рефлексивного* плану (відображають іманентні характеристики людського мислення і можуть бути віднесені лише на рахунок останнього); знання *інструментального* плану (стосуються логічних та гносеологічних операцій, процедур упорядкування знань, алгоритмів інтелектуальних дій тощо)¹³.

Неабиякого значення набуває те, що епістемологічна думка веде мову про певний спосіб самого «представлення буття для свідомості» – згідно з буттєвими характеристиками самого знання та його внутрішнього органічного відношення до буття як такого. Примітно, зокрема, що питання світоглядної парадигми та когнітивних складових музичної культури – у його методологічних аспектах – спроможне забезпечувати чимало вдало вирішуваних аналітичних моментів: наприклад, засобом вирізнення, так би мовити, духовної домінанти історично конкретного часу (ідеться про доцільність розподілу досліджуваного матеріалу згідно з провідною функцією та типом «знаньєвих» структур). «Якщо знання, як і будь-які інші інтелектуальні операції, просто неможливі поза відношенням до буття, можна стверджувати: усе, що виводить у наше інтелектуальне сприйняття якісь прояви буття або вводить нас у нові буттєві реалії, – усе це має статус знання і усе це справді має місце у ситуаціях нашого прилучення до мистецтва, релігії, навіть до якихось простих життєвих ситуацій»¹⁴.

Викладений екскурс у царину епістемології як філософської теорії знання дає можливість протиставити знаннєвий ресурс сучасної музикознавчої думки та його активацію в лоні такого «тексту» як «світ музичних ідей». Зокрема, у якості структуруючого чинника поставатиме спеціальна добірка самих способів «думання» щодо світу музики – таких суджень та розмірковувань, які піддаються узагальненню під виглядом методики герменевтичного аналізу музичного тексту (поняття «методика» якраз і становить узагальнення досвіду, способів, прийомів *доцільного* здійснення будь-якого завдання).

Адекватну настановно-методологічну роль при цьому покликана виконувати ідея «глибини наукової теорії» (К. Поппер), яка актуалізує архетипний зміст музичної свідомості та сприяє її складанню в парадигму: у сучасній методології наукового пізнання власне парадигма як «панівна модель постановки і методів вирішення наукових задач» (за Т. Куном) постає типом «образу-концепту», сукупність настановних ідей якого покликана зумовлювати саму теоретичну діяльність із пояснення емпіричного матеріалу. Суть дослідницького завдання, отже, зводиться до увиразнення *епістемологічних перетворень* у системі фундаментальних питань теоретичного музикознавства; їхньої здатності визначати методіку герменевтичного аналізу такої моделі, як *архітектоніка світу музики*.

Дещо детальніше про специфіку вживання терміна «музичний текст». Його смислове поле організовується довкола первинного герменевтичного поняття – власне «тексту», за яким вбачають ніщо інше, як «текст культури» або ж саму культуру: культура і є «текст». Подальші розмірковування засновані на співвідношенні понять «культура» і «мистецтво».

Як складова культури, мистецтво вирізняється насамперед конкретикою предметного буття художньої діяльності людини. У понятійному сенсі мистецтво постає таким аналітичним інструментом, засобом якого здобувають можливість для висновування певних універсальних відомостей про «об'єкт». На відміну від науки, ідеології, філософії, які виконують функцію свідомості культури, мистецтво розглядають як самосвідомість культури: «Мистецтво – своєрідний мікрокосмос, у якому відображається весь культурний універсум: воно [мистецтво. – М.Я.] – тексти,

знакова система, коди, символи, архетипи, образи культури. [...] Мистецтво не абстрагує суб'єкт від об'єкта, воно одухотворює, надихає, олюднює все, що оточує у світі людину» (В. Доманський)¹⁵. Доречною в такому контексті постає заувага М. Кагана, що «мистецтво, яке належить до кожного конкретного історичного, етнічного типу або підтипу культури, постає неначе його «образна модель»»¹⁶. Осібної згадки при цьому потребує те, що в предметному лоні світу «художнього» загалом поняття «культура» розглядають здебільшого як світ «внутрішнього» – як духовний світ людини, своєрідний код її життєдіяльності, матриця цивілізації. У цьому сенсі й історія як така постає розвитком та зміною культур, причому не лише як те, що тільки буттвувало в минулому, але й наявне в теперішньому – через архетипи, коди, знаки та символи. Окрім того, онтологічно «культури» існують не лише як певна «інформація» – вони є незмінними учасниками «діалогу» і навіть полілогу культур. Тому сучасна культурологічна думка визнає за продуктивну ідею Ю. Лотмана розглядати культуру як певним чином структурований «текст»: «Закони побудови художнього тексту значною мірою суть закони побудови культури як цілого»¹⁷. А отже, культуру як таку можна розглядати або як сукупність «текстів» – під виглядом «повідомлень», якими обмінюються адресати (за схемою «Я – Він»), або як один суцільний «текст» чи «повідомлення», що комунікативне «Я» людства «відправляє» собі ж («Я – Я»). Принциповим у цьому випадку є врахування стильової специфіки самої системи комунікації: перший її вид, на переконання Ю. Лотмана, домінує в новоєвропейській культурі; другий – у середньовічній. Тому не можна не погодитись із В. Доманським, який констатує, що в ХІХ ст. переважав тип комунікації, спрямованої на «повідомлення», а в ХХ ст. – на автокомунікацію. Цей тип комунікації («Я – Я») передбачає оперування не так «новизною» повідомлення, як новизною самого «коду» цього повідомлення. До того ж, безпосередньо вихідне повідомлення найчастіше підлягає «перекодуванню», а отже, набуває прикмет нового повідомлення. При цьому «адресант» (відправник повідомлення) та «адресат» (той, хто його приймає) «поєднуються в одній особі»¹⁸. Суттєвою є також заувага такого унікального моменту, як

«гра» смислів та домінантність такої «умови», як свобода авторської свідомості, у зв'язку з чим значно послаблюється структуротвірна й комунікативна за функцією участь таких чинників, як «сюжет» та «жанрова форма» (категорія жанру і є «типізуючим» фактором щодо змісту). Важливо, проте, враховувати: обидві системи комунікації успішно співіснують при різних історичних типах культури та художніх напрямках. А отже, заявляють про дещо інші передумови свого розрізнення. За такі можна вважати як різноспрямовані вектори психічної самоорганізації культури (типологічна пара «інтроверсія – екстраверсія»), так і ментальну різнохарактерність світосприймальних настанов (споглядальна, рефлексивна, предметова, ентузіастична тощо). Подібні критерії, як відомо, охоплюються і є визначальними при формуванні уявлень про стиль (епохи, напряму тощо) і виокремлюються як «прикмети» винятково на підставі світоглядних передумов (тип світоглядної концепції – аксіологічна, теологічна, антропоцентрична тощо).

Таким чином, важливо враховувати тип самого тексту – з внутрішньо притаманними йому комунікативними механізмами. Але це лише з одного боку. З другого ж (і це важливо з огляду на, так би мовити, дидактичну ситуацію), – «один і той самий текст може відігравати роль як повідомлення, так і коду (все залежить від установки того, хто сприймає)»¹⁹. А отже, методологічно правомірно розрізняти: «текст» як «повідомлення» – коли він об'єктивно «приймається» під виглядом «спілкування» з автором «тексту»; і «текст» як «код», що потребує інтерпретації, тобто, коли «код» постає особливою формою функціонування самої інформації.

Наголосимо, що безпосередньо мистецтво з його здатністю бути носієм самосвідомості культури функціонує як своєрідна знакова система: у ньому (мистецтві) культура здобуває свою цілісність під виглядом «коду». До того ж, мистецтво постає своєрідною «матрицею» культури: конкретні мистецькі явища (твори) є інформацією про певний тип людської свідомості – про історично конкретний тип людини. Як «знак» чи «код», «матриця» така інформація принципово не містить банального окреслення «змісту»: «Художній текст – це думка про світ, його бачення, а внутрішньо-текстова дійсність є сукупністю чийхось відчуттів»²⁰. При цьому прикмети

власне «внутрішньо-текстової дійсності» – це і є той «зміст», який належить «здобути» в координатах автокомунікації (за схемою «Я – Я»): певний «текст» (явище, твір) сприймається як «код» і осягається засобом самоідентифікації як самопізнання. За такої схеми безпосередньо культура (її діяльнісний спектр) набуває властивої (також внутрішньо-текстової) форми, а саме – єднання «в» культурі обох «суб'єктів»: культури як культури (комунікативне «Я» людства) та людини як суб'єкта (носія і учасника) культури. Суттєво, отже, усвідомлювати: сприймаючи та аналізуючи «текст» під виглядом «коду», відбувається переформування особистості. Цей ефект Ю. Лотман коментує у зв'язку з широким колом функцій безпосередньо культури – від моменту необхідності відчути свою особову буттєвість до самопізнання²¹.

Побіжно викладені пояснення специфіки розуміння терміна «текст» (або, радше, «художній текст») не лише не суперечать, але й покликані відігравати настановно-адекватну методологічну участь щодо розуміння терміна «музичний текст» – як такої культуроморфічної реальії, що є принципово відкритою перед різноманітними типами «текстів». Приймати при цьому «твір як текст» – значить розглядати (досліджувати, сприймати, «прочитувати», інтерпретувати, осягати, коментувати, дешифрувати тощо) і, врешті, інтонувати його реальний (нотний) текст з огляду на комунікативні механізми й тип самого музичного тексту, який – суть «коди» й «матриці», «архетипи» й «знаки» не лише свого власного внутрішньо-текстового змісту. Це також «змісти» авторського задуму та індивідуального композиторського стилю, стильового напряму та стилю епохи, що мисляться в собі властивій внутрішньо-текстовій дійсності, де фактично діють ті самі, властиві щодо «тексту» взагалі, «коди» й «матриці», «архетипи» та «знаки», але вже таких універсалій, як світ музики, світ художнього, культура, світ буття тощо.

Таким чином, охоплюваний «текстуальністю» твір ніколи не втрачатиме власної ідентичності (собітотожності), яка, навпаки, увиразнюватиметься завдяки щоразу новим вимірам ідентифікації – з історично конкретним і типологічним, творчим експериментуванням та академічною спеціалізацією тощо. Посприятиме саме так налаштованій герменевтичній рецепції музичного тексту і покликана ініційована автором цих рядків

така «текстуальна» модель, як «*архітектоніка світу музики*»: складена зі спеціально підібраних та систематизованих суджень, ця модель є носієм цілком конкретних епістемічних («знанневих») структур, що склалися в процесі методологічного переоснащення сучасного теоретичного музикознавства. У свою чергу, ці структури – суть «знанневі» (епістемологічні) моделі самого світу музики як тексту, його активні компоненти, що мають віртуальний характер і потребують конкретизації засобом епістемологічного дослідження. «*Активні компоненти* не є реально, експліцитно [наочно. – М. Я.] зафіксовані у вихідному тексті, при цьому вони *неоприявлено відбиваються в його мовленнєвій структурі*, на рівні дискурсу як простору слідів – відбитків різноманітних стереотипів (соціальних, побутових, психологічних, культурних, ціннісних) [курсив мій. – М. Я.]»²². Тому першорядним щодо методичних основ герменевтичного аналізу музичного тексту має бути ознайомлення з напрямами оновлення предметного змісту музикознавства як самостійної наукової дисципліни, що традиційно визначається проблемами методологічно вивіреного розуміння (власне герменевтичної рецепції) таких її фундаментальних питань, як музична мова, музичний образ, музична форма, музичний жанр, музичний стиль.

Побутує, однак, погляд, що в структурі стандартної науки доволі важко виокремити або ж очевидним та однозначним чином сформулювати її «філософські основи», оскільки останні виявляються начебто знятими у її власних теоретичних основах. Окрім того, наукова дисципліна здатна контролювати надходження тих ідей, які суперечать її власним основам. Дещо інше відбувається тоді, коли сама ж наукова дисципліна власними силами формує нові теоретичні основи та обґрунтування. Тому в полі зору – методологічні рефлексії постмодерної музикознавчої свідомості, з аналітичного лона якої постають, наприклад, такі формулювання, як феноменологія музичного мовлення та мислення (І. Пясковський, В. Москаленко), аксіоматика композиційної логіки (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна), семіотика жанрової форми (М. Арановський), металогіка стилю (В. Медушевський, В. Холопова). Тому можемо вести мову про потребу в узгодженні герменевтичної компоненти сучасного музикознавства на ґрунті епістемології як філософської теорії знання, що уможливить систематичну фі-

лософську рефлексію над основами та філософськими проблемами самого музикознавства.

Змінність алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості зумовлюється епістемологічними («знанневими») перетвореннями в системі фундаментальних питань музикознавства, актуальність дослідження яких покріплюється ідеєю «глибини наукової теорії» (К. Поппер). У предметному лоні музикознавства – це проблема архетипного змісту музикознавчої свідомості як сукупності принципів та способів теоретичної діяльності з пояснення явищ музичної культури.

У загальнонауковому плані методологічно правомірно пропонувати пояснення щоразу більшої міри універсальності: «Припущення про те, що мета науки – віднайти задовільні пояснення, веде нас далі – до ідеї підвищення міри успішності нашого пояснення за рахунок підвищення міри перевірюваності, тобто шляхом переходу до ще більш перевірюваних пояснень, що значить, [...] перехід до теорій все більшої змістовності, більш високої міри універсальності та більш високої міри точності»²³. Суттєво, отже, що на риторичну форму запитання «Чи існують остаточні пояснення?» наука як така шукає остаточні пояснення в термінах сутностей, висуваючи за «остаточну» проблему обґрунтування. Скажімо, К. Поппер веде мову про так званий «модифікований екзистенціалізм», який вважає корисним тоді, коли постає питання про логічну форму законів природи: «У ньому передбачається, що наші закони й теорії повинні бути універсальними, тобто *повинні містити ствердження про всі просторово-часові сфери світу*. Більше того, з нашого “модифікованого екзистенціалізму” слідує, що наші теорії містять ствердження про структурні та реляційні властивості світу і що властивості, описувані теоріями, які їх пояснюють, *повинні в тому чи іншому сенсі бути глибшими, аніж ті, що підлягають поясненню* [курсив мій. – М. Я.]»²⁴.

Таким чином, суть проблеми криється в методологічних аспектах способів теоретичної діяльності, «процедурні» моменти якої суттєво коригуються за умов інтегрування гуманітарних знань. При цьому мова йде про особливий вибір засобів аналізу та тлумачення (або ж – герменевтичного аналізу) світу музичних ідей, які покликані «задавати» певне бачення й розуміння світу музичних явищ, полишаючи при

цьому місце для творчої свободи теоретичного мислення. Отже, практичний сенс вбачають у герменевтичній рецепції наявного аналітичного досвіду, що складався впродовж останніх десятиліть у колі проблем методологічного перенаснащення гуманітарного знання та продовжує невпинно нагромаджуватися під виглядом інноваційних аспектів предметного змісту сучасного музикознавства (пам'ятаючи при цьому, що характеру інновації набувають лише ті ідеї, що становлять основу розвитку самого знання!). Усі ці перетворення спонукають до постановки питання історичної зміни парадигми музикознавчої свідомості – із усією сукупністю епістемологічних (власне «знанневих») перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства, зокрема таких, як модальна природа музичного мовлення та мислення, аксіоматика композиційної логіки, семіотика жанрової форми, архітектонічні принципи вокальної музики, металогіка питання стилю тощо.

Відповідно, беручи до уваги цілком конкретні напрацювання в колі проблемного змісту названих питань, маємо підстави для їхнього спеціалізованого артикулювання під виглядом:

- модальних форм та ментальної природи музичного мовомислення, які діагностують за алгоритмами інтонаційної концепції музики та інтерпретують через структурно-семантичний метод аналізу;

- смислових аспектів музичної образності, що апелюють до універсальї світовідношення людини: типу світосприймальної настанови, напряду психічної самоорганізації, поведінкового інваріанта тощо, утілюваних в інтонаційному рельєфі тематичного матеріалу твору;

- аксіоматики композиційної логіки, що передбачає поширене тлумачення категорій структури й тематизму, вирізняє типи й категорії композиційних форм та їхнє драматургічне амплуа;

- семіотики жанрової форми, що апелює до уявлень про її структурно-семантичний інваріант та модальні відтінки;

- типології стильових явищ, які розглядають під виглядом певної моделі (гомогенна та гетерогенна структура тощо).

В окреслені формулювання, звісно, вкладено досвід розгалуженої системи аналітичних методик, з-поміж яких винятковою аналітич-

ною спроможністю та евристичною плідністю вирізняються структурно-семантичний та семіотичний методи: їхнє поєднання на ґрунті концептуальних положень інтонаційної теорії Б. Асаф'єва виявляє високу здатність забезпечувати сукупність епістемологічно вивірених аспектів герменевтичного аналізу музичних явищ під виглядом «тексту».

Осібної уваги потребує досвід, здобутий безпосередньо у зв'язку з герменевтичною рецепцією певних категорій, як-от:

- *інтонація* (наприклад, розробка архітектонічного сенсу діалектичної тріади «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» в працях В. Москаленка);

- *жанр* (тут особливо примітною є теорія жанрового інваріанта та семантики жанрової форми, яку представлено в працях М. Арановського);

- *стиль* (відзначимо аспекти «фізіогномічної» та духовної природи стилю, що проглядають в аналітичних розробках стильових явищ у працях Н. Горюхіної, О. Зінькевич, В. Медушевського, В. Холопової).

Від себе також додамо: неабиякою евристичною плідністю володіє постановка питання онтологічного статусу музичного *мовомислення*, його екзистенційного виміру – коли суще явища (інтонаційна природа світу музики) розкривається в лоні питання онтолого-екзистенційної специфіки мовленнєвого компонента музичного мислення²⁵. Так, ноуменальний аспект феномену музичного мовлення «відкривається» через включення питання інтонаційної природи музичного вислову взагалі та історичного сенсу музичного мислення як музично-інтонаційного процесу (звідси висновок: алгоритми модерністичної свідомості спричиняють трансформацію поняття музичного мовомислення у феномен *звукомислення*).

Практичний сенс пропонуваніх змін щодо самого артикулювання фундаментальних питань музикознавства полягає в апробації максимально наближених до культурологічного підходу способів аналітичного вияву відомостей про *конструкти інваріантної моделі світу музики* та їхнє переведення в образ «світовідчуття, що звучить». Схоже, однак, на те, що на сьогодні концептуальні параметри самої парадигми складено ще неостаточно: відпрацьованим можна вважати лише підхід до її створення. Та головне – вона має свою генеральну ідею, яка

заслугує на представництво новітньої концепції щодо питання архітектоніки світу музики та представлення цієї концепції під виглядом «епістемології світу музики».

На переконання автора, проблеми герменевтичного аналізу музичного тексту можна успішно вирішити саме в контексті «епістемології світу музики» – під виглядом сукупності методологічних положень та наукової інформації щодо архітектоніки світу музики. Визначальним при цьому є методологічно вивірене структурування самих уявлень про світ музики – теоретично спрямований процес логіко-сислової фіксації та пояснення принципів розуміння змісту поняття «музичний текст», що як таке структурується на ґрунті методологічних рефлексій. Наявність актуальної, неперервної рефлексії як загальної умови мислення – це одна з найпоширеніших пізнавальних проблем. Пізнавальні інтенції епістемології актуалізують проблематику знання та пізнання за умови природно прямого зв'язку образних уявлень із переживаннями та відчуттями. При цьому «образ» (як і «концепція», «вчення», «ідея») – це тип інтелектуального утворення, що моделює певне «щось» і зіставляється з реаліями живого сприйняття, та навпаки. Суттєво, що все це – інтелектуальні акти, покладені на свідомість. Рефлексивно-абстрактна свідомість (чого передусім слід навчати при вихованні) – запорука філософського погляду на речі, який у пошуках рішення пізнавальної проблеми враховує практично весь досвід підходів та тверджень. При цьому формальна безмежність знання свідчить про його універсальність: «знання є формою репрезентації, представництва буття для свідомості, або у свідомості»; «тотожність свідомості і буття в тій формі, в якій вона присутня у свідомості, і є знання»; «знання постає через тотожність свідомості і буття»²⁶. Як репрезентант буття та як вихідний елемент змісту свідомості знання як таке (його когнітивні та почуттєві форми) фактично передусє такій пізнавальній процедурі, як *дистинкція* – процесу буквального розрізнення певних явищ. Адже, як справедливо зауважує Б. Сюта, «здійснення дистинктивних операцій із застосуванням сигнітивного контрасту, тобто контрастного означування обраних параметрів, потребує тонкого і науково коректного способу формування контрастних кореляцій» – в ефекті «усвідомленого усвідомлення»²⁷.

Ініціація епістемологічного дослідження фундаментальних питань музикознавства якраз і спрямована на це «власне усвідомлення». А отже, оскільки знання за своїми внутрішніми можливостями є формою універсальною, воно повинно мати у своїй будові такі компоненти, які б давали йому змогу виконувати зазначену функцію – репрезентувати саму нероздільність знання й буття. За цією версією, такі компоненти повинні сягати деяких «універсальних початків» (В. Петрушенко). Звідси – особливості питання щодо *джерела знання* та його *«граничність»*, бо універсальність знання здатна вести до пошуків «останніх» меж для його ж визначення. Сучасна епістемологічна думка стверджує: «знання» творить «силове поле» культуротворення, оскільки «справжнє життя артефактів забезпечується лише в ментальному полі, коли предмети культури вписані в історичний, ціннісний та технологічний контекст свого виникнення та функціонування. [...] Інтерес та повага до творів мистецтва, до культурних пам'яток та предметів, їх вплив на загальну духовну атмосферу в суспільстві можливі лише через усвідомлення, тлумачення та інтерпретацію творів культури засобом функціонування конкретних форм “знань” – епістемічної (“знаннєвої”) форми»²⁸. Проблема, однак, у тому й полягає, що «знання» і справді може бути наявним (наприклад, у дослідницьких джерелах), але, на жаль, не явним – бо не опанованим. Унаслідок такої ситуації і задля уникнення подібної тенденції (або ж як відповідь на запитання «задля чого» та «внаслідок чого») виникає потреба іти далі.

Так, як гіпотезу ідею інтонації було висунуто вже давно – на початку ХХ ст. З осереддя цієї ідеї зросла «інтонаційна концепція музики» Б. Асаф'єва, що своїм синтетичним характером спростовувала схематизм формально-логічного методу аналізу, бо оперувала доведеннями про істинність і достовірність «внутрішніх», а не «зовнішніх», закономірностей уже не «форми-схеми», а «форми-процесу». На превеликий жаль, асаф'євське вчення про інтонацію, що просувалося від гіпотези, її перевірки до концептуального викладу, ще й дотепер переживає процес випробування своїх пізнавальних функцій в якості «теорії»: забезпечена найважливішими функціями – пояснення та передбачення, теорія інтонації як така так і не здобула

глобального поширення. Причиною цього, імовірно, було ідеологічне протистояння матеріалістичного та ідеалістичного світоглядних методів (відкритий Б. Асаф'євим метод інтонаційного аналізу апелював до вимірів духовності, ірраціонального взагалі).

На сьогодні, однак, слід визнати (говорячи мовою епістемології як філософської теорії знання) – як феномен «інтонації», так і та істина, що світ музики є за своєю суттю звукоінтонаційним середовищем, – суть цілісні й універсальні «знаннєві» (епістемічні й почуттєві) форми, що покликані з'ясувати когнітивну (власне «знаннєву») природу явищ музичної культури. Наприклад, під виглядом з'ясованої *логіки стилеутворення*: орієнтована на епістемологічну традицію та конкретизована в епістемологічно налаштованій системі фундаментальних питань, музикознавча думка завжди буде працювати з історично конкретними виявами культури – зі «світовідчуттям, що звучить» (тобто, згідно з належним баченням сущого) і, що найважливіше, буде стверджувати (знову ж таки, мовою епістемології як філософської теорії знання) «універсальність знання як форми представлення буття для свідомості» (В. Петрушенко). Тому знаменно, що в ситуації аналітичного переоснащення музикознавства як наукової дисципліни «*інтонаційність*» постає як *ціннісний та нормативний критерій вибору*. Теоретичне підґрунтя цього вибору складають максими інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Саме вони спричиняють представлення архітекτονіки світу музики як певної універсалії, що потребує властивого – «текстуального» прочитання, наприклад, під виглядом *інваріантної моделі вибудови світу музики, складеної з інформаційних конструктивів*²⁹. Крім того, осібну турботу аналітичного порядку становить «текстуальне» прочитання світоглядної парадигми та когнітивних складових музичної культури конкретного історичного часу – в якості засновку аналізу стилю епохи. Звідси – особлива методологічна придатність саме епістемологічного ґрунту: охоплювані епістемологією типи «знаннєвих» (власне епістемічних) структур суттєво спричиняються до конкретизації, та головне – герменевтичної рецепції (витлумачення та пізнавально-перетворювального способу засвоєння знань про «сущє») стилю мистецької доби.

Таким чином, практичний сенс дослідження епістемологічних перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства як визначальних алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості полягає в критико-рефлексивній діяльності, яка має своїм підґрунтям цілком конкретне бачення самих підвалин спеціалізованого (музикознавчого) знання. Слід сподіватися, що у своїй спрямованості на герменевтику висунуте завдання посприє розсуванню меж дисциплінарних матриць, відкриваючи простір для діалогу дискурсів. Позбавлена стандартизованих «рухів», сучасна музикознавча думка заявлятиме про свою справжню спроможність вільно оперувати інтелектуальними утвореннями, без яких неможливе ані сприйняття, ані пізнання. «Знання – це не відзеркалення наявного. Воно має місце лише там, де факт зустрічі свідомості із реальністю постає через усвідомлення того, що це зустріч із формами представлення (репрезентації) буття і що останні, своєю чергою, стають фактами внутрішнього інтелектуального відношення»³⁰. Цьому ефекту «подвійної рефлексії» (вислів М. Кузанського), що його В. Петрушенко конкретизує в актах «першої» та «другої» рефлексій, ми завдячуємо *саморефлексії* як унікальної здатності свідомості до самовиявлення, внутрішнього самовідношення та самоспостереження. Тому і сама герменевтика – це, радше, *епістемологічна рефлексія, епістемологічна інтенція* (тут – метафізична інтенція когнітивних досліджень), а не «дисципліна» чи «метод», які претендують на точне та унормоване здійснення розумових актів. Герменевтичний аналіз – це царина когнітивної проблематики (від лат. *cogito* – «мислити, міркувати»), завдяки якій свідомість «прогностично» розв'язує значно ширше поле питань, аніж конкретно-наукове завдання. Цьому слід завдячувати метафізичним підвалинам знання – його природі та буттєвим засадам людської екзистенції, а не конкретно-науковим «технологіям».

Таким чином, вдаючись до наріжного питання епістемології як філософської теорії знання «як ми знаємо щось?», а також до упорядкованої цієї теорією видової та типологічної класифікації самих знань, ми спроможні здійснювати редукцію предметного змісту музикознавства – когнітивно апелювати до певних аксіом, які передують досягненню необхідно

істинного, і тим самим прагнути цілісності істинного знання. Знаковим прикладом такої редукції, скажімо, можна вважати зусилля групи українських учених, напрацювання яких окреслили завдання щодо парадигматичних аспектів розвитку понятійного апарату музикознавства (Н. Горюхіна, І. Котляревський, В. Москаленко, О. Самойленко, Б. Сюта). У свою чергу, постановка питання щодо епістемологічного пріоритету в структурі музикознавства – це шлях до його розвитку як у знанневому, так і в інституціональному відношеннях.

¹ Поплер К. Реализм и цель науки // Современная философия науки. – М., 1996. – С. 101.

² Череди́ченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Сов. композитор, 1997. – С. 27.

³ Виняток становлять хіба що оперта на міцний мистецтвознавчий дискурс концепція естетичного виховання, укладена Д. Кабалевським. Практична (на рівні навчальних програм) реалізація цієї концепції передбачала ґрунтовне пророблення таких категорій, як інтонація, образ, композиційна форма та драматургія, жанр і стиль. Див.: Музыка в 4–7 классах: Методическое пособие для учителя / Т. А. Бейдер, Т. Е. Вендрова, Е. Д. Критская и др.; под ред. Э. Б. Абдуллина; науч. рук. Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1986. – 239 с.

⁴ На ґрунті подібних розмірковувань і виникла ідея написання не лише цієї статті, але також і монографії, у якій передовсім узагальнено особистий досвід розважань із приводу фундаментальних питань музикознавства як наукової дисципліни з власним предметним змістом. Див.: Ярко М. І. Епістемологічні («знаннєві») моделі та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості. В 2-х томах. – Т. 1: Методологічні рефлексії сучасної музикознавчої думки: архітектоніка світу музики. – Дрогобич: Ред.-вид. від. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2010. – 568 с.; Т. 2: Герменевтичний аналіз музичного тексту: аналітичні етюди. – Дрогобич: Ред.-вид. від. ДДПУ ім. Івана Франка, 2010. – 356 с.

⁵ В Україні на межі тисячоліть епістемологія здобула власний смисловий регламент, зокрема, як така, що на противагу «чистій» науковості (сцієнтизмові) гносеології є найбільш придатна для вивчення й дослідження духовних структур та категорій культури, її когнітивної («знаннєвої») складової – «виявлення та дослідження антропологічно-екзистенціальних аспектів знання, окреслення метафізичної інтенції когнітивних досліджень». Див.: Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – Л.: Вид-во Держ. ун-ту «Львівська політехніка», 2000. – С. 172.

⁶ Наприклад, найвищою формою самодостатньої думки є ідея, що виконує функцію сенсоутворення стосовно будь-якої когнітивної побудови в площині фундаментального «зрізу» буття.

⁷ Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури / Ред. М. Головащенко. – К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 33.

⁸ Лосев А. Классицизм: конспект лекций по эстетике Нового времени // Литературная учёба. – 1990. – Июль–август. – С. 140.

⁹ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 211.

¹⁰ Там само. – С. 210.

¹¹ Там само. – С. 157.

¹² Там само. – С. 160.

¹³ Там само. – С. 158.

¹⁴ Там само. – С. 172.

¹⁵ Доманский В. Литература и культура: Культурологический подход к изучению словесности в школе // Гуманітарні науки. – 2002. – № 1. – С. 26.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 27.

¹⁸ Там само. – С. 26.

¹⁹ Там само. – С. 27.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Дашевская Е. О некоторых аспектах понятия «музыкальный текст» // Слово, інтонація, музичний твір. – Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / Упор. В. Г. Москаленко. – К.: Вид. КДМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. – Вип. 27. – С. 105.

²³ Поппер К. Реализм и цель науки. – С. 101.

²⁴ Там само. – С. 104.

²⁵ Детальніше про це див.: Ярکو М. Класицистський та романтичний типи музичного мовлення як історико-

стильові типи музичного мислення // Проблеми гуманітарних наук: Наук. записки ДДПУ ім. Івана Франка / Ред. кол.: Т. Біленко (гол. ред.), В. Скотний, В. Здоровенко та ін. – Дрогобич: Ред.-вид. від. ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 23. – Філософія. – С. 56–77.

²⁶ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 10–11.

²⁷ Сютя Б. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції // Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упоряд. М. Ржевська. – К.; Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 48.

²⁸ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 212.

²⁹ Детальніше про це див.: Ярکو М. Конструкти інтонаційного поля музики як інформаційної системи // Людинознавчі студії: Зб. наук. пр. ДДПУ / Ред. кол.: Т. Біленко (гол. ред.), В. Скотний, В. Мовчан та ін. – Дрогобич: Наук.-вид. центр ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 20. – Філософія. – С. 95–111.

³⁰ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 167.

В статтє заявлена позиція критического осмысления формально-логической специализации знаний о музыке, их пересмотра на почве эпистемологии как философской теории знания. Актуальность проблемы определяет потребность в редукции предметного содержания музыковедения – когнитивного апеллирования к определённым аксиомам, которые предшествуют достижению необходимо-истинного. Соответственно, выдвигается знаниевая модель под названием «эпистемология мира музыки», которая при такой формулировке способна обобщать алгоритмы постмодерного музыковедческого сознания. Позитивный смысл модели можно усматривать в возможности упорядочивания эпистемологических (знаниевых) преобразований в системе фундаментальных вопросов музыковедения, возведения его в статус фундаментального научного знания.

Ключевые слова: *эпистемология как философская теория знания, когнитивный ресурс и знаниевые модели постмодерного музыковедческого сознания, инновационное содержание современной музыковедческой мысли.*

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МОДЕРНУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Марія Каралюс

УДК 7.03 : 7.036(477)

У статті порушено питання про уточнення критеріїв належності того чи іншого явища мистецтва до модерну. Висувається припущення, що в українському мистецтві стильові домінанти модерну мають власний принцип тяжіння, за умов якого формуються певні константи самого модерну.

Ключові слова: модерн та авангард, сецесія, принцип тяжіння, стилістична конвенція.

The author raises a question about more accurate definition of the criteria of an either art phenomenon's belonging to Modern. Also author's theory is that the stylistic dominants of Modern in the Ukrainian art have their own attraction principle with which the definite constants of the Modern itself are formed.

Keywords: Modern and Avantguard, Sezession, attraction principle, stylistic convention.

Духовна спадщина модерну магнетично привертає до себе дедалі більшу увагу, і це не дивно. «Новий стиль», виголосивши на межі XIX–XX ст. програму тотального оновлення та естетизації предметно-просторового середовища, залишився не тільки яскравим і самобутнім, неповторно своєрідним етапом у розвитку новітньої культури, але й передбачив подальшу долю мистецтва XX ст.

Модерн – один із варіантів назв того стилю, який у різних країнах називався по-різному: *Art Nouveau, Jugend Still, Sezessionstill, Stil Liberty, Модерн*, і місцезнаходження якого в історії мистецтв охоплює період між 80-ми роками XIX ст. і 20-ми роками XX ст., а в хронології стилів – «десь між імпресіонізмом та експресіонізмом» (Д.Сараб'янов).

Роки панування «нового стилю» інколи називають «епохою 1900-го», і застосування такого багатозначного поняття, як «епоха», видається виправданим: незважаючи на свою недовготривалість, модерн зумів не просто втілитися в побуті, у мистецтві, у свідомості цілого покоління, а й надати їм особливого, лише йому властивого колориту. Саме тому «модерн» як науко-

вий термін нерідко ставлять поряд не із суто стильовими категоріями, а з таким історико-культурним поняттям, як «бідермайєр». В обох випадках ці терміни визначають собою не так стиль мистецтва, як стиль самого життя. Як наслідок, суспільно-естетичні та утилітарні функції мистецтва просякнуті світосприйняттям окремої людини і відображають її життєві амбіції, спосіб існування в навколишньому світі.

Наприкінці XIX ст. актуалізувалося багато тенденцій, що були властиві «чистому» романтизму: хворобливе томління, меланхолія, песимізм безвиході, приреченості, що були до певної міри властиві романтичній естетиці, на новому історичному етапі перетворилися у своєрідну буденність, в ознаку гарного тону. Дендизм, що свого часу з'явився в байронівському варіанті, набув згущеного характеру, прикрасившись химерними фарбами *fin de siecle*. Спосіб життя художників, поетів та музикантів став здебільшого підкреслено-богемним.

Період модерну став періодом меценатства, бурхливого росту різноманітних художніх організацій, угруповань, різнорідних творчих товариств. Вони визначали характер художнього

життя, тут відбувалося не лише спілкування митців, але й діалоги зі споживачами, поціновувачами мистецтва, коло яких стрімко зростало. Поставав благодотворний ґрунт для постійної міграції нових ідей із мистецтва елітарного в мистецтво масове. І проблема масової культури вперше зазвучала так гостро саме в межах модерну. Така парадоксальна діалектика елітарної та масової культур, їхні взаємоперехід та взаємоперетворення, взаємовпливи та самозаперечення кожної з них, починаючи від модерну, загалом характеризуватиме історію культури ХХ ст. «Творчі пошуки різних представників культури модерну – і митців, і філософів, і теоретиків – були направлені на створення унікальних взірців та цілих систем елітарної культури. Теоретичні маніфести та декларації захищали право митця на творчу незрозумілість, відірваність від маси та її смаків, на самоцінне буття “культури для культури”. Однак у міру того, як у поле модерну попадали предмети повсякденності, форми повсякденного мислення, структури загальноприйнятої поведінки [...], модерн починав апелювати до мас і масової свідомості... Як наслідок, один і той самий культурний артефакт починає вести “подвійне життя” з різним смисловим наповненням та протилежним ідейним пафосом: одним боком він обернений до елітарної культури, другим – до масової... Такими є твори Малера і Стравінського, Мухи та Клімта...»¹.

Звичайно, розмірковуючи над передумовами стилю модерн і про вплив на нього різноманітних філософських ідей, не можна обійти проблему його взаємовідношення із символізмом. Ці два основні явища художньої культури рубежу століть перебувають між собою в дуже складній залежності. Це питання є чи не найпроблематичнішим для дослідників стилю модерн. Але, дотримуючись стильової концепції Д. Сараб'янова, можна припустити, що модерн і символізм є, найімовірніше, «двома сторонами однієї медалі», оскільки найчастіше символізм як філософська концепція знаходить своє втілення на практиці у формах стилю модерн. І далі: «Символізм як спільність методологічна, а не формально-стильова, певною мірою “керує” стилем модерн»². Модерн активно використовує образи-символи, а не просто «живиться» ідеями символізму, особливо тими, що підкреслюють внутрішню суть образу-символу як

основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту.

Отже, як будь-який стиль, модерн увібрав у себе дух свого часу, його настрої, філософію, соціальну проблематику. У його мистецтві знаходимо різні втілення «філософії життя», яка опосередковано виявляється в тематиці містичних сновидінь, еротичної гри, в усвідомленні життя як космічної сили. До мотивів стилізаторства модерну безпосередньо прив'язується ніцшеанська концепція гри. Водночас бергсонівська «плинність», з її мотивами постійного оновлення та безперервного становлення, вплинула і на естетичні засади, і на принципи формотворення в мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Модерн «духовно» позначено печаттю романтизму, і романтизм входить у передісторію модерну. Але водночас модерн є надзвичайно «відкритий» стиль, прозоріннями якого послуговується мистецтво ХХ ст. «Модерн та авангард – ось дві основні антиномії в музиці ХХ ст.», – декларує сучасний російський музикознавець О. Соколов, говорячи про особливу роль модерну в сучасній музичній свідомості. Автор стверджує, що його величезний потенційний заряд ще не вичерпано і що впродовж всього ХХ ст. цей стиль активно «договорює» сам себе³.

М. Ржевська з приводу антиномії цих двох явищ – модерну та авангарду – пише: «Приблизно збігається з авангардом першої третини ХХ ст. за часовими параметрами і модерн... Сильний новаторський посыл, пошуки незнаних виразових засобів, нових можливостей мистецтва, – все це риси, що притаманні модерну так само, як і авангарду. Тим суттєвішим є питання про різницю між ними, що вирішується на різних рівнях: через з'ясування чітких хронологічних меж (модернізм інколи обмежують 1914 р.); через встановлення розподілу “сфер впливу” (радикально новаторські напрямки – це авангард, решта – модерн); через визначення позиції щодо романтизму (авангард – антиромантичний, модерн – романтичний орієнтації)»⁴.

Передумови виникнення модерну в Україні досить цікаві. З одного боку, сам еволюційний розвиток архітектури та живопису неминуче мав призвести до появи цього стилю. Тут діяла

загальноєвропейська формула – через посилення урбаністичних тенденцій до появи нових конструкцій і матеріалів, еклектизм у міських забудовах, через академічні засади малярства, через появу рис імпресіонізму у творчості окремих художників (К. Костанді, П. Нілус) стиль модерн поступово формувался в архітектурних ансамблях, на живописних полотнах, на сторінках численних журналів. Але з другого боку, український модерн, географічно знаходячись на «перехресті доріг», не міг не зазнати найрізноманітніших впливів. Так, київська школа митців відчутно перебувала під впливом російських «*мирискусників*», і не тільки тому, що здобуття професійної освіти завдячувала переважно московським та петербурзьким навчальним закладам. Значний вплив на естетику українського модерну мали деякі роботи, що їх провадили російські художники в Києві. Ідеться насамперед про знамениті розписи Володимирського собору та Кирилівської церкви. Деякі дослідники навіть вважають дату створення цих монументальних робіт датою зародження модерну в українському мистецтві (1880–1990). Монументальні розписи М. Врубеля, В. Васнецова та М. Нестерова стали значним кроком уперед на шляху розвитку нових стильових тенденцій в українському мистецтві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Художники західноукраїнських земель, натомість, здобували освіту переважно в провідних на той час мистецьких центрах Західної Європи – у Мюнхені, Парижі, Відні, Празі, Кракові. Напевно, не варто зараз знову наголошувати на високому рівні розвитку й поширення модерну в тих центрах. І, повертаючись на Батьківщину, художники та музиканти безпосередньо перенесли на свій національний ґрунт найрізноманітніші тенденції нового стилю. Західноєвропейські ідеї здійснили певний вплив на українське мистецтво, потрапивши сюди вже з віденським, мюнхенським, паризьким «штемпелем». Про це свідчить навіть сам термін «сецесія», який традиційно застосовувався в Західній Україні і в науковій літературі, і в широкому вжитку під впливом віденського *secession*'у.

Але при тому, що, наприклад, львівська сецесія була органічною частиною всього центральноєвропейського модерну, мала з ним світоглядну й композиційно-стильову спільність, вона аж ніяк не була провінційним відгалужен-

ням віденського «нового стилю». Генеза сецесії в Західній Україні була зумовлена внутрішнім ходом самостійного художнього розвитку, і європейський вплив був лише імпульсом для прискорення автохтонного процесу.

Благотворним фактором стало також значне пожвавлення культурного життя на межі століть. Так, скажімо, у Львові почали діяти різні музеї, художні салони та об'єднання: «Товариство для розвою руської штуки», «Товариство прихильників української літератури, науки і мистецтва», польське «Товариство приятелів образотворчих мистецтв» та ін. Своїми пропагандистськими заходами вони сприяли появі нового напрямку в мистецтві. Підтримку сецесії здійснювали колекціонери та книговидавці, мистецька критика.

Так, більшість модерністів групувалися певний час навколо журналу «Світ» (1906) та часопису «Будучність» (1909). У вступній статті до першого номеру «Світу» сформульовано їхню естетичну програму. Загалом вона наслідуює естетичні засади М. Вороного, який раніше проголосив, що «зорею провідною треба брати вільну та чисту штуку, справжню запашну поезію»⁵. Модерністи, обравши для себе стежину «Добра і краси», кажуть: «Від злиднів та турботних дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви – у світ злотих, ясних зір»⁶.

Аналогічні думки трапляються в статті за 1907 рік, де зазначається, що новий напрям – це «свіжа течійка, ніщо інше, тільки відомий в інших народів напрямок декадентський, сецесійний, модерністичний, символічний – і як там ще всіляко його називають»⁷.

Пізніше творчі сили об'єдналися навколо товариства «Молода муза» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, С. Чарнецький та ін.), і в 1907 році вони виступили з «Маніфестом Молодої Музи»⁸. У творчості «молодомузівців» переплелися символізм і натуралізм, богошукання й прагнення «нового містичного неба», але загалом ця співдружність за своєю естетикою і творчою позицією яскраво репрезентує сецесійну літературу, так, зрештою, як і О. Кобилянська, Г. Хоткевич (у деяких творах) та К. Гриневичева.

Ще одним проявом громадського визнання сецесії стала мода на неї в повсякденному житті, у побуті широких міських верств. Вагомий вклад у розповсюдження «нового стилю» вне-

сли і такі своєрідні осередки львівського художнього життя, як літературно-артистичні кафе. У їхніх сецесійних інтер'єрах під час взаємообміну ідеями між художниками, поетами, філософами і музикантами колективно народжувалися нові погляди на мистецтво і створювалася та особлива атмосфера духовного братерства, якою, за словами очевидців, насамперед відзначалося художнє життя Львова епохи сецесії⁹. У цьому процесі поширення й утвердження модерну значну роль відіграли також літературно-мистецькі журнали, що і «формою» своєю, і змістом сприяли становленню «нового стилю». Зокрема, у книжковій та журнальній графіці київських видань новий період відкривається оформленнями, в яких помітним є вплив майстрів петербурзького об'єднання «Мир искусства» та їхнього кумира, одного з натхненників книжкової графіки модерну, англійського художника кінця XIX ст. Обрі Бердслея.

Великої концепційної виваженості досягнув Іван Труш, видаючи «Артистичний вісник» (Л., 1905), який по праву вважається еталоном взірцем українського сецесійного журналу – і за своєю характерною тематикою, і за вишуканістю графічного оздоблення. Серед публікацій журналу – фрагменти з поеми «Так говорив Заратустра» Ф. Ніцше (у перекладі М. Мочульського), дослідження І. Труша «Дж. Рескін про війну і пластичні штуки», поезія «молодомузівців», добірочка «Поезії в прозі» О. Кобилянської, численні рецензії на поетичні збірники та концерти. Загалом саме цей журнал своєю естетичною спрямованістю досить чітко «тримається» модерну і відображає його основні установки.

Величезним досягненням українського модерну є його новий, неупереджений погляд на національну культуру. Використання і творча інтерпретація невичерпного багатства народної орнаментики, захоплення давніми пластами історії роблять майже кожного українського художника яскравим стилістом.

Вплив модерну з його надзвичайним поширенням в українській культурі кінця XIX – початку XX ст. досить яскраво та оригінально позначився і на музиці цього періоду. Прояви модерну були різноманітними та органічними. Його стильовими ознаками та особливостями були охоплені майже всі жанри української музики.

Творчість Н. Нижанківського, Б. Яновського, деякі твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового та інших відчутно позначено стильовими рисами сецесії. Виразовий арсенал сецесійної музики виділяється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинності, безперервності форми поряд із тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний «сюжет», тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але «спектр» її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовного, еротичного екстазу.

Одним з вершинних зразків модерну в українській музиці є камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського, нечисленна за своїм об'ємом, але надзвичайно симптоматична в руслі модернових ідей. Звертає на себе увагу, передусім, вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань. Серед поетів, до віршів яких звертається композитор, імена О. Олеся, Б. Лепкого, М. Семаки, Р. Купчинського, І. Франка. Авторське висловлювання композитора завжди чітко простежується в максимальній щільності образного змісту. Композитор «витворює» свій світ з максимальною щирістю, без узагальнень, без відсторонення. Мотиви ностальгії («Не співай по весні»), мотиви сну («Снишся мені»), патетизм, драматичність висловлювання («Чому я пробудивсь?», «Засумуй, трембіто») притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.

Впливи стилю модерн на українську музику кінця XIX – початку XX ст. постають досить переконливо і різноманітно. Залежно від жанру стиль примхливо змінює свій образ. Так, на перший погляд, є дивним сусідство в межах стилю опери «Ноктюрн» М. Лисенка і, скажімо, Сонати В. Барвінського, але їх еднають загальні тенденції стилю, який і сам по-різному виступає, наприклад, в архітектурі В. Городецького, у монументальних розписах М. Сосенка чи на полотнах Ф. Кричевського або О. Новаківського. В українській музичній сецесії увагу до себе повертає насамперед особливість тематики. Тут і характерна для культури модерну увага до загостреної психологізації, і захоплення декоративною зображальністю.

Показово, що найбільш радикальне новаторство здійснювалося переважно в камерних жанрах. Романс (або цикл романсів), інструментальна мініатюра (зокрема фортепіанна прелюдія) чи цикл мініатюр – таким було жанрове поле випробувань нового в композиторській техніці. Безперечним є при цьому переважання в більшості експериментальних за духом творів ліричної образності, що набувала значення смислового поля пошуків нових сенсів та відтінків. Ці самі тенденції відзначає Т. Гундорова, досліджуючи ранній модернізм в українській літературі: «Нігілістично-невротичний комплекс стимулює чуттєве декорування, рафінування зображуваного, його естетизацію. Такі форми декадентської чуттєвості в українській літературі тяжіють до переростання в жест, що претендує замінити саму реальність. Так, скажімо, жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого модернового суб'єкта *fin de siècle*»¹⁰. Про складність та суперечливість внутрішнього стану людини своєю мовою говорили такі різні митці, як М. Колесса, Л. Ревуцький, Н. Нижанківський, В. Косенко, Б. Яновський, В. Барвінський.

Незважаючи на те що становлення «останнього історичного стилю» (Д. Сараб'янов) було здебільшого «вольовим», це не призвело до руйнації природних законів історичної еволюції мистецтва. Крім того, музичний модерн позначено рельєфною лінією еволюційного розвитку, попри досить коротке історичне «дихання». Але це зовсім не означає, що цілком відпадає необхідність у своєрідній «пробі на стиль» (Д. Сараб'янов). У модерні рідко трапляються твори, які повністю відповідають якимось одним нормам, тому виникає потреба уточнення критеріїв належності того чи іншого явища до модерну. Очевидно, пріоритетного значення набуває принцип тяжіння, а не наявності всіх стильових констант. У літературознавстві за такими неоднорідними явищами закріплено поняття «стилістичної конвенції»: «Стилістична конвенція – це група надіндивідуальних норм і засобів мови, які актуалізуються в організації мовних чинників певної епохи, літературного напрямку, школи чи стилю. Конвенціоналізації можуть підлягати всі складники будови літературного твору, виявляється вона в доборі

слів, засадах перетворення семантичних виразів..., у використанні чинників повсякденного мовлення, у способах ритмічної організації... Конвенціоналізм стилю може проявлятися через спосіб організації одного або кількох елементів, які відіграють роль стильової доміанти і набирають певної стилістичної вартості, напр., [...] вживання емоціональних епітетів у ліриці поетів Молодої Польщі. З'явившись у певний історичний період, стилістична конвенція продовжує часом існувати в незмінній формі у творах наступних епох, стаючи підставою стилістичного шаблону»¹¹ [(переклад з польської. – М. К.). А принцип тяжіння, про який ідеться в монографії Д. Сараб'янова і який, по суті, є основною рисою стильової конвенції, підкреслює спільність різномірних явищ, не виключаючи яскравої відмінності між різними варіантами стилю в різних видах мистецтва. Так, доволі далекими образно та стилістично, здавалося б, є твори Г. Клімта і Г. Малера, Н. Нижанківського та В. Городецького, М. Сосенка та Б. Яновського та ін. Д. Сараб'янов пояснює такі різкі контрасти всередині стилю проміжним становищем модерну – «між натурним романтизмом і метафоричною умовністю», між романтизмом і новою фазою розвитку світового мистецтва, позбавленою єдиної системи стильових координат.

Крім того, це пояснюється і парадоксальною несумісністю генетичних джерел модерну: стиль «проростає» з різних джерел. Так, його російський варіант здебільшого відштовхується від академізму, австронімецький Юґендстиль постає як гіперболізація деяких рис романтизму, польська сецесія здебільшого тяжіє до імпресіонізму, нарешті, український модерн виявив себе на хвилі активних пошуків національного стилю.

20-ті роки ХХ ст. стали завершальним етапом складного періоду національного самоствердження в українській музиці, ознаменованого становленням музичної мови, композиторської школи європейського зразка, зрештою, самої структури музичної культури в усій її системній повноті. Природно, що, відтворюючи у своїй історії відтинки шляху, що проходили й інші країни, українські музиканти певною мірою відтворювали і тенденції, характерні для таких періодів. Якщо спростити, довести до схеми комплекс світоглядних настанов, що тоді домінували, можна стверджувати, що провідного

значення набули дві з них: послідовний музичний «націоналізм» та прагнення до повноправного функціонування в системі світової музичної культури, входження до світового культурного контексту.

Перехідна природа стилю модерн «між старим і новим» породжує цілу низку методологічних проблем. Серед них, зокрема, проблема співвідношення «нового стилю» з експресіонізмом, який зріс на ниві сецесії, наслідуючи і розкладення тонально-гармонійної системи, і хворобливо-чуттєвий тонус тощо. Подібні приклади можна продовжити.

Отже, актуальність обраної теми видається очевидною. Майбутні дослідження, сподіваємось, зможуть дати відповіді на запитання, які, безумовно, постають при дослідженні такого неоднозначного явища, як стиль модерн в музиці, зокрема, в українській.

¹ Культурология. XX век: Словарь. – С.Пб.: Университетская книга, 1997. – 630 с. – С. 559.

² Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Дмитрий Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с. – С. 185.

³ Соколов А. Какова же она – «форма» музыкального XX века? / А. Соколов // Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. – С. 2–8. – С. 2.

⁴ Ржевська М. Стильові тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини XX століття / Майя Ржевська // Питання стилю і форми в музиці. – Л.: Каменяр, 2000. – С. 111–123. – С. 114.

⁵ Редакційний комітет. Наше слово // Світ. – Л., 1906. – № 1. – С. 2.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Маніфест Молодої Музи // Діло. – Л., 1907. – № 249. – С. 2.

⁹ Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова 1860 – 1998 / Орест Нога, Роман Яців. – Л.: Українські технології, 1998. – 128 с.

¹⁰ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с. – С. 115.

¹¹ Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000. – 706 с. – С. 261.

В статтє затронут вопрос об уточнении критериев принадлежности того или иного явления искусства к модерну. Предполагается, что в украинском искусстве стилевые доминанты модерна имеют собственный принцип тяготения, в условиях которого формируются определённые константы самого модерна.

Ключевые слова: модерн и авангард, сецессия, принцип тяготения, стилистическая конвенция.

МАСШТАБНО-ТЕМАТИЧНІ СТРУКТУРИ

Любов Анікієнко

УДК 781.2

У сучасному теоретичному музикознавстві існує чимало проблемних «зон». Серед них – класифікація так званих масштабно-тематичних структур та виявлення їхньої змістовної семантики в конкретних музичних творах. Показуючи походження таких структур у музичному фольклорі, використовуючи аналогії зі світової поезії, авторка статті широко ілюструє застосування їхніх різновидів у композиторській спадщині різних епох.

Ключові слова: масштабно-тематичні структури, періодичність, структура, дроблення, підсумування, синтаксична одиниця.

There is a lot of problematic «areas» in the modern theoretical musicology, in particular, a classification of so called scale and theme structures and an identification of their semantics in definite musical works. Displaying the origin of such structures in a musical folk lore and putting forth the analogies from the poetry, the author widely illustrates the use of these structures' varieties in a heritage of composers of the different epochs.

Keywords: scale and theme structures, frequency, structure, crushing, summation, syntax unit.

Масштабно-тематичні структури (інакше – мелодико-синтаксичні, ритмо-синтаксичні) – конкретні прояви інтонаційного і структурного розвитку в розгортанні мелодично вираженої думки, пов'язані із синтаксичним членуванням та структурним об'єднанням її дрібних тематичних побудов (передусім суміжних мотивів, фраз, іноді речень).

Класифікація та опис типових масштабно-тематичних структур базується на врахуванні двох чинників: *інтонаційного* змісту й *масштабних пропорцій* внутрішніх структурних побудов. Мелодико-інтонаційний матеріал цих побудов фіксують літерами, а їхню величину (рівно- або різнотривалість) – кількістю тактів у кожній з них.

Музикознавець В. Цуккерман у статті, уміщеній у «Музыкальном энциклопедическом словаре» («Музичному енциклопедичному словнику»), стверджує: «Масштабно-тематичні структури утворюють свого роду ритм побудов, який виявляється в логіці й ди-

наміці часових пропорцій, подібно до ритмічних співвідношень тривалостей і архітектонічних співвідношень частин цілого» [переклад з російської авторки статті. – Ред.].

Передумови теорії масштабно-тематичних структур закладені в працях Б. Яворського і Г. Катугара, а її розробка належить московським теоретикам Л. Мазелю і В. Цуккерману.

1. Найпростіша масштабно-тематична структура – **періодичність**, тобто неодноразове повторення посліпль невеликої побудови без змін, іноді – з точним секвенціюванням або незначним ритмо-інтонаційним оновленням: *a, a (a ...)*. Елементарна періодичність у тактовому вимірі – $1 + 1 + 1 + 1$ або $2 + 2 + 2 + 2$ і т. п. Кількість повторень не регламентована. Часто трапляється у фольклорних зразках, у пісенно-танцювальних жанрах (українські народні пісні «Щедрик», «Діду мій, дударіку», «Прийди, прийди, сонечко», «Вийди, вийди, ой Іванку»). Дублювання рівнотривалої і, як правило, інтонаційно незмінної мелодичної послівки – типовий виражальний

прийом і домінуючий синтаксичний ритм у численних народних (і стилізованих у народному дусі) колискових, дитячих піснях-лічилках, гумористичних дражнилках, ігрових забавлянках, обрядових заклинаннях, голосіннях тощо. Значною є роль регулярно періодичного мотивного повторення у творах гомофонного складу, де воно впорядковує плин «музичного часу», створює рівномірну масштабну-синтаксичну пульсацію, сприяє утвердженню провідної структурно-семантичної ланки композиції та цілісності твору («Кіаріна» з «Карнавалу» Р. Шумана, прелюдія A-dur № 7 Ф. Шопена). Особливий вияв сталої періодичності в професійній музиці останніх століть – незмінне остинато, придатне не лише для створення ефекту заспокійливої або гнітючої монотонії, але й до поступового образно-динамічного нагнітання.

2. Близькою до звичайної періодичності є структура «**пари періодичностей**»: $aa + vv$, $aa' + vv'$ іноді $aa + a'a'$ (за умови інтонаційного варіювання або транспозиції вихідного a). Внутрішня «пара» (наприклад, aa) є періодичним повторенням мелодичної фрази, іноді речення, розвинутого мотиву. Результат такого синтаксичного об'єднання обох дрібних періодичних пар у пару вищого порядку – період неповторної будови, проста двочастинна форма (контрастна або варіантна), речення з двох різних фраз. Єдності означеної масштабнотематичної структури (особливо в умовах строгої тактометричної системи) сприяє збереження масштабних пропорцій у двох періодичностях ($1,1 + 1,1$; $2,2 + 2,2$ і т. п.), проте можливою є й асиметрія, коли в другій фазі структури постає масштабне розширення або стискання: $2,2 + 4,4$; $2,2 + 3,3$; $4,4 + 2,2$ та ін.

Дві суміжні періодичності, контрастно або варіантно співвіднесені навзаєм і органічно «спаровані» в цілісній структурі, – типове явище у фольклорі [українська жартівлива пісня «Ой лопнув обруч коло діжечки», колискова «Котику сіренький», коломийка «Чи я була не ґаздиня», веснянка «А Гіла, Гілочка, Ягілова дочка» ($3+3$; $3+3$), російська пісня «Во поле берёза стояла»]. Їх широко застосовують у професійному музичному мистецтві, зберігаючи традиції народнопісенного формотворення [солоспів «Ой ти, пташко жовтобока» Г. Сковороди, хорова гагілка «Ой зацвили фіялоньки» в обробці Ф. Колесси, пісенька Герцога з третьої дії опери «Ріґолетто»

Дж. Верді, романс «Спляча княжна» і пісня князя Володимира Галицького з опери «Князь Ігор» (початкові розділи) О. Бородіна, пісня Варлаама «Как во городе было во Казани» з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського, головна тема фіналу 5-ї симфонії П. Чайковського, тема варіацій у Прелюдії з оркестрової сюїти «Арлезіанка» Ж. Бізе та ін.]. Прикладами в українській музиці слугують фортепіанна п'єса «Пісенька» П. Сокальського, у якій дві пари періодичностей реалізовані в межах простої двочастинної форми контрастного типу (ліричний «заспів» і танцювальний «приспів»), кант XVII ст. «Ой біда, біда мні, чайці-небозі», фрагмент хорової композиції «Літні тони» М. Леонтовича («Десь далеко дзвонять коси», вісім тактів). Випадки спареної періодичності в поліфонії – теми органних фуг g -moll і e -moll Й. С. Баха, Фуги C -dur з ор. 87 Д. Шостаковича.

3. «**Група періодичностей**», або подовжена періодичність [масштабно-тематична структура з декількох контрастно зіставлених періодичностей ($aa + vv + ss + dd + \dots$)], також виявляє народнопісенне походження. Найпростіший вияв – *симетрична* періодичність як низка рівновеликих за масштабом періодичних ланок. Складніше структуровані варіанти – *висхідна* і *низхідна* періодичність (асиметрична), тобто з ухилом до масштабного збільшення або зменшення наступних періодичних підгруп ($4,4 + 5,5\dots$; $3,3 + 2,2 + 1,1$ тощо). Ускладненням загальної структури є і збільшення кількості періодичностей (понад традиційні три). Чотири періодичні ланки має пісня-канон «Брате Мартін» (у французькій і німецькій фольклорній традиції), цитована Г. Малером у третій частині Першої симфонії, а також колискова «Сон по бережку ходил» в опері «Садко» М. Римського-Корсакова; група з п'яти періодичних підгруп – романс «Серед квітів» М. Балакірева, дев'ять періодичностей – ідилічний «оповідний» середній розділ (Es -dur) у симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні» П. Чайковського. Урешті, у самій підгрупі періодичностей кількість сегментів може перевищувати, зазвичай застосовувані, дві, сягаючи трьох, чотирьох.

4. Широко представленою й універсальною за значенням є структура **підсумовування** (інакше – об'єднання, додавання, інтегрування). Услід за початковою періодичністю постає вдвічі довша синтаксична побудова, яка своїм

обсягом «підсумовує» масштаб двох дрібних попередніх. У тактовому вираженні – це 1 + 1 + 2; 2 + 2 + 4, рідко 3 + 3 + 6 (пасакальна тема Прелюдії № 12 gis-moll з «24 прелюдій і фуг» Д. Шостаковича; провідна «рефренна» тема Вальсу-фантазії М. Глинки). Об'єднувальний фактор виразно врівноважує, збалансовує пропорції внутрішніх структурних сегментів, підлягаючи, у свою чергу, вищому підсумовуванню в межах загальної структури. Часто виражає ріст, активність і поступальність розвитку, який завершується розгорнутою, резюмуючою за змістом синтагмою «широкого дихання» (як-от: пісня Е. Колмановського – «Я люблю/ тебе, жизнь,/ что само по себе и не ново»). Структура підсумовування укладається переважно в речення з двох коротких мотивів і наступної пропорційно довшої фрази (наприклад, хоровий псалом «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» Г. Гаврилець).

Структура підсумовування трапляється як у лірично-кантиленних та пісенно-танцювальних темах (перші шістнадцять тактів вступу до «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, темасициліана у варіаціях одинадцятої клавірної сонати В.-А. Моцарта), так і в маршових чи активно-рухливих, моторних (українська народна пісня «Гей, не дивуйте, добрії люди», приспів з «Куплетів тореадора» в опері «Кармен» Ж. Бізе, «Танець балерини» з балету «Петрушка» І. Стравинського).

Аналогом масштабного підсумовування (об'єднання) у поезії можуть слугувати такі рядки:

«Усе дарма, усе дарма –
не озоветься біла тьма...»
(С. Черкасенко).

«Не пора, не пора, не пора
москалеві й ляхові служить»
(І. Франко).

«Любіть травинку, і тваринку,
і сонце завтрашнього дня»
(Л. Костенко).

«Не трубадур, а вічний яничар,
невільником в солодкому полоні»
(Є. Маланюк).

Більш вільна асоціація зі структурним об'єднанням можлива в межах цілої строфи. Такий випадок ілюструє фрагмент з поезії Л. Костенко, де ніби вимальовується розгорнутий музичний період неповторної будови – із цілісно-нерозчленованим і підсумковим другим реченням:

Козацький вітер вишмагає душу,/ (а)
і я у ніжність ледве добреду.// (в)
Яким вогнем спокутувати мушу (С)
хронічну українську доброту?

5. Масштабно-тематична структура **подвійного підсумовування** є продовженням ідеї планомірно прогресуючого масштабного «росту» тематичних побудов: 1+1+2+4. За першою об'єднувальною ланкою структури (двотакт) іде вдвічі довша, яка своїм обсягом (часовою тривалістю) дорівнює разом узятим попереднім. Вона характеризується рухом від коротких метро ритмічних імпульсів до більш цілісної лінії та розгорнутої кінцевої мелодичної хвилі. Часто реалізується на тлі періоду: {мотив, мотив + фраза} + неподільне друге речення. Прикладом стислоспресованого прогресуючого підсумовування в межах речення (півтакт, півтакт, такт, двотакт) є структурування тематизму в обробці «Варшав'янки» К. Стеценка («Хмари/ зловісні/ нависли над на ми,// сили ворожі нас тяжко гнітуть»).

Художньо-виразовий ефект таких структур залежить від образно-поетичного змісту твору і ситуативного контексту в музичній формі. Послідовна масштабна прогресія в мелодичній думці може вказувати на неухильне зростання внутрішньої «енергетики» музичного образу, його потужне розгортання в хронотопі форми (динамічно-висхідний емоційний профіль) або ж, протилежно, на спад внутрішньої напруги, яка поступово вичерпує себе в «розливі» широких синтаксичних побудов.

Трапляється в лірично-кантиленному тематизмі, а також у динамічно спрямованих темах, де початкові «1,1» є імпульсом, поштовхом до розвитку (головна тема Концерту а-moll для скрипки з оркестром Й.-С. Баха, експозиція романсів «Мне минуло шістнадцять лет» О. Даргомижського і «Нет, только тот, кто знал» П. Чайковського, приспів «Пісні про капітана» І. Дунаєвського). Дію подвійного підсумовування з мовно-риторичною складовою виявляє фрагмент партії Остапа з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка: «Прощай,/ прощай,/ мій друже дорогий,/ вже не побачимось ніколи!» ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, 3). М'яка, пластично обволікаюча пульсація масштабного прогресуючих мелодичних синтагм приваблює у відомому українському солоспіві на слова М. Старицького (у проекції на перший восьмитакт): «Ніч яка/ місячна,/ зоряна, ясна,// видно, хоч голки збирай».

Порівняльні паралелі з будовою віршових рядків і строф: «З жалем,/ з болям,/ понад полем// крик розноситься чайний» (Г. Чупринка); «Захочеш/ – і будеш./ В людині, затям,// лежить невідгадана сила» (О. Ольжич); «Вона жива/ і нежива/ лежить у полі нерухома,// Не зранять сонячні слова передосінньої утоми» (М. Драй-Хмара). Переконливу аналогію з прогресуючим підсумовуванням у музиці виявляють відомі поетичні строфи Т. Шевченка, де присутній висхідний смисловий ямб у рельєфно вираженій сентенції, заакцентування її кінцевої мети широким видихом-виголошенням (розширенням амплітуди мовної синтагми) головної резюмуючої тези:

І день іде,/ і ніч іде./
І, голову схиливши в руки,//
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки.

Поховайте/ та вставляйте,/
кайдани порвіте,//
і вражою злою кров'ю
волю окропіте.

6. Протилежною до підсумовування є структура **подрібнення**, або дроблення (ділення): $2 + 1 + 1$; $4 + 2 + 2$. Маленькі частки загальної структури постають після відносно розлогої, що неодноразово є виокремленням її закінчення, «відлунням» її заключної інтонації (початкове речення «Баркароли» з «Пір року» і «Сентиментального вальсу» П. Чайковського; чотири такти прелюдії «Верес» К. Дебюссі). Ця структура, позначена в момент дроблення прискореним «диханням», придатна для інтенсифікації ліричної експресії, з одного боку, а з другого, – для вираження згасання, розчинення. У танцювальних темах за допомогою цієї структури підкреслюють граційні хореографічні «па», у скерцозно-жартівливих – гумористичні штрихи. Вона є часто причетною до заключних побудов музичної форми, де асоціюється з ефектом завмираючого прощального відгомону або, навпаки, лаконічно викресаних ствердно-заключних інтонацій.

Низхідний структурний ритм у структурах цього типу менш розповсюджений, порівняно з «висхідною» логікою структури об'єднання. Однак його незаперечним позитивом є здатність до смислового уточнення й деталізації висунутої на початку тези. Для порівняння наведемо будову строфи з поетичного вірша І. Жиленко:

Не лишилось білого ніде
в цім предивнім світі (царстві тіні).
Добрий день!
Зелений сніг іде.
Добрий день!
Червоний сніг і синій.

7. **Прогресуюче (подвійне) подрібнення** – менш уживана масштабна-тематична структура, яка, проте, позначена специфічною виразністю. Вона часто створює враження умисне підкресленого завершення мовного фрагмента, вичерпування теми музичної «бесіди» стислокатегоричними заключними сегментами, тому доречно для кодальних розділів музичної форми, заключних партій. Зрідка трапляється в експозиції при викладі теми [головна партія-рефрен у фіналі «Патетичної» сонати Л. ван Бетховена: $4 (2,2) + 1,1 + \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}$; початок п'єси «Кобольд» Н. Гріга]. Часто таке подрібнення супутнє активній тематичній роботі в розвиткових розділах композиції, що ідентифікується з фактом вичленовування тематичних елементів, вилучених з попередньої цілісної побудови. У певному сенсі подібну закономірність прогресуючого подрібнення можна вбачати в поетичних рядках П. Тичини:

На майдані пил спадає.
Замовкає річ...
Вечір.
Ніч.

8. Масштабно-тематична структура **подрібнення із замиканням** – один з варіантів високоорганізованої мелодико-синтаксичної структури, у якій почергово комбіновано подрібнення і об'єднання. У ній за початковою, доволі тривалою побудовою (побудовами) слідує структурна деталізація наступної – ширшої і замикаючої, яка врешті «згортає» й завершує мелодичну думку (обидва речення в експозиції п'єси «Веселий селянин» Р. Шумана, тема Adagio «Патетичної» сонати Л. ван Бетховена). Поява дрібних синтаксичних одиниць у третій чверті всієї структури може бути результатом «відщеплення» та розвитку кінцевих інтонацій початкової, більш цілісної, синтаксичної побудови.

Типовий варіант масштабних пропорцій такий: $2 + 2 + 1 + 1 + \underline{2}$ (українська народна пісня «Ой за гаєм, гаєм») або $8 (4, 4) + 2 + 2 + \underline{4}$ (з пісні на музику і слова М. Гайворонського: «Їхав стрілець на війноньку,/ прощав свою дівчиноньку:/ – Прощай, миленька,/ чорнобривенька,/ я

БАНДУРА В ОРГАНОЛОГІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ФАМІНЦИНА

Ірина Зінків

УДК 687.817.6:7.072.2 Фамінцин

Статтю присвячено вивченню функціонування бандури в органо­логічній концепції видатного російського ет­нолога, фундатора класичної російської органо­логії Олександра Сергійовича Фамінци­на, викладеній у праці «Домра и сродные с нею инструменты русского народа» (1891). Історичний підхід ученого до вивчення народного інструментарію став підґрунтям для розвитку української та російської (класичної і сучасної) органо­логії.

Ключові слова: бандура, народний інструментарій, органо­логія.

The investigation «Bandura in Famintsyn's organological conception» is dedicated to the bandura's functioning in the organological concept of the prominent Russian ethnologist, the founder of Classical Russian organology Alexander Famintsyn which is located in his work «Domra and the similar instruments of the Russians» (1891). The historical approach to studying of folk instruments was set as a background for the development of the Russian and Ukrainian (classical and modern) organology.

Keywords: bandura, folk musical instruments, organology.

Ім'я Олександра Сергійовича Фамінци­на (1841–1896) – засновника історичного підходу до вивчення європейського народного інстру­ментарію – золотими літерами вписане до і­сторії російського та світового інструментознав­ства. Музичний критик, композитор, етнолог, громадський діяч, перекладач низки німецьких підручників з різних ділянок теоретичного му­зикознавства, він залишив дві класичні ор­ганологічні праці з історії народного музичного інструментарію – «Гусла. Російський народний інструмент» (1890) та «Домра і споріднені з нею інструменти російського народу» (1891). Два останні дослідження стали основою ста­новлення та розвитку української класичної органо­логії (Микола Лисенко, Гнат Хоткевич), а історичний підхід, застосований автором до окремих явищ народної музичної культури, зо­крема й до вивчення традиційного музичного ін­струментарію, став перспективним і для сучас­них українських дослідників (Андрій Гуменюк, Борис Шейко, Ігор Мацієвський, Богдан Яремко,

Леонід Черкаський, Михайло Хай та ін.). Зібрані О. Фамінциним матеріали про бандуру дотепер критично не переосмислювались українськими органо­логами. Вони здебільшого «перекочують» з одного дослідження в інше без належ­ного критичного перегляду та наукової оцінки. Предметом статті є стислий огляд характе­ристики бандури в концепції Фамінци­на, викладеної автором в окремому розділі роботи «Домра і споріднені з нею інструменти російського на­роду».

У дослідженні О. Фамінцин диференціює саму лексему «пандора» («бандура») та інстру­мент з такою ж назвою. На думку автора, лек­сема «pandora» проникла до середнього інстру­ментарію Європи під впливом античної традиції [Юлій Полідевік, II ст.– I. 3.], позаяк у добу се­редньовіччя було загальноприйнято пристосо­вувати грецькі назви до нових інструментів. На нашу думку, для давньогрецької інструменталь­ної спадщини пандора була нетиповим, чужим інструментом, що проник до неї під впливом

традиції Сходу. Сучасним органологам відомо лише два зображення пандори, що збереглися в грецькій скульптурі, вони нагадують швидше східні інструменти кочового (іраномовного та тюркомовного) світу. На одній із цих скульптур зображено триструнний грифний інструмент із лопатоподібною формою корпусу, довгою шийкою, що переходить у кілкову коробку, розташовану в одній площині з грифом; на іншій скульптурі – інструмент з маленьким корпусом краплеподібної форми та коротким грифом. Обидва лютнеподібні інструменти азійського типу збереглися в середньовічному європейському інструментарії.

О. Фамінцин першим з-поміж російських органологів зібрав найдавніші писемні згадки про бандуру. В європейській середньовічній органології пандора (*pandorra, bandoer*) вперше згадується в роботі «*Syntagma musicum*» Міхаеля Преторіуса (1618), який стверджував, що пандору винайдено в Англії. За зовнішнім виглядом інструмент подібний до лютні і наближений до цитри великих розмірів. Струни – прості або подвійно скручені (з двох, чотирьох і більше сталевих або мідних дротів), об'єднані в шість (інколи – сім) хорів. Стрій бандори був таким: G³-C²-D²-G¹-H¹-E-A або C²-D²-G²-C¹-F¹-A-c.

Полемізуючи з М. Преторіусом, О. Фамінцин цитує його роботу «*Syntagma musicum*», де наведено відомості про англійського знавця історії музики XVIII ст. Гоукіна (*Hawkin*), посилаючись на Бандурну табулятуру (1596) та англійський літопис «*Stow*» (1615). В останньому зазначено, що винахідником бандори був англійський майстер Джон Розе, який побудував інструмент, що зазвичай називають бандорою. У другому томі праці, присвяченій давньому музичному інструментарію, Преторіус подав зображення інструмента («бандори») (т. 2, табл. XVII. 1), з якого можна зробити висновок, що середньовічна бандора швидше нагадує середньовічну гітару з великим пласким корпусом, грифом із металевими ладками та ледь відігнутою назад (а не круто, як у лютні) голівкою.

Твердження Преторіуса про англійське походження бандури спонукало вченого проаналізувати давні писемні джерела. Він дійшов висновку, що на зламі XVI–XVII ст. бандора була чужим і непопулярним в Англії інструментом, на що вказує хоча б відсутність аналогічного гасла в тогочасних англійських словниках. Подібна

назва інструмента (*bandurria*) трапляється в одному з іспано-франко-італійських словників (1617) з лаконічним тлумаченням: «бандурія – пандора, музичний інструмент»¹. В іншому, італійсько-іспанському словнику Франкозіні, О. Фамінцин знайшов уточнення: «Бандурія – пандора, струнний інструмент у формі цитари» [*Vocabulario italiano e spagnuolo*, 1645]. У словнику Райдера (1649) учений звернув увагу на особливості звучання цього інструмента: «бандора, подібно до лютні, має екзотичний звук»².

Зазвичай середньовічна іспанська бандурія була невеликим лютнеподібним струнно-щипковим інструментом (дискантовим різновидом цистри) з грушоподібним корпусом, короткою шийкою з ладками, пласкими декою й корпусом, з'єднаними обечайкою. Струни були згруповані парами в хори (6–7), а кілкова коробка з шийкою утворювали майже пряму лінію. Покликаючись на свідчення Миколи Закревського («Старосвітський бандурист», 1860), О. Фамінцин стверджує, що бандора-бандурія справді була подібна за формою до гітари, тобто мала пласку тильну частину. Досліджуючи писемні джерела ранішого часу (іспанські та латинські словники), науковець зауважив, що в них немає терміна «бандура», хоча в добу іспанського середньовіччя (1350) інструмент з аналогічною назвою згадувався як інструмент жонглерів [*Ambros A. Geschichte der Musik*, II, 1864, p. 508; *Mersenne M. Harmonia universalis. Traktat des instruments*, s. 52, 53]. На думку вченого, він тотожний зі старофранцузькою мандорою (*mandoire*). О. Фамінцин висловлює припущення, що назва «бандурія», імовірно, походить від південнослов'янської пандури-бандури і сванетської [грузинської. – *l. 3.*] пандури та від арабо-перського *tanbur'a*, утворилася вона внаслідок поширеного в народній лексиці переміщення букв, а в пізніші часи її знову почали вживати для позначення новішого інструмента – бандори (бандури).

За спостереженнями автора, в італійських словниках другої половини XVI ст. термін «бандора» не трапляється ніде, крім словника Флоріо («*A world of words*», 1598), де він трактується як триструнний інструмент (на зразок струнно-смічкових «*kit*», кроуд, ребек. – *l. 3.*). Досить приблизне тлумачення Флоріо цього інструмента свідчить, що на кінець XVI ст. бандора ще

не була популярною в Італії, хоча й, можливо, її вже використовували італійські музиканти. Тоді ж назва інструмента *pandora* трапляється у творах деяких польських письменників XVI ст., вона була їм відома, на думку Фамінцина, завдяки італійським музикантам, що працювали у складі інструментальних капел при дворах польських королів з початку XVI ст. – Сигізмунда I († 1548), Сигізмунда II († 1572) та Сигізмунда III († 1632).

Аналізуючи французькі та німецькі джерела, учений зазначає, що інструмент *pandore* був відомий також у Франції та Німеччині. За описом М. Мерсена (*Harmonicorum libri*, 1636), він мав таку ж, як у лютні, кількість струн, плаский (як на старовинних пандорах) корпус (не такий опуклий, як у лютень), а також мідні струни. На думку Фамінцина, пандора у Франції не була поширена, на противагу іншому середньовічному інструменту трубадурів – мандори (*mandore*) – лютні (*luthee*) з чотирма одинарними струнами (стрій – c¹-g¹-c²-g²-f²-e²). За Преторіусом, мандора була маленькою лютнею з чотирма одинарними струнами (зі строем g-d¹-g¹-d²), на якій у Франції виконували барокові твори – танці, фуги, фантазії. Звук видобували за допомогою пір'їни (плекстровий спосіб) або за допомогою нігтів. Мандору згадує й Марен Мерсен, називаючи її лютнею зменшених розмірів (довжиною 35–40 см).

Фамінцин наводить свідчення Преторіуса про те, що бандора була відома й у Німеччині (*Kircher A. Musurgia universalis*, 1650): у давньнімецьких словниках цей термін перекладається як «*bandor*». Йоганес Маттезон називає пандору «деручим» інструментом і плутає її з французькою мандолою³. Збереглася згадка Адама Олеарія про візит німецьких (гольштинських) дипломатів до перського царя, що супроводжувався ансамблем музикантів, які грали на трьох струнних інструментах – віолі да гамба, дискантовій віолі та пандурі⁴.

О. Фамінцин стверджує, що інструмент, який «був винайдений в Англії і обійшов усю Європу, ... відразу ж за своєю появою зник з ужитку», і що «цьому інструментові судилося стати народним інструментом малоросів»⁵. Учений, щоправда, зазначає, що, хоча сучасна йому українська бандура істотно відрізняється від англійської бандори, вона є «запозиченням вже у пізніші часи найновішого західно-

європейського винаходу»⁶. Він припускає, що бандура проникла до України (за термінологією автора – у Південну й Західну Русь) через Польщу, у часи польського панування, разом із хвилею європейського просвітництва, яка «принесла з собою [...] і різноманітні західноєвропейські музичні інструменти, з яких пандора і торбан встигли закорінитися в українському народі, стати народним надбанням, народними музичними знаряддями під назвою бандура і торбан»⁷. Як доказ спорідненості бандури з пандорою О. Фамінцин наводить свідчення німецьких авторів (Ф. Берхгольца, Й. Георгі, Я. фон Штеліна, Й. Беллермана), які трактували народні інструменти, враховуючи їх подібність до європейських інструментів професійної традиції. На його думку, у Південній Русі (Україні) кобза поступилася місцем досконалішому лютнеподібному інструменту – бандурі, яка, за старим звичаєм, також стала називатися кобзою. Джерелом проникнення англійської «пандури Розе» до українського традиційного інструментарію вчений вважає польську двірцеву музику, де учасниками двірцевих капел, крім італійських музикантів, часто були музиканти українського походження.

Варто зазначити, що Войцех Совіньський у роботі «*Slownik muzykow polskich*» (1874) вказує на одного з таких музик – бандуриста Чурила, уродженця галицько-руських земель, який згадується як учасник капели Зигмунда I Старого в 1480 році. Ще раніше при дворі Ягелонів (1411) служив бандурист Рафал Тараско, який, судячи з прізвища, міг мати українське походження, так само, як і лютніст Стечко⁸. Польський історик Ф. Сярчинський, описуючи капелу Христовора Зборовського в 1580-х роках, згадує українського бандуриста Войташка. Це свідчить про те, що українські бандуристи (тобто кобзарі) були знайомі з бандурою принаймні на 150 років раніше, ніж цей інструмент «винайшов» англійський майстер Дж. Розе в 1561 році.

У дослідженні «Домра і споріднені з нею інструменти російського народу» О. Фамінцин умістив англійський текст цитованого джерела (з літопису «*Stow*»), де зазначено, що «винахідником бандори був англійський інструментальний майстер Джон Розе, [...] який *винайшов і побудував* інструмент з металевими струнами, що зазвичай називають бандорою». Якщо цитату з англійської хроніки перекласти точніше,

то виявиться, що майстер не «винайшов і побудував», а «придумав і зробив» інструмент із дротяними струнами, тобто «винахід» Розе, мабуть, полягав у заміні менш гучних кишкових струн гучнішими дротяними, здатними довше тримати стрій, а також, можливо, він з'єднав їх попарно в хори (6 або 7). Вислів із цитати «який зазвичай називають бандорою» вказує на те, що інструмент «бандора» існував задовго до «винаходу» Розе. М. Преторіус у трактаті «Sintagma musicae» (т. II) умістив зображення бандори, на якому добре помітно досить великий (більший, ніж у лютні) овальний, фестоноподібно вирізаний корпус із пласкою (як у гітарі) задньою декою, та фігурно вирізаними бічними стінками (обечайки), що більше нагадують аналогічні стінки середньовічних іспанських гітар, ніж лютень. Короткий гриф із нанесеними металевими ладками (14) плавно переходить у голівку з кілками, злегка відігнута назад (а не круто, як у лютні), а 14 металевих струн, згрупованих парами в 7 хорів, настроюють однаково в кожному з них.

Отже, бандора XVI ст. **ніяк не могла стати прототипом української бандури**. Передусім це стосувалося морфології корпусу (гітаро-, а не лютнеподібного), форми голівки з кілками, принципу групування струн (хорами), що не властиві ні українській кобзі, ні бандурі.

За своєю будовою українська бандура кінця XIX ст., на думку О. Фамінцина, є «чимось середнім між бандорою і лютнею, позаяк вони є спорідненими між собою інструментами»⁹ (однакова кількість струн, стрій, обсяг звукоряду). На цю подібність вказувало чимало авторів. Атанасіус Кірхер не зауважував значних відмінностей між лютнею та гітарою (*Kircher A. Musurgia Universalis*, с. 476). Я. фон Штелін називає українську бандуру «напівлютнею»¹⁰, а Й. Георгі – «маленькою лютнею». На подібність бандури й лютні вказували в XVIII ст. Ф. Берхгольц та Раковецький [*Prawda Ruska*, 1820–1822, I, с. 18].

Овальний та опуклий з тильного боку корпус бандури був подібний до лютневого, однак наприкінці XVII ст., судячи із зображення, уміщеного в «Азбуковнику» Каріона Істоміна, він був позбавлений фестоноподібних виступів, властивих «бандорі Розе», і мав округлий абрис. Пласкішою, ніж у лютні, була й задня частина корпусу.

Гриф бандури за досить масивного корпусу був досить коротким (за свідченнями К. Лінде, Чарторийського й В. Совінського). Раковецький та Юнгман стверджували, що бандура мала довгу шийку, однак, ці дані не підтверджуються іконографією та зумовлені, очевидно, змішуванням бандури з кобзою (за О. Рігельманом – видом бандури, за Я. Штеліном – балалайкою [мабуть, овального типу. – I. З.]).

Голівка з кілками була або відігнута назад, як у лютні, або розташована в одній площині з грифом і мала фігурне завершення у вигляді «волюта», як у бандури. У давнину на лютнеподібних інструментах лади нав'язували на грифі (ручці), проте на зображенні інструмента з «Азбуковника» К. Істоміна вони відсутні, що свідчить про нелютневий спосіб гри. О. Фамінцин пояснює це неточностями зображення, зважаючи на ту обставину, що на бандурах XIX ст. ладів теж не було. Уплив лютні на бандуру О. Фамінцин виокремлює і в строї бандури, і в назві її струн. Автор не звернув належної уваги на той факт, що на бандурі кількість басових струн і стрій не збігалися зі строєм бандури, а великі розміри резонаторного корпусу останньої давали звучання октавою нижче. На думку О. Фамінцина, назви верхніх струн української бандури (прийми й терції) збігаються з номенклатурою струн давніх англійських та нідерландських лютень XV–XVI ст., а назви чотирьох верхніх нагадують німецькі. Назви частин інструмента вчений пояснює також німецькими запозиченнями.

Абсолютно унікальним явищем української бандури стали приструнки – короткі мелодичні струни, що кріпляться на дейці (верхняку), застосування яких автор називає «винаходом малоросів»¹¹. Їх кількість на інструментах другої половини XVIII–XIX ст. коливалася (від 4 до 13). Приструнки завжди зберігали незмінний стрій, їх ніколи не вкорочували, на противагу до довгих басових струн, хоча на різних інструментах цей стрій був різним (секундовим у лідійському, дорійському, натуральному та гармонічному мінорних звукорядах). Писемні джерела XVIII ст. (Я. фон Штелін, Ф. Берхгольц, Й. Георгі) не могли не містити інформацію про таку прикметну ознаку української бандури, як приструнки, якби вони дійсно існували. Уперше приструнки згадує О. Рігельман у «Літописному описі Малої Русі» (1785), подаючи зображення

козака, що грає на бандурі з приструнками. На цьому інструменті зображено 7 довгих струн, закріплених на круто відігнутій назад голівці, і 4 коротких, розташованих паралельно до довгих і закріплених з правого боку на верхньому краю деки. Спостереження О. Рігельмана підтверджує «Энциклопедический лексикон»¹², де описано бандури двох типів – з 8-ма та 24-ма струнами, при цьому в останньому типі не всі струни натягували вздовж шийки (грифа): принаймні половину з них закріплювали на самому корпусі¹³. Отже, це були бандури із приструнками. У «Старосвітському бандуристі» (1860) М. Закревський також згадує бандуру з «20-ма і більше струнами», характеризуючи її як «рід гітари», тобто інструмент із плоским резонаторним корпусом і, очевидно, з приструнками, адже таку кількість одинарних струн було неможливо розташувати на грифі інструмента. З цього можна зробити висновок, що **вже в 1860-х роках багатострунні бандури із приструнками мали плоский резонаторний корпус**, принаймні набагато плоскіший, ніж тогочасні європейські лютні, струни яких були двохоровими (групувалися парами). О. Фамінцин припускає, що ідею приструнків українці запозичили від західноєвропейських багатострунних складних лютень, частина додаткових струн яких не досягала голівки інструмента, тому їх закріплювали на додатковому грифі менших розмірів. Однак приструнки на українській бандурі завжди кріпили виключно на деці: цей спосіб кріплення типовий давньому лютнеподібному інструментарію іраномовного світу і трапляється також на середньовічних слов'янських лютне- і цитроподібних інструментах (піснєвець, домра).

Іншим джерелом виникнення приструнків на бандурі, за припущенням О. Фамінцина, могли бути російські гусли. «На українській бандурі ми справді бачимо з'єднання воедино двох типів музичних інструментів: струни, розміщені на шийці бандури, через притискання пальцями лівої руки продукують, як на звичайних танбу-ро- або лютнеподібних інструментах, різні тони, а приструнки, що не притискаються пальцями, дають, як струни гусел, постійні, незмінні тони»¹⁴. Імовірність свого геніального припущення (розвиненого згодом К. Вертковим) учений мотивує широким побутуванням гусел в Україні XVIII ст. і навіть у середині XIX ст., проте орга-

нолог не пояснює, яким чином відбулася зміна манери тримання інструмента (з горизонтального положення на вертикальне) та способу звуковидобування. У часи, коли О. Фамінцин писав свою працю, «проміжні інструментальні ланки» ще не могли бути відомі: середньовічні давньослов'янські гусли вертикального тримання були виявлені археологами лише в середині XX ст.¹⁵

У Західній Європі приструнків на лютнеподібних інструментах не було. Вони трапляються лише на єдиному екземплярі теорби з колишньої колекції Ф. Серве, що зберігається в Брюссельській консерваторії, яка, на думку О. Фамінцина, – старопольський або давньоукраїнський торбан, вивезений Ф. Серве свого часу з Росії¹⁶.

Розглядаючи спосіб тримання інструмента та характер гри на ньому, О. Фамінцин посилається на реферат М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Остапа Вересая»: «грають на бандурі сидячи: при співі інструмент тримають з нахилом, як під час гри на гітарі; при виконанні інструментальних п'єс танцювального типу – виключно вертикально. Лівою рукою виконавець охоплює гриф, притискаючи довгі струни, або ж захищує короткі (малі). Права рука перебирає струни (як великі, так і малі) пальцями, при цьому на вказівний палець кобзар одягає плектр – широке металеве кільце, вище першого суглобу, в яке вставляється виструганий шматок дерева з вербової лози або ліщини («кісточка»)¹⁷. Плектр використовують для видобування сильнішого й різкішого звуку. Інший спосіб гри (за допомогою металевих плектрів) подає проф. Олександр Рубець: бандурист грає на басах великим пальцем правої руки, у той час як на інші чотири одягає металеві «кігті» для захищування приструнків. Микола Гоголь у «Тарасі Бульбі» згадує про «кості, причіплені до пальців старця-бандуриста», які «літали як мухи по струнах», що додатково вказує на плектровий спосіб видобування звуку.

За М. Лисенком¹⁸, до репертуару бандуриста входили історичні думи, пісні духовного, моралістичного змісту (репертуар лірників), гумористичні пісні та танцювальні мелодії. Для відпочинку голосу в проміжках між музичними «періодами» виконавець інсценізував незначні інструментальні інтермедії.

Отже, у своїй праці О. Фамінцин уперше зібрав і проаналізував багатющий фактологічний матеріал, що стосується походження лексеми «бандура» та інструментів різних типів, які в різних народів Європи мали споріднені назви – бандора (Англія), бандурія (Іспанія), пандора, мандора (Франція), пандора (Італія), бандура (Україна та Польща), бандурка (Чехія).

О. Фамінцин першим зробив пророче припущення, що іспанська лексема «бандурія» походить від південнослов'янської пандури-бандури і сванетської (грузинської) пандурі, а також від персо-арабського танбура. Однак учений не ставить завдання дослідити шлях міграції цієї лексеми зі Сходу та Східної Європи до Західної (так само, як поширення самого інструмента). Зазначимо, що на західноєвропейському лексичному матеріалі лексема «бандура» не має етимологічних пояснень. Це підтверджується думкою О. Фамінцина про те, що, хоча термін «бандора» потрапив до західноєвропейських словників та хронік (англійських, італійських, іспанських, французьких, німецьких), сам інструмент, раптово з'явившись у Західній Європі, був чужим для західноєвропейських народів і досить швидко був витіснений з ужитку іншими інструментами, а згодом – зовсім зник.

Згадуючи сванетську назву інструмента «пандурі», О. Фамінцин залишив поза увагою осетинський інструмент «фандир», який сучасні лінгвісти пов'язують з лексемою «бандура» і вважають її принесеною на Кавказ та до України скіфами, а не греками¹⁹. Осетини – єдиний етнос Кавказу, що є прямим спадкоємцем скіфів, сарматів та аланів і має спільне з іранцями генетичне коріння.

Таким чином, гіпотеза О. Фамінцина, що ґрунтується на популярній тогочасній теорії запозичень, виглядає дещо апріорною, тому що українська бандура як сформований інструмент українських кобзарів уже з XV ст. входила до складу ансамблів двірцевої музики Польсько-Литовського князівства і, можливо, впливала на польську музичну та літературну традицію не менше, ніж західноєвропейська культура²⁰.

Учений припускає, що прототипом бандури був інструмент «бандора», виготовлений англійським майстром Дж. Розе (1561). Саме «бандора», обійшовши всю Європу, за короткий час стала традиційним інструментом українського народу. На жаль, автор не зміг

пояснити, яким чином англійський інструмент за кілька десятиліть проник до українського (селянського) середовища, прижився в ньому, пустив глибоке коріння і став найпоширенішим інструментом українців (за що згодом зазнав заслуженої критики з боку Г. Хоткевича).

Вказуючи на істотні конструктивні відмінності між українською бандурою та англійською пандорою, автор ґрунтовно не аналізує їх, натомість, як доказ їх спорідненості, наводить свідчення західноєвропейських авторів (Ф. Берхгольц, Й. Георгі, Я. фон Штелін, Й. Беллерман), які зазначають, що бандура своїм округлим корпусом подібна до триструнної балалайки, тобто фактично описують не бандуру, а кобзу. На цю обставину О. Фамінцин не звернув належної уваги. Єдину відмінність між кобзою і бандурою [як досконалішим інструментом. – І. З.] він зауважував у збільшенні кількості струн, не вказуючи на інші розбіжності між ними.

Аналізуючи морфологію бандури, яку вважає лютнеподібним інструментом, О. Фамінцин зазначає, посилаючись на М. Лисенка, що особливою ознакою бандури є наявність приструнків, що є суто українським винаходом. Джерело їх походження автор також бачить у західноєвропейській багатострунній лютні доби бароко – бандорі, частину струн якої, нижче голівки, закріплювали на широкій частині грифа²¹.

Важливість гіпотези О. Фамінцина про гібридність цього інструмента (зокрема, запозичення бандурою від цитроподібних гусел способу звуковидобування) була визнана в XX ст. російським органіологом Костянтином Вертковим. Підтверджується вона також сучасними археологічними знахідками середньовічних слов'янських гусел вертикального способу тримання, що стали тією з'єднувальною ланкою, яка підтвердила пророчу здогадку вченого²².

¹ Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа // Скоморохи на Руси. – С.Пб.: Алетейя, 1995. – С. 442.

² Там само. – С. 442, 443.

³ Там само. – С. 429.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 430.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Белза И. История польской музыки. – М.: Л.: Музгиз, 1957. – Т. 1. – С. 85.

⁹ Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа. – С. 442.

¹⁰ Штетлин Я. фон. Известия о музыке в России // Музыкальное наследство. Сб. ст. и мат. / Ред. М. Иванов-Борецкий. – М.: Огиз-Музгиз, 1935. – Вып. 1. – С. 176.

¹¹ Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа. – С. 470.

¹² Там само. – С. 477.

¹³ Там само. – С. 470.

¹⁴ Там само. – С. 471.

¹⁵ Зінків І. Нові аспекти дослідження середньовічних слов'янських гусел вертикального тримання // Українське мистецтвознавство. – 2005. – Вип. 5. – С. 41–46.

¹⁶ Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа. – С. 472.

¹⁷ Лисенко М. Характеристика музичних особли-

востей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К.: Муз. Україна, 1978. – С. 19.

¹⁸ Там само. – С. 47.

¹⁹ Абаев В. Скифо-европейские изоглоссы: на стыке Востока и Запада. – М.: Наука, 1965. – С. 67.

²⁰ Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 194, 195.

²¹ Кобзу О. Фаминцин трактує як лютнеподібний інструмент, що має два різновиди – лютне- і танбуроподібний (цією термінологією російська сучасна органологія користується дотепер на противагу до загальноприйнятого в європейській органології означення – коротко- та довгошийкові лютні).

²² Зінків І. Нові аспекти дослідження... – С. 41–46.

Стаття «Бандура в органологічній концепції А. Фаминцина» посвячена изучению функціонування бандури в органологічній концепції видаючогося російського етнолога, основателя класическої російської органологіческої школи Александра Сергеевича Фаминцина, изложенной в труде «Домра и сродные с нею инструменты русского народа» (1891). Исторический подход ученого к изучению народного инструментария стал методологическим базисом в развитии украинской и русской (классической и современной) органологии.

Ключевые слова: бандура, народный музыкальный инструментарий, органология.

МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ ДЗВОНІВ І ДЗВОНІНЬ В УКРАЇНІ НА СТОРІНКАХ ДЖЕРЕЛЬНИХ ВИДАНЬ ¹

Богдан Кіндратюк

УДК 3789.5(477)(093.2)

У статті подано системний огляд відомостей про дзвони й дзвоніння, що містяться в «Актах, относящихся к истории Западной России» і «Актах, относящихся к истории Южной и Западной России». Уведення в науковий обіг зібрань давніх законодавчих актів, документальних матеріалів допомагає висвітленню питання про розповсюдження дзвонів і дзвонінь у добу Литовсько-Руської держави й Гетьманщини. Вивчення джерельних основ української кампанології сприяє кращому дослідженню історії дзвонової культури, її складових.

Ключові слова: законодавчі акти, документальні матеріали, наукові джерела, кампанологія, дзвони, дзвоніння, дзвіниці, дзвонарі, дзвонове мистецтво, дзвонова культура.

There is a systematic review on information regarding bells and chimes fished out of «The Acts Concerning the History of Western Russia» and «The Acts Concerning the History of Southern and Western Russia». The introduction of the collections of ancient legislative acts and instruments into scientific discourse helps us to determine the dissemination of teachings of bells and chimes during the periods of Lithuania-Rus State and Hetmanshchyna. The study on sources of the Ukrainian campanology is conducive to better researches of bell culture history and its components.

Keywords: legislative acts, instruments, sources, campanology, bells, chimes, bell towers, bell-ringers, chiming, bell culture.

Передумовою успішного дослідження дзвонів і дзвонінь є створення наукової джерельної бази. В Україні таку системну публікацію джерел розпочала Київська археографічна комісія («Временная Комиссия для разбора древних актов»), яку заснували з ініціативи Михайла Максимовича 1843 року для видання давніх архівних матеріалів. Завданнями цієї Комісії, яка існувала до 1917 року при канцелярії Київського генерал-губернатора як урядова установа, було збирання, опрацювання та публікація актового й документального матеріалу, переважно

з історії Правобережної України. За задумом уряду, це могло б обґрунтувати російські політичні інтереси в цьому ареалі супроти Польщі. Однак комісія, яка з тимчасової трансформувалася на постійну, відразу опинилася фактично в руках українських культурних і громадських діячів [Михайло Максимович, Микола Іванишев, Василь Домбровський, Михайло Судієнко, серед співпрацівників були Тарас Шевченко (за завданням Комісії робив замальовки пам'яток архітектури), Пантелеймон Куліш]. Діяльність у ній цих і багатьох інших відданих науці людей

принесла велику користь, адже було видано чимало нових важливих джерельних матеріалів до української історії, археології, палеографії, картографії тощо. З 1863 року в Комісії почав працювати Володимир Антонович. Головним її виданням був тридцятип'ятитомний «Архив Юго-Западной России» (1859–1914). Серед публікацій Археографічної комісії, зокрема таких, як «Древности Юго-Западного Края» (3 зошити), «Палеографический Изборник», «Сборник материалов по истории Юго-Западной России» (2 томи), зібрання козацьких літописів та інших, поважне місце займає п'ятитомна збірка «Акты, относящиеся к истории Западной России» (1846–1853), а також надзвичайно багата на український матеріал XIV–XVII ст. п'ятнадцяти томна серія «Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России» (1863–1892). Для цих видань, окрім матеріалів Литовської метрики й Санкт-Петербурзьких архівів, найбільше використано документи колишнього «Малороссийского приказа» з архівів Міністерства юстиції та Міністерства закордонних справ у Москві. Документи збирали не тільки зі столичних архівів і бібліотек, а й регіональних, уніатського митрополичого архіву, монастирів. У Комісії були свої закордонні кореспонденти, приміром, зі Львова переслав документи Денис Зубрицький. Удалося зібрати дарчі грамоти удільних князів і великих литовських князів на володіння землею та маєтками, воєводств, староств, єпископств, архимандритії, юридичні акти, грамоти й акти щодо церковного управління, управи й устрою міст, становища міського й сільського населення, міждержавних відносин тощо. Тут зосереджено джерельний матеріал, в якому містяться згадки й ширші відомості про дзвони. Усі ці матеріали значно збагатили джерельну базу про дзвоніву культуру в Україні.

У контексті музикознавчих студій «Акты, относящиеся к истории Западной России» і «Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России» чи не вперше використав при написанні дисертації про музику Пилип Козицький, чимало документів ужив Ярослав Ісаєвич, а деякі перевидав. Однак системного опрацювання цих публікацій із погляду музичної культури, зокрема вивчення історії української чи білоруської, або російської кампанології, ще не зроблено. Тому метою нашої наукової роз-

відки є систематизація цих матеріалів, що допоможе кращому висвітленню історії дзвоніву культури України.

Уведення в науковий обіг зібрань давніх законодавчих актів, документальних матеріалів тощо допомагає висвітленню підґрунтя поширення дзвонів і дзвонінь у добу Литовсько-Руської держави й Гетьманщини. В «Актах» найперше привертають увагу документи, що були запорукою правової бази зміцнення християнства, його уставних засад, розвитку функцій усяких дзвонінь, матеріального підґрунтя парафій, монастирів, а значить – можливості відливання дзвонів, зокрема в добу Великого князівства Литовського (ВКЛ). Різні функції дзвонів і дзвонінь пояснюються головно богослужбовими потребами, водночас дзвони входили до системи засобів оборони населених пунктів. Міжнародне протистояння спонукало українців відстоювати право на використання дзвонів. Їхня значна вартість потребувала різних шляхів придбання чи отримання коштів на відливання. З «Актів» довідуємося про імена майстрів дзвонів та умови їхнього виготовлення. Центрами розвитку дзвоніву музики були монастирі, а її розвиток сприяло зміцнення матеріальних статків. Маєтки парафій теж допомагали матеріальному забезпеченню богослужіння, зокрема придбання дзвонів, підтримуванию паламарів, облаштуванню дзвіниць. Широке верстви населення розуміли семантичний смисл усяких дзвонінь, залучалися до гри на дзвонах. Удосконаленню цього мистецтва допомагало студювання церковних уставів і підготовка дзвонарів. Важливою проблемою в Україні було збереження дзвонів. Вивчення документальних матеріалів допомагає уточненню термінологічних питань дзвоніву мистецтва.

Катедри, церкви й монастирі дбали за відповідне забезпечення дзвонами, якісні дзвоніння; для дотримання їх уставних приписів виробляли різні рескрипти. Про це йдеться в багатьох грамотах, ухвалях єпископських соборів. Духовні суди часом постановляли: у соборній церкві й інших навколишніх «служить и в звонь казать звонить»². Одним із покарань за недотримання церковних звичаїв була заборона дзвонінь за померлими³.

Серед скарбу, який мали в себе багаті козаки, були не тільки зброя, котли, цукор, а й червона мідь, що була головною складовою при

відливанні гармат, дзвонів, казанів і зберігалася в листах чи плитах. Про листову червону мідь і чотири великі мідні плити й 79 листів битої червоної міді, які були в бочці, ішлося у повідомленні брянських воєвод царю щодо повернення 1678 року гетьманському посланцю майна Петра Рославця⁴.

Духовні особи, дбаючи про дзвоніння, зверталися за матеріальною підтримкою до багатих світських осіб, просили прислати дзвона чи міді для його виготовлення⁵. Заклики виділити кошти на дзвони обґрунтовувалися потребою уславлення Бога⁶. Про використання дзвонів у церемоніях зустрічі послів може говорити те, що в Уставній грамоті Великого князя Литовського Олександра київським міщанам 26 травня 1494 року рекомендувалося величніше (гучніше) вітати своїх, а не чужоземних гостей: «Послов лядских, и московских, и волоских, и мультанских не надобѣ им поднимати ничим, только послов нашего великого князьства Литовского и Ордынского мають поднимати своими обычайми»⁷.

Грамота польського короля Владислава III Ягеллончика «греко-руському духовенству» від 22 березня 1443 року урівнювала права руського народу з польським у використанні дзвонів: «Усі права, свободи, способи, звичаї та всякі свободи на вічні часи дати дозволяємо»⁸. А надання духовенству згідно цієї ж грамоти в управління духовних судів і попередніх церковних вотчин сприяло тому, що паламарі, які відповідали за церковні дзвоніння, підпадали під юрисдикцію духовних судів. Це, мабуть, покращувало матеріальний стан парафій, а отже, і дзвонарів.

Міжнаціональне протистояння наносило шкоду дзвонарству. У львівській церкві «закону грецького» в час, коли «вже почато звонить и попъ шоль до Службе Божей», ляхи його прогнали і храм опечатали⁹; церкви закривали з печаткою львівського католицького архиєпископа й забороняли, погрожуючи карою «под горлы [...], абы не смѣлы тых печатей отривати и Службы Божей отпраковать, а ни звонить»¹⁰. У посланні галицької православної шляхти київському митрополиту Онисифору 14 лютого 1585 року серед переліку утисків ішлося про «заказанье звоненья і побранья звоновъ до замку» й висловлювалося прохання стати на захист «прав [...] закону нашего греческого»¹¹.

Православним 15 лютого 1585 року обіцяли на майбутнє не перешкоджати відзначати свята дзвонінням за давнім звичаєм¹².

У грамотах правителів ВКЛ і Речі Посполитої час від часу підтверджувалися рівні права православного й римо-католицького духовенства, зокрема щодо недоторканості церковного майна¹³, а однією з умов приєднання до унії було збереження східних обрядів¹⁴. Сюди належали також статутні засади використання дзвонів. Зміцнювали сили духовенства східного обряду при відстоюванні прерогативи на дотримання своїх звичаїв, зокрема щодо дзвонінь, ті права, які декларувалися в королівських документах¹⁵.

Зміцнення в Литовсько-Руській державі юридичної бази відокремлення світського й духовного судочинства стосувалося правового статусу паламарів, їхнього матеріального статку, поведінки в побуті. Це впливало на якість дзвонінь згідно уставних приписів. У грамоті від 20 березня 1499 року Великого князя Литовського Олександра київському митрополиту Йосифу та православним єпископам Литовських і Руських земель ішлося про недоторканість святительського суду й церковного майна на основі так званого «Свитка Ярославля»¹⁶. Ця грамота регулювала питання юрисдикції паламарів. Пізніше в королівській грамоті 1568 року Луцькому й Брацлавському старості підтверджувалася недоторканість святительського й духовного суду щодо священників, дияконів та інших¹⁷. У додаткових статтях до Литовського земського статуту теж ішлося про розповсюдження правової влади духовних судів тільки на церковних людей¹⁸.

Про дозвіл православним святкувати згідно зі старим календарем та заборону примусового прийняття нового римського літочислення йшлося в грамоті короля Стефана Баторія від 21 січня 1584 року. Такі санкції певною мірою торкалися дзвонів і дзвонінь. Водночас поява такого документа свідчить про утиски, якщо вже король видав таку грамоту¹⁹. Пізніше в переговорах із Річчю Посполитою козаки відстоювали свободу православної віри, можливість виконувати свої співи на Службі Божій, вільно будувати церкви й монастирі.

Особлива роль належала дзвонінням під час військових дій, адже віддавна в системі укріплення міст і великих сіл була вежа зі сполошним дзвоном (його часом поміщали на в'їзній брамі-

вежі). У містечку Дівича Салтикова (на річці Десні) 1654 року бачили на воротах зроблену в зруб дубову дзвіницю²⁰. Коли московське військо 1658 року в Києві готувалося до відбиття можливого нападу козаків Івана Виговського, то з перевіркою наявного озброєння згадувалися вістові дзвони («один стоит на Софийской башне, а другой у съезжей избы стоит разбит»²¹). Можливо, що сильні удари призвели до його пошкодження. При татарських набігах дзвони були на сполох, і стріляли вістові гармати, про що писав російський посланець, який 1671 року по дорозі з Києва до Батурина спостерігав, що «во многих городках и мѣстечках всполохи бьют и из вѣстовых пушек беспрестанно стреляют»²².

Найгіршою ситуація щодо дзвонів і дзвонінь була в Україні при татарських набігах, коли страждали численні парафії та монастирі, вони втрачали церковні скарби, зокрема дзвони. Зазнавали вони утисків і від поляків, тому у зверненнях до московської сторони духовенство намагалось зарадити грабуванню церков, зокрема нищенню дзвонів²³. Розповсюдженню дзвонів, зокрема поповненню їх ансамблів у чернечих обителях, сприяло передусім зміцнення їх матеріального стану. Цьому допомагало надання монастирям нових земель, маєтків²⁴, підтвердження права на володіння старими²⁵, дозвіл закликати й поселяти на землі чернечих обителів людей, яких звільняли від суду та повинностей²⁶. Не випадково 1638 року в Густинському монастирі (м. Прилуки) було сім великих і малих дзвонів²⁷, що засвідчує поширення в чернечих обителях чималих комплектів дзвонів.

Певні відомості про дзвони, піклування про них у навчальних закладах, що входило в обов'язок учнів, засвідчує «Порядок школьный, или устав Львовской Ставропигийской братской школы»²⁸. Згідно цього документа, який увібрав кращі освітні традиції, зокрема щодо навчання музики²⁹, учні студіювали богослужбові статuti, брали участь у Службах Божих тощо. Це допомагало глибокому усвідомленню важливості тут церковних дзвонів і дзвонінь, знанню статутних засад їх уживання (не випадково в часи Гетьманщини іноземців дивувала любов українців співати з нот і знання порядку церковних служб, уживання разом зі дзвонами бил і клепал³⁰, музику яких розуміли всі³¹). Мабуть, підготовці дзвонарів у Львівській братській школі сприяло те, що її учні по черзі «наперед за

оголошенням через дзвонаря без суперечок ішли» на дзвіницю для биття у дзвони. Про це йдеться в розпорядженні вчителів львівської братської школи Теодорові Рузкевичу щодо визначення черговості учнів до дзвоніння³². Про важливість цього обов'язку мовиться вже в третьому пункті: «Щоби встановив порядок на дзвіниці до дзвонення»³³.

Дотриманню статутних вимог, зокрема щодо дзвонінь, сприяв паламар. До нього ставили високі вимоги. Про них ішлося в Повчанні київського митрополита Сильвестра новопоставленому ієрею: «Пономарь избран, неповинен ни в коем же грѣсѣ, благословением епископа носящи священное знамение»³⁴. З «Актів» довідуємося про матеріальне заохочення паламарів. Так, у грамоті мстиславського князя Івана Юрійовича та його дружини княгині Юліани мстиславському Троїцькому собору згадувалися паламарі: «а накадний грошь пономаромъ Троецким належать маеть»³⁵. Пізніше їх теж не забували й часто за молебень царю та цариці, членам царської родини виділялися грошові суми не тільки священнику, диякону, дяку, а й паламарю³⁶.

Після пожеж, що траплялися часто й знищували багато церков, зокрема дзвонів, потрібні були кошти на їхнє відновлення. Коли на початку XVI ст. згоріла Львівська церква Успіння Пресвятої Богородиці й більше тридцяти років стояла в руїнах, то неодноразово намагалися зібрати кошти на її відновлення³⁷. Для цього братчики зверталися до різних меценатів, зокрема молдавського господаря Александра Лопушняну. Він допоміг коштами у відливанні дзвонів. Про це відомо з його листів, зокрема від 22 липня 1558 року: «Що ся дотычеть звоновъ, ино роскатите учинити два звонь, яковыи могутъ, и що бы на нихъ тое письмо положоно было, которое дали есьмо вамъ на камени выбити во имя наше, а мы заплату пошлемо за оба два и одинъ дамо до тое церкви, а другій роскажемо до насъ привезти и на работники ваши, а мы васъ заплатою споможемо». Оскільки перевезенню дзвонів перешкоджало мито, то господар Молдавії писав: «Тежъ даемо вамъ знати, ижъ король его милость дозволилъ намъ сто кантарей спижи купити у земли его милости и безъ мыта выпустити; а такъ жадаемъ васъ, абы есте старанье учинили и той мѣди намъ сто кантарей купили, а мы вамъ пенези готовые пошлемо». Правда, жер-

водавець нарікав, що «одно ся намъ видить ихъ дорого зъеднали есте тому спижу на звонь, що камень зъ роботою по 4 злотъ безъ орта, нехай бы было таней, або яко будете мочи зъеднати». Усе ж обіцяв: «Если бы вамъ пенезей не достало, тогда дайте намъ знати»³⁸. У листі від 26 серпня 1558 року повідомляли братству про дозвіл польського короля купити без мита «у земли его милости сто кантарей спижу на звонь»³⁹, а 27 грудня того ж року господар письмово нагадав про замовлення двох великих дзвонів, один – для нової Успенської церкви, а другий – для нього, а також повідомив, що чув про відлиття вже одного дзвона, і просив сповістити, коли буде готовий другий. Після цього обіцяв прислати ще грошей; одного треба буде залишити для Успенської церкви, а другого прислати йому. Якби «выстерегали, абы нам не пущено того звона», то пам'ятати про лист від його милости короля, «абы нам мѣдь и олово и цину и иные речи пущено съ земли его милости»⁴⁰. У листі від 23 лютого 1559 року⁴¹ просили, щоб «росказали тажесьмо п. Малхеру абы звонъ росказал ульяти у тую жь форму, у которою и первый был выльнянь, одножь абы подпись на немъ была словы нашими хрестиянскими и Латинскими, во имя наше, абы тежь имя того звона было прославлено и оголошено: Александръ; и коли будеть готовъ, а мы его заплатити роскажемо, и так будет поставлен у той церкви у во Львови»⁴². Тобто ще раз нагадали, у яку церкву треба поставити дзвін і що при його освяченні слід оголосити ім'я жертводавця.

Отже, опубліковані в «Актах» листи молдавського господаря нагадують про роль фундаторів у відливанні й оздобленні дзвонів, традицію увіковічнення на них імен жертводавців; про популярність виробів львівських людвисарів, адже молдавський правитель замовив у них дзвін для себе. Закупівлі матеріалу для виготовлення дзвонів і їхньому вільному перевезенню в іншу державу перешкоджав збір мита, а основною сировиною для їхнього відливання була дорога мідь. Людвисари брали за свою роботу чималу плату; для виготовлення кількох дзвонів вживали одну й ту ж форму з церковнослов'янськими й латинськими написами; на урочистій посвяті дзвона оголошували його назву та ім'я його жертводавця.

Є в «Актах» й інші відомості про оплату за виробництво дзвонів і її форму. Зокрема, у звіті

воеводи Івана Ржевського від 18 вересня 1668 року йдеться про гроші для ливарника дзвонів із Ніжина: «Дано колокольнику Александру за роботу» (перелив три дзвони вагою 28 пуд. 8 гривенок для соборної церкви цього містечка), а до минулорічної суми ще 5 рублів⁴³. Як бачимо, за відлиті дзвони спочатку могли заплатити одну суму, а згодом ще додати грошей.

Про врятування дзвонів від знищення є багато фактів. Для зміцнення військової потуги 1563 року на сеймах у Вільні хотіли віддати скарби римських костелів і руських церков на потребу Речі Посполитої, «а звонь на дѣлы». Однак король відхилив пропозицію перелити дзвони на гармати⁴⁴. Особливо потерпали церкви й дзвони під час військових дій. Не випадково священик Алімпій Нікітін скаржився царю на його військо, яке 1656 року церкву «ни во что обратили и колокол взяли»⁴⁵; пізніше під Ніжином пограбували Пустинно-Тригірський монастир, зокрема забрали книги й дзвони та відвезли їх до Москви⁴⁶. Для відшкодування збитків, оснащення церков відповідним начинням парафіяни часом просили в царя допомоги. Про це йшлося у грамоті глухівського священика Михайла, який домагався дару церкві с. Зазерки: дзвона, воску, ладану, церковного вина, начиння, Євангелія. Однак, як відзначено на звороті звернення, виділили тільки книги⁴⁷.

Іноді козаки в боротьбі проти московського війська змушені були разом з укріпленням міст переливати дзвони на гармати⁴⁸. Значну шкоду приносили й міжусобиці. Полковники, віддані гетьману Самойловичу, ідучи на Суботів, Новоселицю до Медведівки, у Новоселиці наказували брати не тільки людей, а й церковне срібло, книги, ризи та дзвони⁴⁹.

У шістнадцятій статті мирного договору Гетьманської держави з Московським царством і Річчю Посполитою йшлося про те, що забрані дзвони, як і мощі святих, церковне начиння, ризи, устави, хрести, мають бути повернені. Про це нагадувалося в листі до царя⁵⁰. Однак у ході військових дій ворогуючі сторони продовжували забирати дзвони. Так, 1669 року московське військо пограбувало церкви й монастирі м. Ніжина, забрали разом з іконами, книгами й усяким начинням також дзвони⁵¹.

За статтями договорів про перемир'я, зокрема укладених у Глухові, треба було віддати те, що грабували чи забирали при відступі, але

часом про це потрібно було нагадувати. Коли московське військо при відході з Києва винесло з церков начиння, одяг, хоругви й дзвони, то кияни на початку березня 1669 року нагадували царю про необхідність повернення цього добра⁵². 24 травня того ж року було видано відповідний указ царя київському воєводі князю Григорію Козловському про повернення українським містам гармат і церковного начиння⁵³. Однак подальші події показали, що це нелегко зробити⁵⁴, зокрема, у відписках воєвод зауважувалося, що «коли знайдеться яке-небудь начиння та дзвони», то їх віддадуть⁵⁵. Після домагань української сторони, на своє виправдання, наприклад воєвода Дмитро Рагозін, писав царю, що «відповідно до указу віддав всяке церковне начиння та дзвони чернігівському сотнику Василю Карпову» (окрім гармат, які московський правитель велів залишити)⁵⁶. Після отримання свого воєводі залишили розписку з їхнім переліком. У документі від 15 травня 1669 року сотника Василя Карпова йшлося, що йому й острицькій старшині віддали всяке церковне начиння та два дзвони⁵⁷. Було й так, що деякі дзвони московське військо відправляло до Києва. Сюди вони потрапили, приміром, із Переяславля, звідки їх було забрано за вказівкою боярина Петра Шереметьєва. Пізніше царю повідомили, що «понад того розпису віднайшли у Києві переяславський дзвін», який повернули із розпискою⁵⁸.

Подібно шкоди завдавали дзвонам Білорусі⁵⁹. Бувало, що просили царя подарувати дзвіницю костелу в Могильові й дозволити її перенести до церкви Всемилоствитого Спаса та дати дзвонів, на що отримали дозвіл⁶⁰. Не випадково наприкінці березня 1671 року в наказі російським послам, відправленим на з'їзд із польськими уповноваженими, поміж іншого йшлося про розтлумачення деяких статей Андрусівського договору, нагадувалося про дійсність його дев'ятої статті щодо взаємоповернення «великого числа дзвонів», які вивозилися з Речі Посполитої в Московське царство й навпаки⁶¹.

Вивчення актових джерел сприяє кращому розумінню назви дзвона *Кизикермен* (вагою 119 пудів 36 фунтів і заввишки з короною 158 см, нижній діаметр – майже 153 см), відлитого 1695 року переважно зі здобутих козацькими військами під керівництвом гетьмана Мазепи гармат у фортеці Казикермен – так вона названа в інструкції українському війську⁶².

Чимало матеріалів в «Актах» зберегли описи архітектурних споруд, зокрема дзвіниць, прагнення до їхнього відновлення. У наказі старості Федору Предремірському, якого послали з Києва до Москви у справах Києво-Печерської лаври, ідеться, з-поміж іншого, про доручення довідатися «о челобытъ о крѣпости на колокольню подать ли его царскому [...] величеству»⁶³. Згідно з цим проханням, у Лавру послали «на совершение той колокольни» двісті золотих червінців⁶⁴. Про значення дзвіниць засвідчує той факт, що за відсутності храму (так було при відновленні львівської Успенської церкви) Службу Божу відправляли в споруді для дзвонів. Про це йдеться в листі Львівського братства до патріарха, в якому просили допомогти при посвяченні вівтаря, що розміщувався у дзвіниці⁶⁵.

Завдяки формуванню в другій половині XIX ст. у Києві потужної джерелознавчої бази українська культура отримала поважну основу для наукових студій, зокрема у сфері кампанології, написання історії дзвонів і дзвонінь в Україні. Перспективу подальших студій убачаємо в дослідженні інших публікацій Київської археографічної комісії.

¹ У цій статті використано переважно «Акты, относящиеся к истории Западной России» і «Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России» (далі – АЗР і АЮЗР).

² Судебная явка Виленского возного Петра Новоши... 1 сентября 1595 г. // АЗР. – С.Пб., 1851. – Т. IV: 1588–1632. – № 84. – С. 118. На жаль, більшість опублікованих текстів виразно зросіянізовані, і хоч ми передаємо їх мовою оригіналу, однак чимало наведених фактів зберігають тодішню мову, написання назви, згідно з українською традицією.

³ Послание епископа Владимиро-Волынского и Брестского Ипатия Потия Брестскому духовенству о несоблюдении церковных треб тамошнему братству, чуждающемуся православия. 3 октября 1596 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1863. – Т. I: 1361–1598. – № 220. – С. 267.

⁴ Отписка брянских воевод Колычевых к царю... 26 мая 1678 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1884. – Т. XIII: 1677–1678. – № 135. – С. 591, 592.

⁵ Письмо к царю архимандрита Елецкого Успенского монастыря Иоанна Голятовского... 4 июля 1672 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1878. – Т. X: (Дополнение к т. III): Переговоры об условиях соединения Малороссии с Великою Россиею. 1653–1654. – № 3. – С. 8. Щоправда, давні й могутні чернечі обителі згодом самі передавали свої дари, про що йдеться в документі царю Олексію Михайловичу від київського митрополита Петра Могили та Києво-Печерського ігумена Іринарха (Память... 10 мая 1646 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1861. – Т. III: 1638–1657. – № 89. – С. 87).

⁶ Челобитная духовника женского Ладинского монастыря... Июнь 1638 г. // Там само. – Т. III. – № 15. – С. 25.

⁷ Уставная грамота Литовского великого князя Александра Киевского мещанам. 26 мая 1494 г. // АЗР. – С.Пб., 1846. – Т. I: 1340–1506. – № 120. – С. 144.

⁸ Жалованная грамота польского и венгерского короля Владислава III-го Ягелловича греко-русскому духовенству... 22 марта 1443 г. // АЗР. – Т. I. – № 42. – С. 56.

⁹ Явка Львовского епископа Гедеона Болобана и галицких дворян, о нападении католического духовенства с вооруженною шляхтою, в навечерье праздника *Рожества Христова*, на тамошние православные монастыри и церкви, и о насильном всех их запечатании, по приказу Львовского архиепископа Яна-Димитрия Соликовского. В нач. февраля 1584 г. // АЗР. – С.Пб., 1848. – Т. III: 1544–1587. – № 140. – С. 281.

¹⁰ Там само. – С. 282.

¹¹ Послание галицко-русских православных дворян Киевскому митрополиту Онисифору, с убеждением его принять деятельные меры к прекращению возникших в иерархии беспорядков и к защите единоверцев своих от преследований католиков, езуитов и жидов. 14 февраля 1585 г. // Там само. – № 146. – С. 289.

¹² Мировая запись Львовского епископа Гедеона и тамошнего католического архиепископа Яна-Димитрия Соликовского, из коих первый обявляеется прекратить свой судебный иск, по поводу насильственного запечатания во Львове монастырских и приходских церквей, а другой обещает впредь не присваивать себе никакой власти над православным духовенством и народом. 15 февраля 1585 г. // АЗР. – Т. III. – № 147. – С. 291.

¹³ Жалованная подтвердительная грамота Киевскому митрополиту Иоифу и православным епископам Литовских и Русских областей... 2 июля 1511 г. // АЗР. – С.Пб., 1848. – Т. II: 1506–1544. – № 65. – С. 81–83; Жалованная грамота Литовско-Русскому православному духовенству... 23 апреля 1589 г. // АЗР. – Т. IV. – № 14. – С. 16, 17.

¹⁴ Пункты, данные Киевским митрополитом Михаилом Рогозою Луцкому епископу Кириллу Терлецкому... Декабрь 1594 г. // Там само. – № 54. – С. 79.

¹⁵ Жалованная королевская грамота Литовско-Русскому униатскому духовенству, о предоставлении всех тех прав и преимуществ, которыми оно пользовалось издавна, пребывая в Православии и союзе с Восточной церковью. 16 марта 1600 г. // Там само. – № 150. – С. 236, 237; Жалованная подтвердительная королевская грамота Литовско-русским и Польским православным обывателям, духовным и мирским... 18 июня 1607 г. // Там само. – № 171. – С. 258, 259.

¹⁶ Жалованная грамота Литовского великого князя Александра нареченному Киевскому митрополиту Иосифу и православным епископам Литовских и Русских областей... 20 марта 1499 г. // АЗР. – Т. I. – № 166. – С. 189–192.

¹⁷ Наказная королевская грамота Луцкому и Брацлавскому старосте князю Богушу Корецкому... 23 декабря 1568 г. // АЗР. – Т. III. – № 46. – С. 148, 149.

¹⁸ Дополнительные статьи к Литовскому земскому Статуту... 26 марта 1586 г. // Там само. – № 161. – С. 304–309.

¹⁹ Окружная грамота Польского короля Стефана Батория... 21 января 1584 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1865. – Т. II: 1599–1637. – № 152. – С. 179, 180.

²⁰ Переписные книги приведенных к присяге на подданство царю Алексею Михайловичу жителей малороссийских городов. Приложение. Нежинский полк. 1654 г. // АЮЗР. – Т. X. – № 5. – С. 800.

²¹ Отписка боярина Василия Бориславича Шереметьева... Июнь–август 1658 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1892. – Т. XV: 1658–1659. – № 5. – С. 218.

²² Статейный список подьячего Михайла Савина, с известиями о тревогах в Малороссии по случаю

татарских набегов... 11 декабря 1671 г. – 10 января 1672 г. // АЮЗР. – Т. IX. – № 127. – С. 606.

²³ Письмо к думному дворянину Артемону Матвееву киевских духовных особ, с просьбою оказать со своей стороны содействие на предстоящих договорах с Польщею в пользу Малороссии... // Там само. – № 102. – С. 422–431.

²⁴ Жалованная подтвердительная грамота Подольского князя Александра Кориатовича Смотрицкому доминиканскому монастырю... 17 марта 1375 г. // АЗР. – Т. I. – № 4. – С. 21; Жалованная грамота Киевского князя Александра Владимировича и супруги его, княгини Анастасии Васильевны, Лаврашевскому монастырю... После 1420 г. // Там само. – № 28. – С. 41; Грамота Литовского великого князя Александра киевскому воеводе князю Дмитрию Путятичу, об отводе Пустынскому Николаевскому монастырю пустоши... 6 сентября 1497 г. // Там само. – № 151. – С. 174; Отказная запись князя Богдана Глинского и супруги его княгини Марии Киевскому Пустынскому монастырю, на село *Гатное с угодьями*. 1 февраля 1500 г. // Там само. – № 178. – С. 201, 202; Жалованная королевская грамота Киевскому Пустынскому Николаевскому монастырю... 3 марта 1506 г. // Там само. – № 223. – С. 369; Грамота королевская князю Михаилу Глинскому, о дозволении ему по званию душеприкажчика Киевского воеводы князя Дмитрия Путятича, данников его и движимое имущество раздать на православные монастыри и церкви и на выкуп пленников. 29 апреля 1506 г. // Там само. – № 224. – С. 369–371; Вводная грамота Киевского воеводы князя Константина Острожского Золотоверхому Михайловскому монастырю... 12 декабря 1572 г. // АЗР. – Т. III. – № 57. – С. 163; Жалованная грамота княгини Раины Корибутовой Вишневецкой Густинскому и Подгорскому православным монастырям... 11 января 1619 г. // АЗР. – Т. IV. – № 214. – С. 501, 502.

²⁵ Грамота подтвердительная Киевского воеводы Константина Острожского Золотоверхо-Михайловскому монастырю, на владение Юрьевскою землею... 9 сентября 1576 г. // АЗР. – Т. III. – № 70. – С. 195, 196; Жалованная подтвердительная грамота Киевскому Пустынскому Николаевскому монастырю... 30 мая 1570 г. // Там само. – № 49. – С. 153, 154.

²⁶ Жалованная грамота Мстиславского князя Михаила Ивановича Пустынскому монастырю... 14 сентября 1499 г. // АЗР. – Т. I. – № 177. – С. 201.

²⁷ Реестр утвари монастыря Густынского и список монахов. 1638 г. // АЮЗР. – Т. III. – № 14. – С. 21.

²⁸ Порядок школьный, или устав Львовской Ставропигийской братской школы. 1 января 1586 г. // АЮЗР. – Т. II. – № 154. – С. 181–184.

²⁹ Исаевич Я. Братства й українська музична культура XVI–XVII століть // *Καλοφωνία*: Наук. зб. стат. і матер. з історії церковної монодії та гімнографії. – Л., 2002. – Чис. 1. – С. 9.

³⁰ Палиці або шматки металу, якими б'ють, подаючи сигнал.

³¹ Див.: Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса. – Репринт. изд. – К., 1997.

³² Инструкция, данная учителю Львовской школы. 1586 г. // Архив Юго-Западной России. – К., 1904. – Ч. 1. – Т. X: Акты, относящиеся к истории Галицко-русской православной церкви (1423–1714 гг.). – № CLXXI. – С. 436. Цей документ, як слушно вважає Ярослав Ісаєвич, походить вірогідніше не з 1586 року, як це помилково повідомляли його публікатори в АЮЗР, а століттям пізніше (Розпорядження вчителів львівської братської школи Теодорові Рукевичу / Переклад і підгот. до друку Юрія Ясіновського // *Καλοφωνία*. – Л., 2006. – Чис. 3. – С. 171).

³³ Розпорядження вчителів львівської братської школи Теодорові Рузкевичу. – С. 171.

³⁴ Поучение Киевского митрополита Сильвестра новопоставленному иерею. 15 декабря 1562 г. // АЗР. – Т. III. – № 51. – С. 117.

³⁵ Жалованная грамота Мстиславского князя Иоанна Юрьевича и супруги его княгини Иулиании Мстиславскому Троицкому собору... 1463 г. // АЗР. – Т. I. – № 66. – С. 80.

³⁶ Расход денежной казны по городу Нежину, при воеводе Иване Ржевском. 1 сентября 1667 – 29 августа 1668 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1869. – Т. VI: 1665–1668. – № 67. – С. 219–223, 227.

³⁷ Окружное послание Киевского митрополита Макария Литовско-Русскому православному духовенству и мирянам... 6 марта 1547 г. // АЗР. – Т. III. – № 6. – С. 18, 19.

³⁸ Письма Молдавского господаря Александра к Львовскому братству. 22 февраля 1558 – 20 августа 1566 г. // АЮЗР. – Т. I. – № 133. – С. 142.

³⁹ Там само. – С. 143.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

⁴³ Расход денежной казны по городу Нежину, при воеводе Иване Ржевском. 1 сентября 1667 – 29 августа 1668 г. // АЮЗР. – Т. VI. – № 67. – С. 217.

⁴⁴ Устав, данный на Виленском сейме Литовскому дворянству, шляхте и рыцарству, о военной повинности и сбор «серебизны», по случаю предстоящей войны с Русскими и проч. 19 июня 1563 г. // АЗР. – Т. III. – № 33. – С. 128.

⁴⁵ Списки убытков, сделанных разным людям московскими войсками. 1656 г. // АЮЗР. – Т. III. – № 353. – С. 538.

⁴⁶ Челобитная царю Алексею Михайловичу игумена Пустынно-Тригорского общежительного монастыря Всемилоштивого Спаса Деонисия. 1660 г. // АЮЗР. – Т. V: 1659–1665. – С.Пб., 1867. – № 11 (XXI). – С. 25.

⁴⁷ Приезд в Москву из Глухова протопопа Иоанна Шматковского, посланного ходатайствовать о вспомоществовании... 14 мая – 23 августа 1664 г. // Там само. – № 85 (III). – С. 195.

⁴⁸ Письма к царю кошевого атамана войска Запорожского Ивана Брюховецкого. 14–25 июня 1663 г. // Там само. – № 67. – С. 168.

⁴⁹ Письмо Дорошенка князю Ромодановскому... 1 апреля 1676 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1882. – Т. XII: 1675–1676. – № 167. – С. 607, 608.

⁵⁰ Список с листа..., что писал к царю гетьман

Богдан Хмельницкий и головою стрелецким с Оврамом Лопухиным. 22 января 1656 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1875. – Т. VIII: 1668–1669; 1648–1657. – № 46 (III). – С. 394–400.

⁵¹ Челобитная к царю Нежинских мешчан... 10 февраля 1669 г. // Там само. – № 19. – С. 71.

⁵² Статейный список князя Григория Ромодановского и описание Глуховской рады. 12 февраля – 11 марта 1669 г. // Там само. – № 20. – С. 104.

⁵³ Указ царя к воеводе киевскому князю Григорию Козловскому... 24 мая 1669 г. // Там само. – № 51 (4). – С. 171.

⁵⁴ Отписка к царю, из Остра, воеводы Рагозина... Май 1669 г. 2) о возврате в Глухов церковной утвари, пушек и пищалей, и о том, что он без указа отдать не смеет... // Там само. – № 76. – С. 223–226.

⁵⁵ Отписка к царю, из Переяславля, воеводы Никифора Батюшкова. Май 1669 г. // Там само. – № 79. – С. 228.

⁵⁶ Отписка царю, из Остра, Дмитрия Рагозина. 28 июня 1669 г. // Там само. – № 99. – С. 256.

⁵⁷ Там само. – С. 257.

⁵⁸ Отписка царю князя Козловского об отдаче переяславцам церковной утвари. После 18 июля 1669 г. // Там само. – № 111. – С. 272.

⁵⁹ Бумаги жителей города Могилева, приезжавших к государю с челобитными... 28 мая – 26 июля 1655 г. // АЮЗР. – С.Пб., 1889. – Т. XIV (Дополнение к Т. III): Присоединение Белоруссии 1654–1655 гг. – № 27. – С. 670.

⁶⁰ Челобитная к царю епископского наместника Иеремии... 28 мая – 26 июля 1655 г. // Там само. – № 27а (XIII). – С. 674.

⁶¹ Наказ русским послам, отправленным на съезд с польскими уполномоченными... Март 1671 г. // АЮЗР. – Т. IX. – № 90. – С. 379.

⁶² Инструкция гетьмана Мазепы компанийскому полковнику Новицкому, о том, как произвести вместе с полковником Палием набег на Казикермен... 30 июня 1690 г. // АЗР. – С.Пб., 1853. – Т. V: 1633–1699. – № 205. – С. 233–236.

⁶³ Наказ старосте Федору Предремурскому... Сентябрь 1669 г. // АЮЗР. – Т. IX. – № 21. – С. 83.

⁶⁴ Царская грамота архимандриту Киево-Печерского монастыря Иннокентию Гизелю... 28 октября 1669 г. // Там само. – № 26. – С. 121.

⁶⁵ Два послания Львовского ставропигиального православного братства Константинопольскому патриарху Иеремии... 6 февраля 1592 г. и 7 сентября 1592 г. // АЗР. – Т. IV. – № 33. – С. 45.

В статье представлен системный обзор сведений о колоколах и звонах, приведенных в «Актах, относящихся к истории Западной России» и «Актах, относящихся к истории Южной и Западной России». Введение в научное обращение собраний давних законодательных актов, документальных материалов помогает освещению вопроса о распространении колоколов и звонов во времена Литовско-Русского государства и Гетьманщины. Изучение источников украинской campanологии содействует лучшему исследованию истории колокольной культуры, её составляющих.

Ключевые слова: законодательные акты, документальные материалы, научные источники, campanология, колокола, звоны, колокольни, звонари, колокольное искусство, колокольная культура.

Постатті

Prominent Figures

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ І ТЕАТР (маловідомі матеріали)

Леонід Барабан

УДК 929 Коцюбинський+792.03(477)(092)

Автор уперше у сфері досліджень творчості М. Коцюбинського порушує питання розгляду історії переведення творів цього видатного митця на сценічну мову, а також прагне показати його зацікавленість театром та спілкування з театральними діячами і драматургами.

Ключові слова: репертуар, сценічна реалізація, народний театр, листування, реалістична та модерністична естетика, фронтова театральна бригада, сценічні зображально-виражальні засоби.

This is an initiation of an issue of the M. Kotsubynskyi plays' staging history for the first time in the discourse of this personage researches. Also the author aspires to demonstrate this prominent artists's interest to theatre and association with the theatre figures and dramatists.

Keywords: repertoire, staging, people's theatre, correspondence, realistic and modernistic aesthetics, front theatre brigade, scenic means of acting and dramatic conveyance.

Художня творчість Михайла Коцюбинського стала найвищим досягненням української культури кінця XIX і початку XX ст. Він як великий майстер слова відобразив у своїх новелах і повістях битву селянських трудових мас, художньо-правдиво відтворив піднесення й рух українського народу проти соціального і національного поневолення. Образ червоної квітки – агави (новела «На острові»), яка пробивається своїми паростями крізь гостре каміння, освітлений ним глибоко переконливою вірою в «схід сонця», у прекрасне майбутнє своєї Вітчизни.

М. Коцюбинський був залюблений і в мистецтво сцени, ретельно перечитував драми й комедії М. Кропивницького і М. Старицького,

їхні книги постійно тримав у своїй бібліотеці, коли ще вчителем трудився на Поділлі. Відомо, що в 1887 році, працюючи домашнім учителем у с. Михайлівка Ямпільського повіту на Вінниччині у місцевого священика Антона Мончинського, влаштовував для селян масові читки двох п'єс М. Кропивницького: «Дай серцю волю – заведе в неволю» та «Глитай, або ж Павук»¹. Засвідчила цей факт і перша дослідниця ранньої творчості майстра С. Козуб у своєму есе «Ранній Коцюбинський», яке видрукували в 1927 році. Не випадково і його перші новели «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма» (1884) і «Дядько та тітка» (1885) рясніють діалогічною формою. Тому й подаль-

ша його творчість здавна вабила театральних діячів багатьма поставленими проблемами, художньо-довершеними образами.

Тому тут вперше постає питання – розглянути історію переведення безсмертних творів художника слова на сценічну мову, мову театру, показати й зацікавленість видатного майстра театром, його спілкування з театральними діячами, драматургами, особливо з Володимиром Винниченком, якого він завжди цінував і любив, щиро захоплювався його першими драмами «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Memento», «Чужі люди», «Базар», «Брехня» і потім уважно слідкував за його творчістю. Шанував він і інших авторів п'єс.

Так, у журналі «Зоря», що виходив тоді у Львові, він умістив статтю «Яків Кухаренко» (1892, № 8), у якій детально розглянув драму «Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками», де органічно єдналися реалістичні та романтичні риси. М. Коцюбинський першим тоді зазначив, що автор виявив неабияку вправність у використанні народнопісенного матеріалу, лірично-побутових та історичних моментів, показав добре знання мови, народного гумору, вивів на кін неординарні особистості Марусі та Івана, окреслив їхні індивідуальні характери. Узагалі, зазначав М. Коцюбинський, життя українських козаків періоду освоєння Кубані передано етнографічно правдиво. Як відомо, 1878 року М. Старицький дещо переробив цю п'єсу Я. Кухаренка, назвавши її «Чорноморці», і пристосував до сцени, а музику до неї написав Микола Лисенко, і багато театральних труп в Україні кінця XIX – початку XX ст. охоче виставляли її на підмостках. Навіть у 50-х роках XX ст. цю п'єсу було найкраще поставлено у Вінницькому музично-драматичному (тепер – академічному) театрі під художнім наглядом режисера Федора Верещагіна. Цю виставу театр 1967 року показав із триумфом у Москві і на Центральному телебаченні. Режисер Ф. Трегуб дуже вдало розподілив ролі між акторами, і критика високо оцінила гру Н. Шановської (Явдоха Драбиниха), К. Норець (Маруся), М. Попруги (Ілько), В. Оніпко (Івга), Г. Кривенка (Очкурня), М. Зрайченка (Тупиця). Прекрасні декорації зробив сценограф М. Білик, де вдало було поєднано побутові деталі та романтичність виконавців.

Отже, театр у житті митця хоч і не був справою професійною, та він постійно звертав-

ся до драматургії, і хоч не виступав на професійній сцені як актор чи режисер, що траплялося в діяльності українських письменників XIX ст., але завжди цікавився театром, надаючи йому великого значення у вихованні народних мас. М. Коцюбинський завжди дивився на театральну справу як на частину громадсько-політичної роботи української інтелігенції, саме з цього погляду його театральні інтереси є цікавою й неординарною сторінкою в літописі українського театру кінця XIX – початку XX ст.

Наприкінці XIX ст. в Європі визнали, що театр корифеїв української сцени відіграв неабияку роль у розвитку освіченості свого народу і заслужено користувався в нього повагою. Численні факти також свідчать, що український театр відіграв значну роль у справі духовного єднання трударів. Про це в 1897 році заявив на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів Михайло Старицький. Він вказував, що навіть у містах Росії українські спектаклі «зустрічали з боку великоруської публіки найтепліший прийом»², і так було в Польщі, Румунії, Болгарії та Фінляндії.

Саме з таким критерієм підходив до театрального мистецтва і М. Коцюбинський. Зібрані відомості показують, що його інтерес до театру виявився вже на початку 90-х років XIX ст., ще коли він перебував на Поділлі.

У статті «Життя українців по малих містах», що була надрукована в журналі «Правда» (1890, Галичина), говорячи про стан народної культури на Україні, зокрема про розвиток театральної справи, М. Коцюбинський підкреслював, що «українськими спектаклями цікавляться українці й неукраїнці», та висловив думку, що репертуар «обмежений двома-трьома п'єсами» і це, зрозуміло, заважає театрові розгорнути широку пропаганду передових ідей і глибше показати соціальні верстви³.

На згаданому з'їзді сценічних діячів М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський та І. Тобілевич також говорили про бідність українського репертуару і наполягали на скасування жорстоких цензурних обмежень, які перешкоджали розширенню тематики української драматургії. Вимоги корифеїв української сцени підтримували й усі передові діячі тодішньої царської Росії. М. Коцюбинський теж домагався, аби демократичний театр в Україні розвивався без усіляких перешкод з боку царських чиновників і

дбав про розширення репертуару. Цікавим щодо цього стало листування письменника з приводу п'єси «Шляхта» Г. Єремієва. П'єса ця мала для того часу певне значення – у ній молодий драматург висміяв звички й побут консервативних людей. Митець надавав допомогу драматургові, а п'єсу М. Коцюбинському у Вінницю надіслав Борис Грінченко в січні 1895 року і зазначив, що «автор має безперечний хист і з його безперечно вийде талановитий письменник», а в березні цього ж року сам майстер слова подякував за «Шляхту» і просив у Б. Грінченка поради, хто б узявся її трохи доопрацювати та видати. У червні 1896 року М. Коцюбинський уже з Алушти, де працював інспектором у філоксерній комісії із врятування виноградників, надіслав головному редакторові журналу «Зоря» В. Лукичу у Львів рукопис військового полковника Г. Єремієва, бо її художньо доопрацювали Б. Грінченко і В. Самійленко, і просив надрукувати. Водночас зазначав, щоб редакція «порозумілася і з театральною трупю “Руська бесіда”»: може б ця трагікомедія пішла у них на сцені»⁴.

Узагалі він довго піклувався про Г. Єремієва. Сам взятися за цю справу він не мав часу і тому звертався за допомогою до корифеїв української сцени. «Чи не можна було б попросити Кропивницького, – писав М. Коцюбинський у 1896 році в Одесу М. Комарову, – переглянути “Шляхту”, чи не годиться вона для сцени... Кропивницький це зробить для вас і таким робом ви вчините початкуючому автору велику послугу». Щоправда, справа до сценічної реалізації п'єси в трупі М. Кропивницького чомусь не дійшла. Як саме тривало це співробітництво між автором і театральною трупю, ще не встановлено, але п'єса Г. Єремієва вийшла друком 1906 року у виданні Чернігівського земства, безумовно, за сприяння М. Коцюбинського⁵, а архів театральної трупи М. Кропивницького загинув у роки Другої світової війни.

П'єса була дозволена цензурою до вистави 1907 року, а на її вихід із друку відгукнувся доброю рецензією режисер, актор, перекладач, драматург Леонід Пахаревський на сторінках тижневика «Нова громада» (К., 1906, № 12).

У 90-х роках XIX ст. М. Коцюбинський популяризував також і думки корифеїв української сцени, висловлені здебільшого ще на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів. У газеті «Волынь» (Житомир) він умістив дві статті,

де наголошував на значенні народного театру для розвитку вітчизняної культури. Йшли вони під рубрикою «Свет и тени русской жизни» (1897–1899). «Народний театр, – писав тоді М. Коцюбинський, – що був ще недавно явищем спорадичним, в останні часи помітно розростається, приваблює до себе з одного боку кращі сили інтелігенції, з другого – симпатії простого народу. Але для того, щоб народний театр приніс ту користь, яку він може і повинен принести, потрібно, щоб п'єси, які входять в репертуар народного театру, були написані зрозумілою, рідною для народу мовою».

Отож, ідею створення народного українського театру на національній основі підтримував ще Т. Шевченко в 50-х роках XIX ст. Вимоги корифеїв сцени щодо поповнення репертуару високоідейними і художніми п'єсами, писаними українською мовою, весь час підтримували провідні майстри слова, громадські та культурні діячі в Одесі, Миколаєві, Вінниці, Полтаві, Сумах, Єлизаветграді, Катеринославі, Кам'янці-Подільському, Проскуріві, Києві, Чернігові, зокрема – Д. Яворницький, В. Винниченко, М. Аркас, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, Т. Сулима, М. Черняхівський, Г. Хоткевич, А. Кримський, П. Ніщинський, Х. Алчевська, А. Свидницький, В. Пачовський та багато ін. Тому разом із М. Старицьким, М. Заньковецькою, братами Тобілевичами, особливо П. Саксаганським та М. Садовським, ще й М. Коцюбинський висловлював думку, що українська сценічна культура може плодотворно розвиватися за братнього співробітництва всіх європейських народів, духовне єднання яких він вважав «могутньою умовою культурного росту кожної з народностей».

Тепер стає зрозумілим, чому М. Коцюбинський постійно підтримував Б. Грінченка у його прагненні перекладати українською трагедії Ф. Шиллера, особливо «Вільгельма Теля» та «Марію Стюарт», а також у написанні власної історичної драми «Ясні зорі». У липні 1896 року В. Самійленко надіслав М. Коцюбинському до Вінниці листа, у якому дякував за уважне прочитання і літературну правку його комедії «Дядькова хвороба» і наприкінці додав, що врахував усі зауваження М. Коцюбинського, переробив деякі одміни, розширив окремі місця та епізоди. Завдяки такому спілкуванню ця п'єса з успіхом пішла в театральних трупах

Л. Сабініна, О. Суходольського, Б. Оршанова, П. Прохоровича, які показували її й поза межами України.

У публікації, яка була надрукована в газеті «Волынь» під рубрикою «Организация общественных развлечений», М. Коцюбинський писав, що організація народного театру у фабричних селищах та сільських місцевостях «показала велику прихильність народу», що театр може бути протиставлений шинкам і язичницьким обрядам, бо він «вносить у нижчі верстви суспільства морально чисті почуття», а значить, сприятиме залученню народних мас до духовності. Власне, це була препарована і дуже доповнена стаття М. Сумцова з журналу «Образование» за 1898 рік про значення театральної справи для широких мас.

До завдань театру, за М. Коцюбинським, додавалось і «прилучення народу до живих суспільних інтересів», а це означало моральне виховування глядача, підготовку його до сприймання передових світових думок.

Водночас він раз у раз домагався й високої художньої якості театрального репертуару, критикував хворобливі явища в театрі і справедливо писав, що «до народного театру близько підходить малоросійський театр за складом п'єс і частково за дешевшою платою за місце». Але тут же додавав, що треба звільнити цей театр від нехудожніх п'єс – п'єс із «чисто зовнішніми і грубими драматичними ефектами», не дозволяти чиновництву втручатись у творчий процес.

Напередодні 1905–1910 років театр, зазначав М. Коцюбинський, із точки зору завдань демократії мав пропагувати передові ідеї і показувати сміливих людей, що боролися із царським ладом.

Ще в лютому 1898 року в листі до дружини Віри М. Коцюбинський повідомляв із Житомира, що був у театрі і вистава йому сподобалася. Театр у Житомирі відкрився 1858 року і, судячи з публікацій газети «Волынь» за 1896–1898 роки, тут гастролювали кілька українських труп, і серед них трупа М. Кропивницького. Про неї писали так: «Мистецтво Кропивницького йде рука в руку з високою сценічною технікою. Артисти й автор вірні один одному до кінця – те, що створило перо, втілюється грою, яка заслуговує найвищого визнання»⁶. У цей час М. Коцюбинський працював у газеті «Волынь», і, ймовірно, за його впливу з'явилася

ця публікація, а бачив він на сцені п'єси М. Кропивницького «Зайдиголова» і «Чмир», а також – «Невольника» за Т. Шевченком, «По ревізії» та «Вуси» за О. Стороженком.

На самому початку ХХ ст. М. Коцюбинський тісно листовно спілкувався з театральним діячем М. Вороним та драматургом Г. Хоткевичем і майже щотижня надсилав листи В. Самійленку, який у цей час перекладав комедії Ж.-Б. Мольєра, писав власні п'єси і ділився задумом про свої нові драматургічні твори. О. Русов у квітні 1903 року повідомив із Санкт-Петербурга М. Коцюбинському про талант М. Заньковецької: «Позавчора був останній спектакль тут, у Петербурзі... Що за талан широкий і високий у цієї артистки! Плаче на сцені, а за нею весь театр сльози ковтає...»⁷. М. Коцюбинський бачив тоді М. Заньковецьку у виставах «Глитай, або ж Павук» та «Дві сім'ї» (обидві драми – М. Кропивницького).

Від 1903 року тривало листування М. Коцюбинського з Л. Яновською, першорядним на той час драматургом. В одному з листів за липень він писав, що прочитав «її "Лісову квітку" з насолодою. Як тема, так і виконання такі хороші, що можна тільки радіти, що в нашій літературі появляються такі високої якості твори. Вже таки ніде правди діти – Ви великий майстер у виборі сюжетів»⁸. Цю комедію, присвячену критиці ліберальної буржуазної інтелігенції, було поставлено Першим стаціонарним театром у Києві під орудою М. Садовського. Особливо чарувала глядачів проста селянська дівчина Зінька у виконанні Марії Заньковецької. Згодом цю роль виконувала Л. Ліницька, а вистава трималася в стаціонарному театрі понад десять років.

У 1893 році, коли М. Коцюбинський організував альманах «З потоку життя», Л. Яновська надіслала йому і п'єсу «Блискавка». Переглянувши твір, він порадив авторці переробити її в такий спосіб, щоб яскравіше виступала символізація. Тут же він радив і назву комедії «Блискавка» змінити на «Блискавиця» і ввести грім і блискавку не у фіналі, а трохи раніше, щоби більше звернути на неї увагу і тим підкреслити аналогію із соціальним розвитком. Додамо, що «Лісову квітку» і «Блискавицю» він дивився у виконанні театральних труп В. Грицяя (1902), Ф. Левицького (1907) та О. Суходольського (1909).

Л. Яновська дослухалася до порад письменника і зробила новий варіант п'єси за його вка-

зівками, і хоч її довго не видавали, проте ставили окремими трупами.

У 1908 році, у зв'язку з 25-річним ювілеєм сценічної діяльності М. Заньковецької, М. Коцюбинський тепло привітав ювілярку, відзначаючи важливе значення її мистецтва перевтілення для розвитку всієї сценічної культури: «Кожен, хто тільки знає українську сцену, хто знає її діячів, той ніколи не забуде Вашого імені, не забуде його і історія України»⁹.

Письменник з особливим почуттям підкреслив демократичність діяльності М. Заньковецької: «Незабутній Кобзар українського горя поставив Слово на сторожі, а ви понесли те Слово, щоб палити серце, щоб будити ним чуйність до світла і рідної мови. Тільки палка душа, цопке вухо і добрий зір поведуть народ на шлях сонця, на шлях переможниці-весни»¹⁰. Найбільше М. Коцюбинський бачив М. Заньковецьку, коли вона приїздила з театром М. Садовського до Вінниці; серед її ролей – Галя з «Назара Стодолі» Т. Шевченка, Харитина з «Наймички» І. Тобілевича, Цвіркунка із «Чорноморців» М. Старицького за Я. Кухаренком. Окрім М. Заньковецької, М. Коцюбинський високо цінував талант актрис Єфросинії Зарницької, Ганни Борисоглібської, Євгенії Боярської, Софії Тобілевич, Марії Дикової та Ганни Затиркевич-Карпинської.

У березні 1906 року Рада Чернігівського театрального гуртка запросила М. Коцюбинського на виставу «Житейське море» І. Тобілевича, а потім учасники вечора сфотографувалися, у травні цього ж року в Києві він дивився виставу «Діти сонця» М. Горького за участю В. Комісаржевської, і про неї розповідав М. Горькому на о. Капрі (Італія).

Як свідчить періодика, 2 лютого 1908 року в Чернігові за допомоги видатного критика, історика театру, а згодом і міністра освіти УНР Івана Стешенка (а листування з ним М. Коцюбинського заслуговує особливої уваги) відбулася вертепна вистава в залі «Просвіти» за величезної кількості глядачів¹¹. У листопаді 1909 року Софія Русова написала М. Коцюбинському, що його «вибрано в журі на премію імені І. Карпенка-Карого (Тобілевича) і задля кращого драматичного твору». І він перечитував тогочасні драми й комедії, зокрема «Апія Клавдія» Л. Старицької-Черняхівської, «На менинах» Т. Сулими, «Вони» Г. Хоткевича,

«Тривогу» А. Крушельницького, «День правди» В. Товстоноса, «На Кубані» Г. Доброскока.

У жовтні 1911 року М. Коцюбинський написав одній з видатних українських актрис Любові Ліницькій великого листа, в якому просив вибачення, що не зміг залишити їй у Києві список рекомендованої української літератури. Від 1911 року до кінця свого життя він листувався з Любов'ю Павлівною, а вона була тоді провідною актрисою в Першому стаціонарному театрі Києва під художнім керівництвом М. Садовського. Серед ролей, які бачив М. Коцюбинський у трактуванні Л. Ліницької, були Галя з «Назара Стодолі» Т. Шевченка, Наталя з «Лимерівни» Панаса Мирного, Вишневіська з «Тепленького місця» О. Островського, ролі за п'єсами В. Винниченка, Т. Сулими та С. Черкасенка. Л. Ліницька любила перечитувати українську літературу і неодноразово радилася з М. Коцюбинським, щоб краще прочитати з тодішніх видань.

У листопаді 1911 року проїздом до Італії, на о. Капрі, М. Коцюбинський зупинився на два дні в Києві і відвідав стаціонарний театр М. Садовського, де тоді йшла «Суєта» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого).

10-ті роки ХХ ст. зблизили М. Коцюбинського з В. Винниченком: він перечитував усе, що виходило з-під пера видатного драматурга, особливо малу прозу й драматургію, але не завжди поділяв його твердження «чесності з собою», більше того, під впливом М. Горького (Олексія Пешкова) у 1904–1912 роках навіть дещо критично ставився до того, що писав В. Винниченко. Але саме в ньому він бачив прогрес нової української драматургії і театру, радів кожній публікації його п'єс в «Літературно-науковому вістнику», який виходив спочатку у Львові, а потім у Києві. Залишилися його цікаві нотатки на драмах «Співочі товариства» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь», що були надруковані в ЛНВ за 1911 рік, частину п'єс В. Винниченка він бачив на сцені стаціонарного театру М. Садовського в Києві та інших театральних труп, що тоді приїздили до Вінниці, Києва, Житомира та Чернігова, а це були здебільшого цікаві театральні колективи, якими керували провідні театральні діячі М. Ярошенко, О. Ратмирова, В. Грицай, С. Дяков, Ф. Левицький, О. Суходольський, І. Замичковський, Б. Оршанов та В. Данченко.

М. Коцюбинський добре відчув велику роль театрального мистецтва в розвитку нової сценічної модерністичної культури. Велике враження на нього справила драматургія тих років Л. Андрєєва, О. Блока, А. Чехова, Є. Чирикова, І. Сургучова і навіть М. Горького, у якій він побачив вищий етап всього драматургічного мистецтва.

Так, відомо, що поява вже першого варіанта драми «Васса Железнова» викликала обурення серед багатьох російських громадсько-просвітницьких діячів, які, побачивши в ній зображення безперспективності суспільного розвитку, посипали на М. Горького різні наклепи. М. Коцюбинський зрозумів філософський смисл його драми, захоплювався в ній ідеями та естетичними настановами в мистецтві. «Я зараз під враженням від “Васси Железнової”, – писав він М. Горькому, – глибокої, сильної і оригінальної речі. І як це дивно зроблено! Взятий шматок бруду – а з нього бризкають яскраві іскри, які освітлюють такі тайники, що навіть острах бере. Ось воно, це бездонне, темне материнське почуття – начало всього того, що живе»¹².

М. Коцюбинський повністю сприйняв естетику як реалізму, так і психологічно-модерністичного напрямку в театральному мистецтві. У цьому виявилось і творче піднесення митця – поборника гуманізму, попередника нового сценічного мистецтва в Україні.

Десять від 1910 року М. Коцюбинського зацікавила вся європейська тогочасна драматургія, він навіть радився з Іваном Стешенком, що краще з неї перекласти українською мовою. У задумі була трилогія Кнута Гамсуна «Біля воріт царства», «Гра життя» та «Вечірня зоря», написана цим норвезьким драматургом упродовж 1895–1898 років, психологічні драми шведського драматурга Юхана-Аугуста Стріндберга «Батько» (1887), «Танець смерті» (1901), «Соната привидів» (1907), драми російського драматурга Леоніда Андрєєва «До зірок» (1906), «Життя людини» (1907), «Цар Голод» (1908), «Gaudemus» (1909), драми німецького драматурга Гергарта Гауптмана «Перед сходом сонця» (1889), «Одинокі» (1891), «Візник Геншель» (1898) та «Пацюки» (1911).

З українських драматургів М. Коцюбинський особливо виділяв перші п'єси Олександра Олеся, Антона Крушельницького, Спиридона Черкасенка, Лесі Українки, Тетяни Сулими,

Олени Пчілки, Олексія Суходольського, Володимира Самійленка та Валерії О'Коннор-Вілінської.

28 листопада 1907 року Київське товариство «Просвіта» провело великий масовий вечір, власне, показало першу літературно-музично-драматичну композицію, присвячену М. Коцюбинському. Це, по суті, було громадське зібрання за участю самого митця. На вечорі з аналітичним рефератом про творчість майстра слова виступила драматург Людмила Старицька-Черняхівська, а твердження мисткині супроводжувалися інсценізованими уривками з новел «Хо», «Помстився», «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє тьма», «Fata morgana», у яких брали участь провідні актори Києва, здебільшого зі стаціонарного театру М. Садовського. На вечорі була присутня видатна діячка культури Марія Старицька. У грудні цього ж року М. Коцюбинський отримав і спеціальне запрошення від ювілейного комітету із відзначення 25-літньої діяльності М. Заньковецької. Цей урочистий вечір відбувся 15 січня 1908 року в приміщенні Київського театру товариства грамотності.

Думки про художній розвиток української драми й театру не покидали М. Коцюбинського до кінця життя. Він радів, що у складі «Літературно-наукового вістника», який переїхав зі Львова до Києва, були такі майстри діалогу, як Л. Старицька-Черняхівська, Олександр Олесь, В. Леонтович, що відав літературно-мистецькою критикою. Цим усім він ділився в листах до Євгена Чикаленка та Віри Коцюбинської, а в лютому 1912 року слухав на о. Капрі велику розповідь Федора Шаляпіна про оперу «Хованщина» М. Мусоргського. Цього ж року задумав написати повість (окрім «Тіней забутих предків») і п'єсу з гуцульського життя, але задум через хворобу не дістав бажаного результату.

Узагалі з багатьох творчих задумок 1912–1913 років через постійне нездужання нічого не було викінчено – і тому довгий час про захоплення М. Коцюбинського театром не говорили й не писали. Лише деякі невеликі інформативні повідомлення з'являлися у 20-х роках ХХ ст., хоча митці сцени постійно цікавилися його творчістю. Тільки в 1959 році з'явилася перша публікація стосовно цього питання¹³.

Як згадував Юрій Шумський, у роки Другої світової війни слово М. Коцюбинського було

на озброєнні багатьох фронтових театральних бригад, на радіо, яке працювало для України в Саратові та Москві, звучало в концертних виступах театральних колективів, які перебували в евакуації, з'являлося й у партизанських загонах на окупованій фашистами території. Ось один з таких моментів: «...Суворий, грізний, мужній 1942 рік. Здалеку видно запорошений снігом ліс, якому немає ні кінця, ні краю. Ліс зникав десь за горизонтом. Жодна стежка до нього не пробита, бо насипало снігу за добу майже по коліна. Але що це? Чому в морозному повітрі десь залунали оплески? Ось вже й знялася справжня буря оплесків. Тільки-що в партизанському з'єднанні на Чернігівщині під орудою О. Федорова закінчився театралізований виступ. Йшли біля припорошених ялин, просто неба, уривки з *Fata morgana*, де ролі виконували підричники – актори-чернігівці В. Хмурий, Д. Ісаєнко, В. Коновалов. І коли вистава закінчилася, вони через кілька хвилин уже разом з іншими мінерами крокували на виконання бойового завдання. Запалені ненавистю Андрія Волика до гнобителів, бійці йшли на смертельну битву з фашизмом, щоб відстояти рідну землю. Ішли й перемагали!»

Йосип Куриленко в матеріалі «Під час походів і боїв» писав, що «ставили в партизанських загонах уривки з прославленої у передвоєнні роки вистави Чернігівського муздрамтеатру "*Fata morgana*" за однойменним твором М. Коцюбинського, особливо сцену зборів селян у лісі, на якому виступав робітник з міста Марко Гуца, який закликав до битви з експропріаторами. Інші уривки з вистави її учасники кілька разів ставили і для населення партизанського краю»¹⁴. Робили це під керівництвом акторів-партизанів Катерини Безручко і Олександра Сивинського, які прийшли в партизанський загін із Чернігова й Ніжина.

Про митців партизанського театру, які виступали на Поліссі в роки війни з фашизмом, зокрема у виставі за матеріалами творів М. Коцюбинського, знаходимо розповідь і в книзі П. Посудовського «Під гуркіт гармат» (1964 р.).

Уже згадувалося, що М. Коцюбинський за своє життя не написав жодної п'єси, хоч у листах до друзів він неодноразово свідчив про намір серйозно взятися і за драматургію, особливо за драму з життя села. Він мріяв вивершити також драму з життя селян у дні революції

1905 року. Тема хліборобських буднів в Україні М. Коцюбинського взагалі постійно цікавила, і у своїх нотатниках він фіксував цікаві оповідки селян про сім'ю, побут, звичаї, матеріальні статки й негаразди, усіякі численні несподіванки. Але найбільше його творчість прислужилася в грізні роки війни.

Ще в період громадянської війни (1920 р.), як свідчать архівні джерела, твори М. Коцюбинського використовувала для читання фронтова естрада. Ідеться про новелу «Що записано в книгу життя», у якій письменник засудив ренегатство й зрадництво. Тоді це було актуально.

Першим, хто в 1920-х роках узявся за інсценізацію творів М. Коцюбинського, був академік П. Тичина. У 1923 році він підготував і випустив у світ одноактівку «Сміх» (видавництво «Гарт»), яка в 1928–1939 роках виходила масовими тиражами, а згодом написав п'єсу «Хо». У 1925 році відомий український режисер і актор Кость Кошевський створив свою оригінальну інсценізацію за повістю «*Fata morgana*». Її під першою назвою «Блудні вогні» (сільські картини на п'ять розділів) поставив у 1925 році в Харкові театр ім. І. Франка (режисери Г. Юра, К. Кошевський, художник М. Драк). Музику до вистави спеціально написав композитор Н. Пруслін, і вона відповідала загальному тону вистави. Прем'єра відбулася 20 грудня 1925 року при переповненому глядацькому залі. У 1926 році К. Кошевський створив нову редакцію п'єси, підсилив у ній окремі характери, зокрема образ Гафійки. Ця драма й вийшла у видавництві «Рух» масовим тиражем. До двадцятиріччя руху 1905 року у світ з'явилася інсценізація «*Fata morgana*» під назвою «1905 рік» (п'єса на 3 дії) у видавництві «Книгоспілка». Автором був письменник П. Дерід.

У 1928 році провідна артистка прогресивно-го тоді західноукраїнського Робітничого театру А. Матулівна зробила досить удалу інсценізацію «*Fata morgana*» (драма на 5 дій). Наприкінці 20-х років ХХ ст. ця інсценізація побачила світло рампи на підмостках зазначеного театру, де протрималася в репертуарі кілька років, збираючи численну кількість глядачів. У 1930 році драму надрукували у Львові окремим відбитком. Згодом А. Матулівна поставила у власній інтерпретації «Коні не винні» (1931).

1928 року драми «Сміх» і «Хо», скомпоновані П. Тичиною, йшли в театрах Харкова, Одеси,

Херсона, Проскурова (нині – Хмельницький), Житомира та інших міст України.

Услід за Антоніною (Ніною) Матулівною в 1920–1930-х роках, новела М. Коцюбинського «Коні не винні» привернула також увагу і інших театрів. У ній висвітлено події, які відбувалися в українському селі під час подій 1905–1907 років, зокрема, викрито ліберального поміщика Малину, що загравав із селянами, удавав із себе правдолюбця. У 1928 році П. Куріпко на основі цієї новели написав драматичний етюд на дві дії. Етюд було видано в збірнику на допомогу професіональним театральним колективам. Набула тоді популярності й радіоп'єса А. Дубового «Мрія про кращу долю» (Москва, 1936), зроблена за окремими розділами повісті «Fata morgana». Її дуже багато разів транслювали (вона навіть вийшла друком) у тодішньому СРСР. У Харкові у той час була дуже поширена інсценізація «Ялинки» (прізвище автора інсценізації не встановлено).

У 1938 році на прохання колективу акторів Чернігівського музичного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відомий український драматург і теоретик сценічного мистецтва Я. Мамонтов зробив інсценізацію «Fata morgana» («Мужики»). Це – одна з найкращих свого часу інсценізацій взагалі всієї прози М. Коцюбинського. Драматург Я. Мамонтов та режисер Г. Воловик під час роботи над п'єсою та виставою в театрі використали архівні матеріали та інші джерела, зібрані та записані ще самим М. Коцюбинським про події на Чернігівщині в 1901–1905 роках, розповіді очевидців тих подій тощо¹⁵.

Згодом Я. Мамонтов в українському журналі «Театр» (1938 р.) писав, що йому довелося створити кілька варіантів інсценізації, а потім уже вибрати з них таку п'єсу, яка найбільше відповідала б змістові, стильовим та художнім особливостям повісті М. Коцюбинського і не порушувала б авторської концепції твору. Творці вистави (драматург, актори й режисер) прагнули поглибити позитивний образ Марка Гуші, підкреслити сценічними засобами могутню силу хліборобського колективу.

Своєрідними сценічними зображально-виражальними засобами було створено фінал, у якому вдало використано прийоми художньої антитези. Нависало над хатами сіре небо, по якому пливли темні важкі хмари. Враження

було таке, що от-от почне накрапати великий дощ. Біля церковної огорожі тягнулася вдалину роз'їжджена дорога. Сумно хилилося гілля почорнілого дерева. Виднівся ґанок волосного правління. Шумів-вирував біля нього натовп людей. Розлютований Хома бив кілком по голові Підпару, той падав. Десь зринав верескливий вигук «Ой!» – і разом з ним зчинявся над селом лемент, лунали постріли. Здалека звучала і все наближалася солдатська пісня «Чубарикичубчики», потім ритм могутньою хвилею вривався на площу. Тривожно гомонів майдан. З'являлися шеренги солдат, та не з'якався їх люд, грізною стіною стали маси з прапором. Серед них виділювався ватажок Марко Гуца без кашкета.

Виставу схвально зустріли глядачі й критика. Першими з рецензіями виступили «Вісті» та «Культура і побут». У квітні 1938 року чернігівці показали цю виставу в столиці України на сцені академічного театру ім. І. Франка. У виставі брали участь провідні майстри сцени: О. Дудківська (Маланка), М. Поет (Гафійка), К. Мариниченко (Марко Гуца), П. Боригов (Панас), В. Кречет (Хома Гудзь), П. Колесник (Підпара). Артист П. Царько неперевершено створив образ Андрія Волика – цього волелюбця й страдника.

Вистава чернігівців «Fata morgana» зійшла зі сцени лише на початку Другої світової війни, коли частину акторів евакуювали, а решта опинилася в Діючій армії та в партизанських загонах. Тоді-то й ожили серед воїнів землі улюблений Андрій Волик та безстрашний Марко Гуца, Гафійка та Маланка. Дружина Я. Мамонтова Маргарита Гармсен у своїх спогадах (жур. «Советская Украина», № 6, 1957, С. 133, 134) відзначала, що на передвоєнну виставу приїздили дуже часто навіть глядачі із сусідніх республік – Білорусі та Російської Федерації – і завжди захоплювалися чудовою режисурою Г. Воловика, особливо – детальною розробкою масових сцен. У реалістичному плані було виконано й оформлення епізодів сценографом В. Меллером. У ньому художник відтворив типові риси, характерні для інтер'єру житла та побуту Чернігівщини початку ХХ ст., та чудові картини природи. М. Гармсен стверджувала, що автор п'єси, і режисер, і актори, і родина Коцюбинських – усі були захоплені цією працею, виявляючи дивовижне співробітництво. Вистава «Fata morgana» стала

визначною подією в театральному житті України в передвоєнні роки. У 1939 році цю п'єсу Я. Мамонтова переклав російською мовою В. Радич; цей переклад вийшов масовим тиражем у видавництві «Искусство».

У післявоєнні роки до творчості М. Коцюбинського, особливо у 60-х роках ХХ ст., зверталася велика українська театральна громадськість. Так, учителька Н. Перепелиця силами шкільної молоді поставила 1946 року в с. Курашівці на Вінниччині «Андрія Соловейка», у 1957 році Тиврівський палац піонерів показав на сцені «Харитю» (інсценізація передчасно померлого поета Кесаря Андрійчука)¹⁶. У 1960 році режисер В. Маньківський написав драму «Тіні забутих предків», яку поставив колишній Коломийський драматичний театр. Ця вистава пройшла понад сто разів. Цього ж року композитор В. Кирейко (Львів) написав музику до балету «Тіні забутих предків» (лібрето Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського). Перша вистава балету з'явилася в тодішньому Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка. Новою й свіжою була і постановка цього балету на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка в 1963 році. У ролі Івана виступив провідний артист Ф. Баклан, Марічки – Є. Єршова, Палагни – В. Калиновська, Мольфара – М. Апухтін. Диригентом був Б. Чистяков, художником-сценографом – А. Волненко. Іскрометний танець у фіналі балету став художнім символом, театальною метафорою оптимізму й непереможності народного духу.

Балет «Pe-copttior» з успіхом було показано й під час першого свята українського мистецтва «Дніпрові зорі», який відбувся в Києві.

Інсценізації за новелами М. Коцюбинського з молдавського життя йшли у 1950–1964 роках у містах Молдови (Флорешти, Бельци, Калараш та Фалешти). Найбільшу популярність тут здобула повість «Для загального добра».

У певні періоди були спроби перенести на сцену і літературні кіносценарії «Навздогін за долею», зроблені режисерами М. Терещенком та М. Донським (Кривий Ріг, Харків, 1934–1935), покладено на мову сцени оповідання «Він іде» (Одеса, 1934), новели «Pe-copttior» (Молдова, 1938, 1954) та «Хо» (Львів, 1940), автори яких залишилися невідомими. Деякі з авторів інсценізацій більш-менш точно йшли за текстом автора, інші використовували лише сюжетну

канву або схему. У 1964 році «Pe-copttior» було здійснено в Тирасполі (Молдова)¹⁷.

У вересневі дні 1964 року трударі земної кулі за одностайним рішенням Всесвітньої Ради Миру і ЮНЕСКО відзначали сторіччя від дня народження М. Коцюбинського. До ювілейних днів Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського підготував прем'єру драми «На віру», створену Я. Сербином за однойменною повістю. Сюжет вибудовано у високохудожній лаконічній формі, змальовано тяжке становище малоземельного селянства, його повсякчасні прагнення до волі не тільки у сфері матеріального, але й духовного буття. Драматург слідом за М. Коцюбинським створив типові характери простих людей-хліборобів, показав їхнє високе благородство, моральну стійкість, чесність перед громадою та власною совістю. Водночас він викривав жорстокість, лицемірство царських законів, які не тільки принижували гідність людини, а й нерідко призводили до тяжких та непоправних злочинів. Режисер вистави В. Авраменко у постановці досяг єдиної гармонії та ідейно-художнього звучання всіх компонентів вистави. У спектакль широко введено народнопісенну творчість, підкреслено характерні деталі народного побуту, звичаїв, вірувань тощо.

Прем'єра вистави ніжинців «На віру» відбулася у Воронежі та була надзвичайно тепло й щиро прийнята глядачем. За цю виставу по закінченні гастролей театру окремих виконавців та колектив загалом нагородили грамотами Воронежського управління культури. Таким чином, російський народ, якого любив М. Коцюбинський, віддав йому шану. У триактній виставі зайняли майже весь склад театру. У головних ролях виступали актори: В. Архангельський (Гнат), М. Медведенко (Настя), Н. Старикова (Олександра), М. Яценко (Петро), К. Репенько (Явдоха), О. Сидельникова (корчмарка), І. Репенько (Максим) та ін. Створені ними образи були позначені психологічними нюансами¹⁸. Особливого напруження досягла у виставі прекрасно розроблена центральна сцена, коли закутий у кайдани Гнат під час проведення над ним «царського» суду викривав облудність існуючого суспільного ладу з його судочинством.

Рельєфно чітким ставав і епізод у фіналі другої дії. На передньому плані режисер розмістив великий гурт селян. Серед них – і мати Насті.

Десь далеко, на горизонті видно два дерева, що поспліталися між собою гіллям. Повсюди чувся гамір, але серед багатьох слів можна розібрати: рідна мати категорично протестувала, аби її дочка брала незаконний шлюб. Жодні докази не допомагали. Тоді Гнат, наперекір усім наріканням та лайці, взяв за руку свою кохану Настю і, сміливо кинувши: «Ми будемо жити на віру», із гордо піднесеною головою пішов через насторожену юрбу односельців. Гнат і Настя підіймалися до обігрітого весняним сонцем дерева і ставали поруч із ним. Так у виставі підкреслювалася волелюбність обох героїв, їхній виклик патріархальним звичаям.

Виставу ніжинців показали в багатьох містах і селах Чернігівщини та Житомирщини, із нею колектив театру виступав і на телебаченні та показував під час гастролей у Білорусії та Молдові. У театрі працювали над створенням і сценічного варіанта п'єси за новелами «Сміх» та «Подарунок на іменини».

Під час відзначення сторічного ювілею від дня народження великого письменника театр Ніжина показав ще й драматичну імпровізацію за новелами М. Коцюбинського «Вечір», «Дядько та тітка», «Intermezzo», «Лист», «На острові», «Цвіт яблуні» та ін.

Узагалі 60-ті роки ХХ ст. ознаменувалися особливою увагою театрів до творчості М. Коцюбинського. Національний музично-драматичний театр ім. М. Емінеску в Молдові навіть планував зробити спеціальну ювілейну виставу з двох новел «Для загального добра» та «Pe-copttiór» («На піч»), але через від'їзд режисера за межі краю виставу залишили незавершеною. Десять українських театрів здійснили спектакль «Неосвячене кохання», наприклад, драматург Яків Сербин – для сцени в Києві, однак деякі театри брали цю п'єсу лиш ескізно і наповнювали епізоди і яви із самого тексту М. Коцюбинського, бо там у повісті йшла трьохпланова розповідь про тих селян, які через соціальні та побутові обставини одружувалися без шлюбу. Найкращими вийшли вистави у Хмельницькому муздрамтеатрі (режисер М. Курінний, сценограф Г. Маслій, прем'єра – 7 грудня 1973 р.) та у Вінницькому (тепер – академічному) муздрамтеатрі ім. М. К. Садовського (прем'єра відбулася 5 лютого 1966 р. і пройшла вистава тут понад сто разів). У ній один із кращих в Україні режисерів Федір

Верещагін і сценограф Костянтин Вітавський досягли високої художньої результативності. В основу спектаклю було покладено повний текст Я. Сербина, і на сцені барвисто зазвучало людське бажання кращого життя, протест проти домостроївських застарілих звичок та пересудів, проти прогнилої моралі та узурпаторських законів суспільства зиску. Адже те, що є життя чоловіка й жінки «на віру», тобто по совісті, за велінням серця, – це своєрідне заперечення забобонів.

М. Коцюбинський був іще зовсім молодий, коли написав цю новелу, власне невелику повість, але характери двох основних героїв – Гната й Насті – були дуже глибоко індивідуалізовані, вчинки їхні повсюди логічно вмотивовані, експресивні діалоги між ними вправно й виразно окреслені. Актори не побоялися по чергово наголошувати на взаєминах цих двох красивих людей із простого подільського села як на таких, що загалом притаманні стосункам чоловіка й жінки. Їхня особиста, власне Насті й Гната, битва за щастя відповідала громадським інтересам – таке було надзавдання цієї цікавої вистави. Водночас режисер Ф. Верещагін зробив акцент і на тому, як важко доводилося працювати малоземельному селянинові після скасування кріпаччини, здобувати хліб на прожиток. Події у виставі образно подавалися крізь призму сприйняття дійсності Гнатом і Настею – бідних, знедолених, але водночас і добрих серцем, сповнених завзяття в сутичках за своє існування¹⁹.

Фінал вистави був надзвичайно трагічний – Гната засудили на сибірську каторгу, а Настя залишилася у своїх Мовчанах із малим хлопчиком Івасиком.

Виставу «Неосвячене кохання» за М. Коцюбинським з успіхом показували в Тульчині, Могильові-Подільському, Немирові та Козятині.

У 1960 році Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької (тоді ще – академічний театр опери та балету ім. І. Франка) показав балет на дві дії, вісім картин «Тіні забутих предків» композитора Віталія Кирейка. Лібрето за М. Коцюбинським здійснили відомі митці Н. Скорульська та Ф. Коцюбинський, постановку – режисер Т. Рамонов, а сценографію (чудову!) зробив сценограф О. Сальман. Головні ролі провели відомі актори: Н. Слободян – Марічка, О. Мельник –

Іван, О. Костюкова – Палагна, М. Печенюк – Мольфар, М. Панасюк – Чугайстер.

У балеті ожив чарівний гірський край із його горами, полонинами, запахом трав, річками й лісами, а особливо – із гуцулами та їхнім духовним світом. Театр показав життя цих людей, убогість їхнього побуту, тяжку битву за хліб, а актори засобами сучасної хореографії протиставили дружбу Івана й Марічки задушливому існуванню Мольфара та Палагни, передали чисті взаємини людей, вільних від узурпаторського розкладу сімейних стосунків. Особливо вражав епізод, коли печальна Марічка розламувала цукерок, що випадково залишився в неї, і подавала половину Іванові. Гордість хлопця не дозволяла прийняти дарунок, але він скорявся умовлянням дівчини і брав уламок. Ніжні почуття, які між ними спалахнули, відразу примусили молоду пару засудити родову ворожнечу сімей Палійчуків і Гутенюків, що стала кривдою для них обох. Дуже точною у своєму художньо-сценічному вирішенні стала і прикінцева сцена першої дії, коли господар великої отари овець Юра спостеріг зустріч Івана й Марічки та вирішив помститися непокірним коханцям. Він потайки витягнув з мосту кілька деревин, і коли хлопець із дівчиною зійшли на цей місток – сталося нещастя: Марічка зробила необережний крок і впала в дуже бурхливий гірський потік, а Іван не зміг її врятувати.

Фінальний акорд другої дії теж відбувався на тлі синіх карпатських гір і того містка, де колись, власне шість років тому, загинула Марічка. Народові, який зібрався біля річки, розповідали про загибель дівчини через підступні дії господаря-багатія Юри, власника величезних табунів худоби. Іван намагався помститися Юрові, але, поспішаючи на битву з підступником та винуватцем, теж падав у глибоке провалля і гинув.

Артистка М. Белова, яка виконувала в «Тінях забутих предків» за М. Коцюбинським партію Палагни, жінки Івана, з якою того змусили одружитися після загибелі Марічки, була удостоєна існуючої тоді медалі «За трудову доблесть». Балет цей показали в Польщі та Словаччині.

Драматург Олекса Корнієнко в 2000 році написав драму «Дорогоюціною» за М. Коцюбинським, яку прийняв до постановки Тернопільський академічний театр ім. Т. Г. Шевченка²⁰. Волелюбні Іван, Соломія та Остап, як це завжди було в

М. Коцюбинського, і в п'єсі виступали переважно за особисте щастя, і водночас десь у глибині душі нуртувало прагнення змінити долю всього народу. І ця боротьба збігалася з особистими інтересами. О. Корнієнко залишив найцінніше з повісті – індивідуальні риси хлопця й дівчини теж виступили в єдності з об'єктивними ознаками дійсності²¹. Художні ради театрів у Чернівцях, Чернігові та Рівному прийняли п'єсу до постановки, але вистави з невідомих причин не відбулися.

У 2008 році драматург Богдан Мельничук (Тернопіль) зробив для лялькових театрів п'єсу «Маленький грішник», в основу якої було покладено однойменну новелу М. Коцюбинського, високо оцінену Панасом Мирним ще в 1893 році. Драматург залишився вірним основному задумові: маленький Дмитрик турбується про хвору матір Ярину, і його навіть безжурні дитячі ігри та каяття огорнуто гірким жалем за матір'ю. Психологічно чистими вийшли характери Гаврилка, Марійки, Жінки, у якої наймали півхати Дмитрик із матір'ю.

У ХХІ ст. Коломийський театр ім. І. Вагилевича успішно здійснив «Тіні забутих предків» як драматичну виставу. Це було колективне виконання заповіту першого режисера театру Василя Симчича, щоб у репертуарі постійно тримався цей твір М. Коцюбинського.

У 1906 році М. Коцюбинський завершив модерністичну новелу «Сміх», про яку академік П. Тичина сказав, що від першого до останнього рядка вона «напоєна соками багатющої землі своєї»²². У 1966 році режисер і актор П. Загребельний прагнув у Тернопільському муздрамтеатрі ім. Т. Г. Шевченка зробити за твором сценічну виставу, показати переживання й тонке нюансування душі адвоката Валеріана Чубинського, його дружини Наталії і мудрість його наймички Варвари, бо саме вона допомогла сім'ї адвоката побачити, що вони користуються найманою працею і не можуть сподіватися на приязнь наймитів та бідних людей. Своєрідним імпульсом до такого прозріння Валеріана, хоч його прізвище було ненависним поліції, став сміх Варвари, сповнений символічного значення. Адвокат був здивований і наляканий мудрістю жінки. Та справу з постановкою через різноманітні соціальні обставини не довели до завершення. Режисер змушений був ставити «РВР» за А. Гайдаром.

Не було байдужих у 1960-х роках і в Театрі читця, коли на сцені виступала дипломант все-союзного конкурсу виконавців актриса Леся Журба (Київська філармонія). Ось перед нами проходить Маланка Волик (драматична композиція «Життя Михайла Коцюбинського») – зігнута, маленька, із порепаними руками селянка. Так, саме так, хоча сама виконавиця – ставна, висока гарна жінка. Артистка Леся Журба знайшла надзвичайно багату гаму звукових інтонацій, виліплюючи сценічний образ нужденної трудівниці. Кілька скупих, але до найменшого продуманих рухів: зломилася брови, підперла засмучену голову спрацьована рука – це Маланка нарікала на безпросвітну долю. Та ось змінилася ритміка й тональність – спалахнули очі, випросталася, розцвіла вся постать. І от уже на сцені Марічка з «Тіней забутих предків». Вона – ніжна і палка, весела і сором'язлива юна гуцулка. Лилася, ніби прозорий гірський струмочок, її дзвінка мова, перевита співанками та народними примовками. Високу оцінку обом образам дала тоді критик Н. Ішина у статті «Слово – криця», де зазначила, що вони обидва «приносять радість людям, розкривають перед нами світ правди, світ прекрасного»²³.

Цікавою, за свідченням могилів-подільської газети «Наддністрянська правда» (1964 р., 2 жовтня, № 157), була п'єса за новелою «Харитя», здійснена в ці ж ювілейні дні вчителькою О. Д. Блажевською. Виставу показали спочатку в Першій міській школі, а потім у Будинку культури с. Суботівка над Дністром. Кілька разів гуртківці виїжджали з нею і в інші села Вінниччини і Молдови.

Великий театралізований вечір відбувся і в с. Джурджулешти (Молдова), де колись жив і працював письменник та написав повість із життя цього села, якій згодом дав назву «Для загального добра». На вечорі було показано й уривки з багатьох оповідань М. Коцюбинського на молдавську тематику, а також кінофільм «Кривавий світанок».

Сміливо можна сказати, що й наприкінці ХХ ст. у світлі рамп театру неодноразово з'являлися дорогі кожному з нас образи з творів М. Коцюбинського. Вони завжди вражали нас силою художньої правди. Навіть кримськотатарський театр у Сімферополі показував власну композицію за творами М. Коцюбинського.

На сцені й донині періодично з'являються драматичні композиції за новелами «Харитя», «Ялинка», «Сміх», «21-го грудня на Введеніє», «По-людському», «Що записано в книгу життя», «Лялечка», «Поєдинок» та «На камені».

Новела «Що записано в книгу життя» привернула увагу й одного з кращих колективів – театру «Руська бесіда» в Галичині, яким керував від 1910 по 1924 роки Микола Бенцаль. Та й новелу вперше надрукували в «Літературно-науковому вістнику» за 1911 рік (Т. 54, с. 4–13), і хоч цей часопис виходив уже в Києві, але його також широко розповсюджували на Прикарпатті. Тема нужденного життя селян завжди приваблювала режисера, тому він звернувся до новели, у якій ішлося про те, що злидні й голод примушують сина зважитися на страшний вчинок. Сам М. Коцюбинський про свій задум писав Є. Чикаленку: «Сфера – селянська убога родина. Син вивозить в ліс стару, забуту смертю матір (почасти пережитки давнього звичаю вбивати батьків), але забирає її назад. Ця схема може видатись грубою, але ж це тільки схема, важніше, як вона буде розроблена»²⁴.

Хотів цю новелу перекласти для сцени і відомий режисер та актор Василь Симчич для щойно організованого драматичного театру в Коломиї (це були 60-ті роки ХХ ст.), але задум не здійснився. У 80-х роках ХХ ст. цей театр успішно поставив соціально-психологічну драму «Тіні забутих предків» за твором М. Коцюбинського, самотужки створивши п'єсу.

1964 року головний режисер Вінницького муздрамтеатру ім. М. К. Садовського звернувся до двох письменників – Миколи Зарудного та Бориса Колодного, аби вони перечитали відоме на той час листування Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної і створили п'єсу на основі їхніх листів. Він навіть хотів на ролі залучити двох найкращих акторів – Анатолія Овчаренка і Клавдію Норець. Це мав бути сценічний роман у листах на кшталт «Насмішкватого мого щастя» Леоніда Малюгіна, присвяченого взаєминам Антона Чехова й Лідії (Ліки) Мізинової, – п'єсу, яку й досі ставлять деякі зарубіжні театри, особливо в Росії. Однак довести справу до завершення не вдалося – обидва автори не змогли впоратися із цим художньо-мистецьким завданням. Натомість інші автори пропонували режисеріві сценічні варіанти «Pe-coptior», «Подарунка

на іменини», але рукописи було відхилено художньою радою театру.

Загалом справу зі сценічними переробками творів М. Коцюбинського в 60–80-х роках ХХ ст. чомусь гальмували чи то театральна критика, чи чиновники від Міністерства культури України, а то й відхиляли через якісь забаганки ідеологічних працівників. Та й театри не дуже наполягали, аби відстояти ту чи іншу п'єсу, створену за мотивами творів М. Коцюбинського. Такі ситуації траплялися не тільки в театральному, але й у кіномистецтві України – невдалими стали спроби зафільмувати «Fata morgana» («Кривавий світанок»), «Що записано в книгу життя», «Коні не винні» та «Подарунок на іменини».

Нині з архівів стало відомо, що в канадському Вінніпезі ще 21 січня 1931 року було поставлено «Блудні вогні» («Fata morgana») за М. Коцюбинським (сценічна версія К. Кошевського), а у вересні цього ж року виставу під назвою «Fata morgana» здійснено у Ванкувері (адаптація англійською і французькою мовами), потім її поставили в Іст-Килдокані (31 жовтня 1931 р.). Пропагандистом творчості М. Коцюбинського став у Вінніпезі Робітничий театр, у якому працювали акторами вихідці із західноукраїнських земель.

Національну премію ім. Тараса Шевченка у 2006 році присудили режисерові Михайлу Мельнику з Дніпропетровського театру одного актора за виставу «Гріх», в основу якої лягла модерна новела М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя», де основною темою стало нужденне, майже в усі часи страдницьке життя селян, оскільки саме їхні мозолисті руки годують хлібом увесь світ²⁵.

Узагалі творчість М. Коцюбинського ще за його життя мала серед майстрів сцени великий світовий резонанс – досить пригадати, що він дружив із найкращими театральними митцями,

зокрема з М. Садовським, П. Саксаганським, М. Кропивницьким, Л. Ліницькою, М. Заньковецькою, Є. Зарницькою, Ф. Левицьким, та бачив кращі вистави – драматичні й оперні – у Відні, Берліні, Римі, Варшаві, Мюнхені. Його творчість приваблює театр і в ХХІ ст. своїм глибоким демократизмом, психологічною викінченістю, гуманізмом, високохудожньою формою та високою естетикою.

¹ Коцюбинський М. М. Твори в шести томах. – К., 1961. – Т. 5. – С. 10, 11.

² Правда. – Л., 1890, листопад. – Т. III. – Вип. IX. – С. 207, 208.

³ Там само.

⁴ Коцюбинський М. М. Твори в шести томах. – С. 92.

⁵ До «Української драматургії»: Збірка бібліографічного знахідку. Зібрав і впорядкував М. Комаров. – О., 1912. – С. 7.

⁶ Вольнь. – Житомир, 1896. – 19 квітня. – № 95.

⁷ Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського. – К., 1965. – С. 181.

⁸ Коцюбинський М. М. Твори в шести томах. – С. 352, 353.

⁹ Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості... – С. 292.

¹⁰ Там само. – С. 292, 293.

¹¹ Рідний Край. – К., 1908. – № 7. – С. 13.

¹² Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості... – С. 420.

¹³ Куриленко Й. М. Коцюбинський і театр // Культура і життя. – 1959. – 17.IX.

¹⁴ Музи тоді не мовчали. – К., 1976. – С. 153; Див. також: Культура і життя. – 1959. – 17.IX. – С. 2.

¹⁵ Петренко П. І. До питання про твори М. Коцюбинського на сцені // Театральна культура. – К., 1966. – Вип. 1. – С. 207.

¹⁶ Там само. – С. 208.

¹⁷ Там само. – С. 208–210.

¹⁸ Архів Ніжинського драматичного театру ім. М. Коцюбинського. – 1964. – Ф. 7.

¹⁹ Архів Вінницького музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського. – 1967. – Ф. 43.

²⁰ Театральна Тернопільщина. – Т., 2001. – С. 189.

²¹ Коцюбинський М. Твори в двох томах. – К., 1988. – Т. 1. – С. 26.

²² Тичина П. Твори. – К., 1962. – Т. 6. – С. 77, 78.

²³ Вечірній Київ. – 1964. – 10 листопада.

²⁴ Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості... – К., 1965. – С. 502.

²⁵ Коцюбинський М. Твори в двох томах. – С. 26, 27.

Автор впервые в области исследования творчества М. Коцюбинского затрагивает вопрос исследования истории инсценизаций произведений этого выдающегося писателя, а также стремится продемонстрировать его интерес к театру и общение с театральными деятелями и драматургами.

Ключевые слова: репертуар, инсценизация, народный театр, переписка, реалистическая и модернистическая эстетика, фронтовая театральная бригада, сценические выразительные и изобразительные средства.

ПРОФЕСОР СЕРГІЙ ГІЛЯРОВ: ЕТАПИ ТВОРЧОГО І ПЕДАГОГІЧНОГО ШЛЯХУ

Олександр Безручко

УДК [378.6:778,5](477)(092)

У статті досліджено особливості педагогічної і творчої діяльності відомого знавця світового образотворчого мистецтва, автора книг «Рафаель», «О. Дом'є», Каталогу Музею Мистецтв ВУАН, заступника директора Київського музею мистецтв, професора Київського державного інституту кінематографії (КДІК) та Київського художнього інституту (КХІ) Сергія Олексійовича Гілярова.

Ключові слова: Сергій Гіляров, Київський державний інститут кінематографії, Київський художній інститут, кіноосвіта, Друга світова війна.

The author studies the features of creativities and teaching of Serhii Hiliarov: the famous world fine arts connoisseur, author of «Raphael», «H. Daumier», All Ukrainian Academy of Sciences (AUAS) Arts Museum Catalogue, Kyiv Arts Museum Deputy Director, professor of Kyiv State Cinema Institute and Kyiv Artistic Institute.

Keywords: Serhii Hiliarov, Kyiv State Cinema Institute, Kyiv Artistic Institute, cinema education, Second World War.

За радянських часів на теренах однієї шостої світу було заборонено шанобливо згадувати видатних українських митців та кінопедагогів, які через різні обставини потрапили до списку неблагонадійних. Найчастіше це було після арештів, зазвичай несправедливих. Не допомагала навіть реабілітація. Здебільшого, аби «чого не трапилось», їх взагалі намагалися оминати.

Найперше про Сергія Гілярова згадали українці за кордоном у п'ятдесятих – на початку шістдесятих років минулого сторіччя: «Енциклопедія українознавства»¹, «Історична наука в Україні за советської доби та доля істориків. Історична наука в Україні до кінця 1920-х років»² тощо.

У Радянському Союзі одним із перших, хто не побоявся згадати С. Гілярова, був його учень по Київському кіноінституту, який був несправедливо засуджений і багато років провів у радянських таборах, Григорій Прокопович Григор'єв (справжнє прізвище Прокопшин). У 1966 році в книзі «Що було, те бачив: Спогади» Григор'єв написав: «Великий знавець історії мистецтва, науковий працівник Музею західного мистецтва,

він щиро прагнув розвинути наші естетичні смаки, познайомити з основними творами світового мистецтва»³. Режисер, кінопедагог і громадський діяч, один із засновників Спілки кінематографістів України, яку очолював майже чверть сторіччя (з 1963 по 1986 роки), лауреат Державної премії Української РСР ім. Т. Шевченка (1971), Лауреат премії Спілки кінематографістів України (1982), нагороджений Золотою медаллю ім. О. Довженка (1982) Т. Левчук так написав про професора кіноінституту Гілярова: «Величезна колекція чудових кольорових діапозитивів нашого професора Гілярова з кожною новою його лекцією розкривала перед нами нові грані світової культури, добра і зла, навечно зафіксованих рукою геніїв. Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель...»⁴.

Після розпаду Радянського Союзу завдяки науковим розвідкам О. Соловей⁵, Ж. Арустамян⁶, Н. Крутенко⁷, Ю. Іванова⁸, Р. Росляка⁹ та автора статті¹⁰ в Україні почали згадувати ім'я цієї непересічної особистості. Приємно відзначити, що в біографічному довіднику «Мистецтво України» уміщено відомості про С. Гілярова¹¹.

Але ще багато сторінок його життя залишаються недостатньо вивченими.

Наукове завдання цієї статті – дослідити особливості педагогічної і творчої діяльності відомого знавця світового образотворчого мистецтва, автора книг «Рафаель», «О. Дом'є», Каталогу музею мистецтв ВУАН, заступника директора Київського музею мистецтв, професора Київського державного інституту кінематографії (КДІК) та Київського художнього інституту (КХІ) С. Гілярова.

Його доля була надзвичайно складною і трагічною, як, до речі, й інших українських інтелігентів, що свято вірили в ідеали спочатку Незалежної України, а потім України Радянської. Більшість із цих романтиків загинуло в громадянську війну, під час більшовицького «червоного терору», голодомору, у Другу світову війну.

С. Гілярову вдалося не тільки вижити під час усіх цих суспільних катаклізмів, але й займатися науковою, мистецтвознавчою та педагогічною діяльністю. Проте деякі сторінки його життя були невідомі широкому загалу з цілком зрозумілих причин.

Це дослідження базується на опрацюванні розсекречених документів Центрального державного архіву громадських об'єднань України, куди передавали справи репресованих з Галузевого державного архіву Служби безпеки України, спогадів сучасників та тогочасної преси.

С. Гіляров народився в Москві на початку 1887 року, проте ще немовлям приїхав до Києва разом з батьком, якого було переведено на кафедру філософії Київського університету Святого Володимира. Подальша його доля пов'язана лише з Україною.

У 1905 році С. Гіляров закінчив Першу київську гімназію, у тому ж році вступив на Природничий факультет Київського університету Святого Володимира. У 1913 році його залишили на два роки при університеті стипендіатом професора, а в 1915 році він став асистентом кафедри історії мистецтва. На цій посаді С. Гіляров перебував до 1923 року, потім, після припинення роботи університету, працював на «Тимчасових педагогічних курсах». Крім того,

за сумісництвом, з 1917 по 1924 рік, викладав у Київському археологічному інституті.

З 1924 року С. Гіляров почав працювати в Київському художньому інституті (КХІ) на посаді професора історії мистецтв. У 1929 році у цьому інституті Гіляров від Народного комісаріату освіти України отримав звання професора, яке в 1940 році затвердив Всесоюзний Комітет у справах вищої школи.

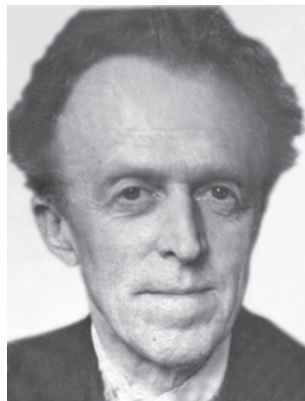
У 1930 році на базі Одеського державного технікуму кінематографії та кінофакультету КХІ було засновано Київський державний інститут кінематографії (КДІК). Надзвичайно важливу роль у становленні студентів цього інституту відіграв професор С. Гіляров, який читав «Історію мистецтв»¹². У методичних розробках КДІКу з «Історії мистецтв» та «Історії матеріальної культури», які складав С. Гіляров, зазначалося, що «місцем виробничого навчання буде... відвідування й розробка матеріалів Київських музеїв»¹³.

Як писав один із тогочасних студентів Т. Левчук, опановувати цими багатствами студентам допомагав «похилого віку, але ще бадьорий “волхв” з великою лисиною на голові, орлиним носом і з “чарівним ліхтарем” у величезній сумці-портфелі»¹⁴.

Тепло згадували професора С. Гілярова у квітні 1993 року колишні студенти КДІКу С. Цибульник, Ф. Мей під час інтерв'ю відомому українському кінознавцю В. Слободян, зокрема, Ф. Мей сказала: «“Історію мистецтва” у нас викладала свята людина – С. Гіляров. Я з захопленням слухала його розповіді про еллінське мистецтво – для мене це було “відкриття світу”»¹⁵.

А один із студентів-режисерів КДІКу М. Шаблівський, викликаючи в 1931 році на соціалістичне змагання С. Гілярова, був незадоволений методикою викладання, тому що професор «читає лекції, ілюструючи діапозитивами. Другий рік навчальна частина та громадськість інституту вперто б'ються над активізацією методи навчання і другий рік тов. С. Гіляров уперто читає нам лекції»¹⁶.

Цікава деталь – під час останнього арешту у С. Гілярова вдома було чотириста навчаль-



Сергій Гіляров

них діапозитивів, а книг із мистецтва – двісті томів¹⁷, які він дбайливо зберігав навіть під час війни.

Головним педагогічним методом КДІКу перших двох років був пріоритет практичного навчання над лекційним: «Наслідки старої лекційної методи, яка призводить до “системи хвостів” треба остаточно знищити заходами упертої роботи... І активно запроваджувати в життя лабораторну методу викладання, серйозно ставитись до консультації та чергувань у бригадній роботі студентів»¹⁸.

Лише в 1932 році, виходячи з настанов ЦВК СРСР про методологічне викладання в інститутах і технікумах, було скасовано так звані активні методи навчання (бригади, лабораторний метод опрацювання матеріалу тощо) і посилено увагу «щодо застосування в мистецьких учбових закладах лекційної методи роботи»¹⁹.

Що ж до виклику на соцзмагання, то в ті часи він не міг пройти непоміченим. Саме тому в грудні 1931 року професор С. Гіляров був вимушений у газеті «Кінокадри» прийняти зустрічні соцзобов'язання й прокоментувати звинувачення студента: «Цілком визнаю перевагу активної методи в навчальній справі і цілком погоджуюсь з тим, що лекційний спосіб навчання не може дати тих наслідків навичок до роботи, як метода лекторна. Проте застосування цієї активної методи передбачає певну передумову – а саме наявність навчально-виробничої бази... Приймаючи виклик Шаблівського, обіцяю докласти всіх сил до активізації моєї дисципліни, я й собі порядком соцзмагання викликаю т. Шаблівського, як і всіх товаришів студентів, що хочуть на добре засвоїти історію мистецтва – максимально активізувати своє сприйняття»²⁰.

Уперше С. Гілярова заарештували в січні 1933 року. У слідчому ізоляторі він був вимушений виправдовуватися і стосовно «політично неправильного» викладання у КДІКу. Один з кореспондентів-активістів багатотиражки Кіноінституту назвав професора «апостолом буржуазії», тому що С. Гіляров не вірить у пролетарське мистецтво: «Пролетаріат не може мати свого мистецтва. Це твердження протягує контрабандою викладач історії мистецтва С. Гіляров. Увесь свій курс Гіляров читає за буржуазними, ідеалістичними підручниками. Коли студенти зверталися до С. Гілярова, щоб він

порадив щось із Марксо-Енгельських джерел, – відповідь завжди одна: “На жаль, не можу, бо марксівська думка ще нічого не напрацювала з мистецтва”. Розділ мистецтва грецької буржуазії та готичне мистецтво С. Гіляров читає з таким захопленням і в такий спосіб, що малоосвічений студент може зробити висновок, що це було справжнє мистецтво, і що пролетаріатові не під силу будувати своє мистецтво»²¹.

Редакція газети «Кінокадри» закликала С. Гілярова «Швидше позбутися залишків буржуазного “об’єктивізму”»: “На нашу думку проф. С. Гіляров має добре знати, що його “залишки неподоланного буржуазного об’єктивізму”, а по суті буржуазно суб’єктивний виклад призводив до того, що його курс у багатьох частинах втрачав свій науковий характер»²².

С. Гіляров відразу помістив протест у тій самій газеті, де докладно спростовував ці ганебні й дуже небезпечні для того часу звинувачення: «Я не заперечую і не міг заперечувати існування ленінської теорії, бо саме ця ленінська теорія дає мені зараз методи для переробки та перебудови всього мого світогляду, моєї науково-дослідної та педагогічної практики, що одкривають переді мною такі безмежні перспективи, такі обрії, про які я не мріяв, поки стояв на ґрунті механістичного мистецтвознавства»²³.

Студентське звинувачення виникло після лекції про готичну архітектуру (XIII в.), в якій С. Гіляров доводив, що «всупереч існуючому у буржуазному мистецтвознавстві поглядіві, ніби ця архітектура зі своїми вертикальними, прагнучими нагору ритмами виражає молитовне прагнення душі до небес і бога, а та будівельна гарячка, що характеризує цю епоху, коли всяке, навіть маленьке місто споруджувало собі колосальний собор, свідчить про підйом релігійного почуття – усупереч цим, дотепер повторюваним навіть у марксистській літературі (у Фріге, наприклад) поглядам, я доводив, що будівництво цих готичних соборів з’явилося результатом класового ентузіазму молодії буржуазії, тоді (у XIII ст.) тільки звільнилася з-під ярма феодалів і, що динаміка вертикальних ритмів,... виражає саме цей ентузіазм класового підйому»²⁴.

Як приклад, С. Гіляров наводив маленькі ремісничо-торговельні містечка Західної Європи з населенням 10–15 тисяч (за масштабом схожих на український Васильків), де спо-

руджували собори, що і в першій третині двадцятого сторіччя залишалися «чудом будівельного мистецтва».

Райзман у газеті Кіноінституту перекутив слова професора так: «Коли справа доходить до готичних соборів, С. Гіляров їх подає в такому аспекті: маленькі міста буржуазії, що лише народжувалися, будували такі споруди (собори), що їх тепер і великому місту в нас не під силу збудувати. Це не що інше, як відверта контрабанда ідеології буржуазії»²⁵.

На лекціях, у багатотиражці КДІКу і на допиті 26 лютого 1933 року С. Гіляров вимушений виправдовуватися, що таких думок не висловлював, і приписувати їх можна тільки через непорозуміння або з упередженого до нього ставлення. Редакція газети «Кінокадри» 11 травня 1932 року виступила із заявою, що С. Гілярова не треба відносити до групи класововорожих елементів.

С. Гіляров працював у методологічній комісії Кіноінституту з «Соціології та історії мистецтв, історії матеріальної культури, історії кіномистецтва» (голова комісії – І. Врона, Я. Савченко, О. Довженко, С. Гіляров)²⁶. Педагоги КДІКу, за словами С. Гілярова, підтримали його: «Програма мого курсу, так і зокрема моя концепція готичного мистецтва обговорювалася на кафедрі Інституту і була схвалена»²⁷.

С. Гілярова «апостолом буржуазії» у Кіноінституті вже не називали. Більше того, після закінчення читання курсу лекцій студенти третього курсу сценаристів, які раніше звинувачували професора, наостанок улаштували справжню овацію.

Водночас С. Гілярова звинувачували в «антирадянських витівках» і в КХІ. Під час розповіді про життя і творчість останнього великого художника епохи Відродження у Нідерландах Пітера Брейгеля Старшого (Brueghel, Pieter) (нар. між 1525 і 1530 – 5.09.1569), С. Гіляров показав картину «Сліпці». Недоброзичливці запевняли, що професор сказав, ніби цю картину можна розуміти як натяк на радянську дійсність. На лекціях у КХІ, а згодом і в слідчому ізоляторі С. Гіляров ґрунтовно спростовував висунуте йому звинувачення: «Творчість цього художника наскрізь просякнута визначеними соціальними і політичними ідеями і натяками на сучасну йому дійсність (тобто на дійсність XVI ст.) Ми, наприклад, знаходимо в нього картину, де в

алегоричній формі “Битви скринь із глиняними скарбничками” зображується боротьба дрібного торговельного капіталу зі зростаючим великим капіталом; алегорію, що зображує своєкорисливість у погоні буржуазії за особистими вигодами і інтересами, погоню за якою вона забуває небезпеку, що загрожує країні від Іспанського короля, що наступила в той час на Нідерланди, й інші картини, у яких даються у формі алегорій натяки на сучасне художникові, суспільне і політичне життя його Батьківщини – “Кухня худих” і “Кухня товстих” тощо. Між іншим, показавши ряд таких творів Брейгеля, я показав і “Сліпців”. При чому, ймовірно, і сказав, що отут теж маєтись якийсь натяк на сучасну художникові дійсність. Ніяких зближень з нашою сучасністю я, звичайно, не припускав і не думав висловлювати, що було вкрай безглуздо»²⁸.

Проблема початку тридцятих років полягала в тому, що студенти активно втручалися в педагогічний процес, нічого в цьому не розуміючи. Багатьом педагогам доводилося не лише навчати студентів тонкощам кіномистецтва, але й розтлумачувати в лекціях і на сторінках інститутської газети власну методику викладання.

Як і більшість української інтелігенції, С. Гіляров був проти жорстоких методів колективізації та розпродажу музейних цінностей за кордон: «Приблизно починаючи з 1929 року у зв'язку з колективізацією я внутрішньо переживав протест, будучи не згоден з колективізацією, бо не представляв можливості її здійснення зокрема тими жорсткими методами, якими проводилася колективізація, однак я ніде це не висловлював, а був тільки в цьому переконаний. Мені в цей період здавалася ненормальною реалізація тоді Держторгом музейних скарбів як російських, так і українських музеїв. Результат колективізації і величезні досягнення колгоспного господарства переконали мене в державній доцільності правильності радянської аграрної політики. Що стосується розпродажу музейних цінностей, то я і зараз не розумію навіщо вони проводилися. Ця внутрішня моя розбіжність жодним чином не відбилася на науководслідницькій та моїй викладацькій роботі»²⁹.

Серед інших звинувачень перед Радянською владою, які йому приписували, було підозріле бажання потрапити за кордон, на що С. Гіляров був вимушений виправдовуватися: наполягав на цьому, аби, з його слів, «ознайомитися з до-

сягненнями Західної науки в області історії мистецтва. У цій області ми перебуваємо в надзвичайно несприятливих умовах. Публікації останнього десятиліття (навіть власне останніх 18 років) до нас майже не доходять. Ми не в курсі нашої науки, навіть щодо бібліографії, оскільки журналів з мистецтв майже зовсім не отримуємо, а останні два роки [під час Голодомору. – О. Б.] не отримуємо взагалі. Бажання моє побувати за кордоном і обумовлено інтересом до новітніх досягнень в галузі історії мистецтв»³⁰.

Останній раз професор європейського рівня С. Гіляров, який вільно володів трьома іноземними мовами (французькою, англійською та німецькою), проте «чудово знав і чудово писав українською»³¹, бував за кордоном ще в 1911 році, коли разом із дружиною їздив до Берліна, Мюнхена, Відня, Венеції, Мілана та Швейцарії. Метою поїздки, певна річ, було вивчення пам'яток мистецтва в зарубіжних музеях.

«Активізація» навчального процесу та каяття на сторінках фахових газет та чисельних допитах дали можливість професору С. Гілярову вижити під час репресій тридцятих, принаймні 7 липня 1933 року, після піврічного арешту, він був звільнений зі слідчого ізолятора і повернувся до викладацької та наукової діяльності. У КДІКу С. Гіляров працював майже до повного закриття художнього факультету внаслідок реформи кіноосвіти 1934 року.

Цікаво, що власна версія С. Гілярова була трохи іншою: «Звільнений був від роботи в Інституті Кінематографії з причини розбіжності з директором по методологічних питаннях»³². На іншому допиті С. Гіляров пояснив, що ж це були за розбіжності: «Для мене не були прийнятні реформи вищої школи, скасування університету, педагогічні експерименти на кшталт комплексного методу навчання, вилучення з шкільної програми таких дисциплін як історія»³³.

Після піврічного арешту справи Гілярова покращилися, що було скоріше винятком на той час. «У 1934–35 рр. я був вибраний членом МР Київського будівельного інституту, в 1935 році членом Спілки радянських архітекторів; у 1937 році був делегатом спершу на Українському, а потім і на Всесоюзному з'їзді радянських архітекторів; у 1938 році вибраний був також і членом Спілки радянських художників і членом правління цієї спілки, – згадував С. Гіляров, – Як в Спілці радянських архітекторів, так і в Спілці ху-

джників неодноразово виступав з доповідями з питань історії мистецтв і архітектури, а також у поточних справах і актуальних проблемах у цій галузі»³⁴.

У цей час С. Гіляров часто друкувався в газетах і журналах, таких як «Мистецтво», «Образотворче мистецтво» тощо.

Під час Другої світової війни через хворобу дружини С. Гіляров був вимушений залишитися на тимчасово окупованій нацистами території України. Надзвичайно цікаво прочитати враження С. Гілярова від початку Великої вітчизняної війни та пояснення його тогочасних вчинків. Схожі враження мали багато українських інтелігентів, наприклад І. Кавалерідзе, які з різних причин не змогли вчасно евакуюватися. Ці люди за радянських часів ніколи такі слова не змогли б сказати відкрито.

У слідчому ізоляторі С. Гіляров розумів, що втрачати йому нічого, а тому був відвертим: «Війна, що раптово розвивалася і так катастрофічно для нас виникла в перші місяці військових дій, підірвала мою, як видно, ще не зміцнілу віру в радянську справу. Мене пригнітили поразки, які терпіла Червона армія від фашистських агресорів, і паніка, з якою не міг упоратися наш Уряд, і шкурницька, обивательська поведінка багатьох працівників різних галузей державного, господарського і суспільного апарату, що виразилося, між іншим, в тому, що деякі з них вивозили своє особисте майно, залишаючи увірені ним державні цінності під загрозою захоплення або знищення їх ворогом. В перші дні окупації я був уражений тією легкістю, з якою деякі партійні люди, що залишилися в Києві (або опинилися в оточенні), відреклися від свого партійного минулого, відзиваючись про свою партійність, як про тактику, якій вони нібито трималися на користь кар'єри і суспільного свого становища. Схожі висловлювання я чув від колишнього ТВО керівника управління у справах мистецтв Чувілова, архітектора Онощенко, колишнього помічника директора Художнього інституту Барвінського. Повинен визнати, що ці вислови я сприймав поверхнево і не критично, не враховуючи того, що до них цих товаришів змусили обставини. Я думаю тепер, що за цими словами не було того одіозного змісту, як мені здавалося у той час. З іншого боку мене уразило раптове “перекрабовування” інших “непартійних більшовиків” на кшталт Оглобліна, Штепи, Якубського, які стіль-

ки років розпиналися в своїх радянських переконаннях, в своєму марксистському світогляді і раптом опинилися в антирадянському таборі. Подібні факти підірвали у мені віру в радянську людину. Я, знову-таки, короткозоро, бачив тільки цей бік справи, не зумів, або не мав шансу розрізнити ті початки героїзму і непохитної волі до перемоги, які були в різних шарах нашого суспільства. Словом, я розчарувався в радянському ладі, що, тим не менш, не перешкодило мені залишатися вірним Марксо-Ленінської методології в галузі науки і я дуже жалкую, що роботу в цьому напрямі мені довелося припинити при тому, як мені здавалося, може бути назавжди. Бачивши нищівні успіхи агресора і не маючи ніякої інформації про патріотичний рух, що відбувається в країні, не знаючи про перемогу радянської зброї під Москвою, про відродження військової промисловості за Уралом, я думав, що радянська справа загинула і що зусилля, витрачені на соціалістичне будівництво, себе не виправдали. Це з мого боку було знову-таки, короткозоро, легковажно, безглуздо і, врешті-решт, злочинно... Такими злочинними вчинками в дні німецької окупації були мої статті в газеті «Нове українське слово» і моя участь в «Музей-архіві перехідної епохи»³⁵.

С. Гіляров опублікував декілька статей у німецькій газеті «Нове українське слово» (редактор Штепа К. Ф., колишній професор Київського університету).

Усі статті були мистецтвознавчого спрямування:

- «Іоганн Готфрід Шедель»³⁶ – присвячена німецькому архітектору Іоганну Готфрїду Шеделю (1680–1752);

- «Карл Фрїдрїх Шенкель»³⁷ – присвячена німецькому архітектору Карлу Фрїдрїху Шенкелю (1781–1841);

- «Адольф Менцель»³⁸ – присвячена німецькому живописцю і графіку Адольфу Менцелю (1815–1905);

- «Макс Клінгер»³⁹ – присвячена німецькому художнику, графіку і скульптору Максу Клінгеру (1857–1920).

У статті «На виставці»⁴⁰ проведено критичний огляд творів художників і скульпторів м. Києва. Виставку організували німці в Музеї українського мистецтва.

Написання цієї статті С. Гіляров пояснив так: «З політичної точки зору ця замітка ніякого

інтересу не представляє, але, знову-таки, факт появи її на сторінках органу Штепи сам по собі негожий. У виправданні себе в даному випадку можу лише сказати, що я взагалі дуже люблю працювати в жанрі заміток, того, що називається «essay», і за роки окупації сильно по такій роботі скучив. Ось чому я, вже внутрішньо засудивши свою участь в газеті Штепи, все-таки спокусився написати цю статтю про виставку»⁴¹.

Стаття «Видатний вчений»⁴² – про українського професора історії і архітектури І. Маргілевського, який помер у Києві 7 грудня 1942 року.

Статті «Карл Фрїдрїх Шенкель», «Адольф Менцель», «Макс Клінгер» були підготовлені С. Гіляровим ще до війни, а оприлюднені вже в часи окупації. За винятком деяких антибільшовицьких випадів, зроблених в угоду редактору, це звичайні мистецтвознавчі статті.

Крім того, С. Гіляров передав для німецької виставки «Руйнування більшовиками пам'ятників мистецтва Києва» документи щодо продажу мистецьких цінностей за кордон: секретну справу про вилучення в 1928 році з Музею мистецтв ВУАН французького гобелена XVI ст. для Держторгу (14 сторінок) і дві телеграми Наркопросу України Київському музею західного мистецтва з пропозицією терміново передати відповідні експонати Держторгу.

«Це було зроблено мною тому, що з деякими моментами цієї політики я був не згоден і відносився до них із засудженням, – згадував С. Гіляров, – Так, наприклад, з питання руйнування у 1933–1935 рр. Радянським урядом низки видатних пам'ятників архітектурної старовини і реалізації через Держторг музейних художніх цінностей»⁴³.

С. Гіляров брав участь у роботі «Музею-архіву перехідного періоду» як учений-консультант. На засіданнях «наукових пленумів» обговорювали усі експозиційні плани, доповіді та звіти про роботу. «Всього я бував на цих засіданнях разів чотири-п'ять, – згадував С. Гіляров, – Для мене засідання привабливі тільки можливістю зустріти там знайомих в науково-діловій обстановці. Серед них зустрічав там професора Маргілевського, архітекторів Холостенка, Юрченка, Вербицького, музейних працівників Курінного, Козловську, Скуленко, професора Полонську, Драгоманова, Грузинського, художника Середу, Павловича і деяких інших. Зміст цих засідань, виступи учасників були украй

нецікаві і бліді, так що відтворювати, що саме на них відбувалося, я не можу; все це у мене стерлося з пам'яті, оскільки слухав я дуже не уважно; був більше присутній, ніж брав участь в засіданнях, жодного разу ні з якими доповідями не виступав»⁴⁴.

За договором С. Гіляров розробляв для «Музею-архіву» тему – «Мистецтво в Києві в перехідний період». Завдяки програмі з розсекречення документів сучасні мистецтвознавці можуть детально ознайомитися із цією роботою.

С. Гіляров, згідно наказу № 19/32 ректора К. Штепи від 15 листопада 1941 року, був призначений позаштатним професором кафедри загальної історії Київського університету. Як «постраждалий від Радянської влади» С. Гіляров міг скористатися пільгами, які давало нацистське керівництво колишнім репресованим і розкуркуленим, проте вирішив відмовитися, оскільки, з його слів, вважав «нижче своєї гідності колишнього радянського громадянина скористатися деякою перевагою, яку я міг мати від німецької міської управи як колишній “репресований” на кшталт отримання дров тощо. З пропозиціями скористатися такою “перевагою” мені пропонував Олександрович, київський музейний працівник, що сидів в ГПУ одночасно зі мною і такими “перевагами” скористався»⁴⁵.

Коли становище на фронті змінилося, багато українських інтелігентів (як наприклад, Г. Затворницький), побоюючись покарання, вирішили залишити Україну разом із німцями. Певна річ, думав про це і С. Гіляров, проте, як й І. Кавалерідзе, залишився в Києві. Кожен із цих людей вирішував це надзвичайно важке питання по-своєму. Для того, аби зрозуміти логіку вчинків С. Гілярова, наведемо його зізнання незадовго до смерті: «Коли ситуація на фронті явно стала на нашу користь, багато моїх знайомих, які навіть не скоїли ніяких злочинів і жодних негожих вчинків по відношенню до радянської влади, почали виражати побоювання з приводу “розправи”, яка буде над ними вчинена після її повернення. Німецько-націоналістичні агенти поширювали чутки про масові розстріли мало не поголовно всіх жителів, які залишалися в містах в роки окупації, про поголівне відправлення всіх чоловіків на передові позиції для витоптування мін і тому подібні чутки. Небилицям цим я не вірив, але понести від радянської влади мною заслужене покарання, був готовий.

У жодному випадку вирішив з німцями не йти, навіть якщо виганятимуть, навіть якщо вони, як хотіли зробити, якщо вони перетворять Київ на “мертву землю”. Ми залишимося тут до останнього видиху або до переможного кінця, говорив я всім, хто радив мені виїжджати. Наказ німецького начальства “евакуюватися” в призначений термін я не виконав і, залишивши свою квартиру, останні 1,5 місяця окупації проживав у свого знайомого професора Головченка (Тарасівська, 20, кв. 9) Коли мене попереджали: – вас зішлють на фронт, вас заарештують, вас розстріляють, я відповідав: згоден на все, але з німцями не піду.

Таким чином, зі всього мною пережитого за період окупації: з розчарувань, злочинної легкодухості і пов'язаних з ними антирадянських моїх вчинків, залишилося у мені дієвим чинником тільки набуте внаслідок випробувань відчуття радянського патріотизму, яким я буду керуватися в майбутньому, мені здається, недовгому житті.

Всупереч припущенням і очікуванням, не лише ніякої “розправи” за свої вчинки я до цього часу не відчув, навпаки, чудово обізнана про них, як з боку інших, так і від мене особисто, Радянська влада дала мені можливість, як ні в чому не бувало, продовжити свою перервану війною роботу, віднеслася до мене з довірою. Мені здається, що цієї довіри я після визволення не порушував і надалі ніколи не порушуватиму»⁴⁶.

Після звільнення Києва від нацистів протягом двох років С. Гілярова, як, до речі, і Г. Затворницького, не чіпали. Більше того, С. Гілярова призначили керувати трьома київськими музеями як «директора музейної групи», про що повідомляла «Киевская правда» від 4 і 14 грудня 1943 року.

У газеті «Киевская Правда» С. Гіляров надрукував дві статті «Німецькі грабунки в музеях Києва»⁴⁷ та «Архітектурні втрати Києва»⁴⁸, що, до речі, утричі менше, аніж він видав за такий самий час у період окупації.

Напевно С. Гіляров дуже переживав і, звичайно ж, боявся. Не виключено, що навколо нього створилася штучна порожнеча. Це були люди, які теж боялися, а тому намагалися уникати спілкування зі «зрадником».

Українські митці й кінопедагоги – С. Гіляров, Г. Затворницький, І. Кавалерідзе – усі вони в

той час були в такому становищі. Показовими видаються спогади відомого актора й режисера Є. Матвєєва, які були оприлюднені в 2000 році, тобто майже через п'ятдесят п'ять років після описаних подій. Проте навіть у наш час Є. Матвєєв не наважився назвати «...імені і прізвища цього чудового діяча культури, скульптора, режисера... Нехай він буде просто Режисер»⁴⁹, хоча було детально описано той жахливий стан, у якому опинився І. Кавалерідзе (цим Режисером був саме він): «Ви, напевно, чули, що я зрадник? – викликаючи мене на відвертість, запитав Режисер.

– Чув, – так само прямо відповів я.

Режисер зупинився, глибоко зітхнув, видихнув. Так він проробив рази три або чотири, немов продував легені. Було ясно – він заспокоював себе.

– Дружина моя була дуже хвора, невиліковно хвора, – почав розповідь мій співрозмовник, – не міг я бачити її страждань... Продав усе, що купувалося, що мінялося. А отут, як на гріх, німці оголосили конкурс на кращий твір мистецтва: живопису, графіки і скульптури. Я виліпив вершника на коні, ну, знаєте, типу клодтовських на Анічковому мосту в Ленінграді... Скульптура, так сказати, без політичного підтексту. Одержав я приз. Узяв борошном, крупою, дюжиною банок з консервами. Я не припускав, що вчинок мій усіма, хто оточував мене, буде розцінений як... зрада»⁵⁰.

Співробітники МДБ уважно передивлялися німецькі архіви, тогочасну періодичну пресу, шукаючи зрадників. На С. Гілярова знайшли багато компромату, зокрема, «у німецькій газеті “Українська дійсність” (Берлін, 1 серпня 1942 № 22) надрукована стаття: “Робота українських вчених”. У цій статті серед невеликого списку зрадників (А. Оглоблін, Н. Полонська-Василенко, С. Драгоманов та ін.), яким, як указувалося в статті, – “пощастило сховатися від більшовиків (під час евакуації) і залишитися в Києві”, – згадується й С. Гіляров»⁵¹.

Діяльність професора С. Гілярова під час окупації була трактована після війни як колабораціонізм. 30 грудня 1945 року С. Гілярова заарештували, а 8 лютого 1946 року він помер від запалення легенів у слідчому ізоляторі. За версією Ю. Іванова, «він помер від виснаження, відмовившись приймати їжу. Такою самогубною смертю він сподівався не зіпсувати кар'єру си-

нові Меркурію. Всі в родині Гілярових були ідеалістами. І порядними людьми. Вченими. Навіть в “анкеті обвинувачуваного”, відповідаючи на запитання про походження, Сергій Олексійович колись сміливо виводив: “З академіків”. Як з'ясується, визначення – для минулих і майбутніх членів роду»⁵².

Своєю смертю до винесення вироку С. Гіляров врятував свого сина Меркурія Сергійовича Гілярова (1912–1985). Батько міг би пишатися сином, який став академіком АН СРСР, видатним ентомологом, засновником ґрунтової зоології, автором понад п'ятисот наукових праць, тричі лауреатом Державних (Сталінських) премій, головним редактором «Журнала общей биологии». Онук С. Гілярова, Олексій Меркурійович Гіляров теж присвятив своє життя науці – він гідробіолог, професор, завідувач кафедри загальної біології Московського державного університету.

У долі Сергія Олексійовича Гілярова, який усе життя присвятив вихованню молодих митців та розвитку художнього мистецтва й кіномистецтва в Україні, залишається ще багато білих плям. Однак проведене дослідження дозволяє відкрити для наукової та широкої громадськості деякі маловідомі сторінки життя цієї талановитої людини. Щодо подальшого дослідження, то найбільш перспективним видається пошук у розсекречених документах ГДА СБ України та приватних архівах нащадків колишніх студентів та колег С. Гілярова з КДІКу, КХІ тощо.

¹ Гіляров Сергій // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. – Париж; Нью-Йорк, 1955. – Т. 1. – С. 380.

² Полонська-Василенко Н. Історична наука в Україні за советської доби та доля істориків. Історична наука в Україні до кінця 1920-х років // Збірник на пошану українських учених, знищених большевистською Москвою. – Париж; Чикаго, 1962. – С. 34, 64.

³ Григор'єв Г. П. Що було, те бачив: Спогади. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 145.

⁴ Левчук Т. В. Тому що люблю: Спогади кінорежисера. – К. : Мистецтво, 1987. – С. 71.

⁵ Соловей О. Довкола шедевр Лукаса Кранаха Старшого // Пам'ятки України. – 1994. – № 1/2. – С. 106–108.

⁶ Арустамян Ж. Продано, перетоплено // Пам'ятки України. – 1994. – № 1/2. – С. 108, 109.

⁷ Крутенко Н. Сергій Гіляров // Пам'ятки України. – 1998. – Ч. 1. – С. 98–113.

⁸ Іванов Ю. Гілярови – на всі часи. Історія одного родоводу // Дзеркало тижня. – 2005. – 15 липня.

⁹ Росляк Р. Історія одного листа: До 115-річчя від дня народження історика мистецтв Сергія Гілярова //

- Вартові неба. – 2002. – № 85–88. – С. 15; *Росляк Р.* Сергій Гіляров: «...Не можу визнати себе за «апостола буржуазії» // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. – К. : СПД Кравчук В. К., 2004. – С. 240–246; *Росляк Р.* «Викликаю на соціалістичне змагання товариша Гілярова» // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. / Редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. – К. : СПД Пугачов О. В., 2007. – С. 250–254.
- ¹⁰ *Безручко О.* Зв'язок часів: Тимофій Васильович Левчук – від студентської лави до професорської кафедри // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2003. – № 4. – С. 33–41; *Безручко О.* Педагогічний метод О. П. Довженка: Навчальний посібник для вузів. – Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕСС, 2008. – 208 с.; *Безручко О.* Невідомий Довженко. – К. : Фенікс, 2008. – 312 с.
- ¹¹ Гіляров С. // Мистецтво України: Біографічний довідник. – К., 1997. – С. 150.
- ¹² Центральний державний архів вищих органів влади та управління (ЦДАВО) України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 312, арк. 248.
- ¹³ ЦДАВО України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 20 а.
- ¹⁴ *Левчук Т.* Тому що люблю: Спогади кінорежисера. – К. : Мистецтво, 1987. – С. 70.
- ¹⁵ *Мей Ф.* Спогади про навчання в Київському державному інституті кінематографії від 17 квітня 1993 р. – Приватна архівна збірка В. Слободян.
- ¹⁶ *Шаблівський М.* Викликаю на соціалістичне змагання тов. Гілярова // Кінокадри. – 1931. – 20 листопада.
- ¹⁷ ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 8.
- ¹⁸ *Гончаров А.* Помилки минулого року – на облік // Кінокадри. – 1931. – 9 жовтня.
- ¹⁹ ЦДАВО України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 314, арк. 103 зв.
- ²⁰ *Гіляров С.* Лист до редакції // Кінокадри. – 1931. – 9 грудня.
- ²¹ *Райзман.* Більшовицька відсіч виступів класового ворога // Кінокадри. – 1932. – 5 січня.
- ²² Швидше позбутися залишків буржуазного «об'єктивізму»: [Ред. ст.] // Кінокадри. – 1932. – 14 лютого.
- ²³ *Гіляров С.* До редакції «Кінокадрів» // Кінокадри. – 1932. – 14 лютого.
- ²⁴ ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 52.
- ²⁵ *Райзман.* Більшовицька відсіч виступів класового ворога // Кінокадри. – 1932. – 5 січня.
- ²⁶ ЦДАВО України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 196, арк. 693.
- ²⁷ Там само. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 1, арк. 53.
- ²⁸ Там само. – Арк. 51, 52.
- ²⁹ Там само. – Т. 2, арк. 53.
- ³⁰ Там само. – Т. 1, арк. 22.
- ³¹ *Іванов Ю.* Гілярови – на всі часи. Історія одного родоводу.
- ³² ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 51.
- ³³ Там само. – Арк. 52 зв.
- ³⁴ Там само. – Арк. 55.
- ³⁵ Там само. – Арк. 55 зв., 56.
- ³⁶ *Гіляров С.* Іоганн Готфрід Шедель // Нове українське слово. – 1941. – 25 грудня.
- ³⁷ *Гіляров С.* Карл Фрідріх Шенкель // Нове українське слово. – 1942. – 14 січня.
- ³⁸ *Гіляров С.* Адольф Менцель // Нове українське слово. – 1942. – 25 січня.
- ³⁹ *Гіляров С.* Макс Клінкер // Нове українське слово. – 1942. – 27 лютого.
- ⁴⁰ *Гіляров С.* На виставці // Нове українське слово. – 1943. – 8 липня.
- ⁴¹ ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 57.
- ⁴² *Гіляров С.* Видатний вчений // Нове українське слово. – 1943. – 7 січня.
- ⁴³ ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 51 зв.
- ⁴⁴ Там само. – Арк. 57 зв.
- ⁴⁵ Там само. – Арк. 56.
- ⁴⁶ Там само. – Арк. 57 зв., 58.
- ⁴⁷ *Гіляров С.* Немецький грабеж в музеях Києва // Київська Правда. – 1943. – 14 декабря.
- ⁴⁸ *Гіляров С.* Архитектурные потери Киева // Киевская Правда. – 1944. – 5 марта.
- ⁴⁹ *Матвеев Е.* Судьба по-русски. – М. : Вагриус, 2000. – С. 37.
- ⁵⁰ Там само. – С. 38.
- ⁵¹ ЦДАВО України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 34964, т. 2, арк. 14.
- ⁵² *Іванов Ю.* Гілярови – на всі часи. Історія одного родоводу.

В статъе исследованы особенности педагогической и творческой деятельности известного знатока мирового изобразительного искусства, автора книг «Рафаэль», «О. Домье», Каталога Музея Искусств ВУАН, заместителя директора Киевского музея искусств, профессора Киевского государственного института кинематографии (КГИК) и Киевского художественного института (КХИ) Сергея Алексеевича Гильярова.

Ключевые слова: *Сергей Гильяров, Киевский государственный институт кинематографии, Киевский художественный институт, кинообразование, Вторая мировая война.*

ЮРІЙ ГРИГОРОВИЧ КОСТЮК

(до 100-річчя від дня народження)

Ростислав Пилипчук

УДК 929 Костюк+792.072.3

У статті наведено біографічні відомості про театрознавця, письменника, журналіста і літературного критика Юрія Костюка. Розглянуто не лише здобутки, а й суперечливі моменти життєпису діяча.

Ключові слова: *драматургія, критика, театр, театрознавство, шевченкознавство.*

There is a biographical information about theatre student, writer, journalist and literary critic Yuriy Kostiuk in the article. Not only considered are the achievements, but also the controversies of the figure's biography.

Keywords: *plays, critics, theatre, theatre studies, Shevchenkiana.*

За дев'ятнадцять років незалежності нашої держави (а варто також брати до уваги кінець 80-х років ХХ ст. – так звану перебудову, коли утвердилася відносна свобода слова і те, що було раніше забороненим і прихованим, ставало видимим) відійшли у повну тінь діячі літератури й мистецтва, літературознавства й мистецтвознавства, які вірно піддано служили більшовицькому режимові. Серед них були люди з відповідними ідейними переконаннями, але були й вимушені служити ненависній ідеології, бо інакше – або перехід у стан дисидентства з усіма можливими наслідками, або самоприреченість до неприсутності в літературно-мистецькому та науковому процесах узагалі.

Сьогодні нелегко з'ясувати характер діяльності цих скомпрометованих осіб. Але чи доречно застосовувати умовчання до багатьох із них, залишаючи їх судові історії? За двадцять років уже час оцінювати їхню діяльність. І сторічні ювілеї тих, хто ступив на шлях творення літератури й мистецтва, журналістики чи гума-



Юрій Костюк.
1960-ті роки

нітарної науки в тяжких 1930-х роках і продовжував свою діяльність аж до нашої незалежності, наразі є доброю нагодою для спроби об'єктивної оцінки того чи іншого діяча, розуміючи, що критерії цієї оцінки залежать від сучасних ідеологічних орієнтирів і сучасного рівня свободи слова.

До таких складних діячів належить відомий український письменник, журналіст і театрознавець Юрій Григорович Костюк, який народився 21 серпня 1910 року в с. Заградівка (тепер Високопільський район Херсонської області), як заведено було писати в автобіографіях

у радянські часи, у родині селянина-бідняка, а як було насправді, нині невідомо: чи мав той селянин клапоть власної землі, чи був батраком. Від 1928 року Ю. Костюк навчався в Харківському інституті народного господарства, а після його реорганізації в 1930 році – у Харківському інституті червоної професури, який закінчив 1934 року. У 1936 році закінчив аспірантуру в Київському університеті й від того часу працював у Інституті української літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР.

Творчу діяльність почав 1929 року як літературний і театральний критик та рецензент на сторінках харківських періодичних видань. Від початку 1930-х років, паралельно з навчанням, він – на відповідальних посадах: головний редактор журналу «Темпи» (Запоріжжя; Дніпрельстан, 1931–1932), редактор Всеукраїнського радіокомітету (Харків, 1932–1933), завідувач відділу культури у газеті «Вісті» (Харків, 1933–1934; Київ, 1934–1936). Під час дворічної служби в Червоній армії на Далекому Сході (1938–1940) працював у редакції військової газети «Тревога». Був членом редколегії та відповідальним секретарем українського журналу «Театр» (Київ, 1940–1941). Під час війни і в перші повоєнні роки служив у Воєнвидаві Народного Комісаріату Оборони СРСР. У 1947 році був відповідальним редактором газети «Радянське мистецтво» (згодом – це «Радянська культура», «Культура і життя»).

У 1947–1977 роках Ю. Костюк – старший науковий співробітник відділу театру і кіно (у 1950–1953 рр. завідував цим відділом; з 1960 р. – це відділ театрознавства) в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (з 1964 р. – ім. М. Т. Рильського).

Зважаючи на значний журналістський досвід і широку обізнаність Ю. Костюка в питаннях історії української культури, тодішній директор ІМФЕ академік М. Рильський у 1963 році запропонував Ю. Костюкові на засадах внутрішнього суміщення посаду заступника головного редактора журналу «Народна творчість та етнографія», (на цій посаді працював до 1974 р.).

Наукову діяльність Ю. Костюк розпочав як шевченкознавець в Інституті української літератури імені Т. Шевченка АН УРСР. Його публікації, можливо, не всі, зафіксовані в другому томі шевченківської бібліографії [Т. Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість: 1838–1959. – К., 1963. – Т. 2 (1917–1959)] – усього п'ятнадцять бібліографічних позицій, зокрема: Нотатки про «Щоденник» Шевченка [рецензія на видання Шевченкового «Щоденника» за редакцією і зі вступною статтю А. Костенка] – Х.; К., 1936 // Літературна газета. – 1936. – 12 берез.; Про драматичні твори Шевченка // Театр. – К., 1937. – № 4. – С. 42–44; Шевченко в Казахстані // Пролетарська правда. – 1937. – 12 січ. (стаття вийшла друком і російською мовою в газеті «Казахстанская правда»);



Робочий момент у редакції журналу «Народна творчість та етнографія» (кінець 1960-х рр.). Зліва направо: Ю. Костюк, Т. Шпірний (відповідальний секретар редакції), В. Данилейко, І. Власенко (редактори відділів)

Джамбул и Шевченко // Советская Украина. – К., 1938. – 20 трав.; Звільнений Шевченко // Вісті. – К., 1938. – 10 берез.; Шевченко і казахська культура // Радянське літературознавство. – 1938. – № 2–3. – С. 85–98; Шевченко і Щепкін // Молодий більшовик. – 1938. – № 12. – С. 30–35. У той же час Ю. Костюк виступає як драматург із п'єсою про Т. Шевченка, про що повідомляла газета «Комсомолец України» від 11 жовтня 1938 року. Цю п'єсу взяв у 1939 році до постановки Чернігівський обласний драматичний театр, присвятивши виставу 125-річчю від дня народження Т. Шевченка (постановник – художній керівник театру Г. Воловик, художник А. Кордиш, композитор П. Козицький; ролі виконували: Шевченка – Г. Волгрик, Білозера – Л. Сабінін і П. Бори́ков, Дубельта – П. Бори́ков і В. Кречет та ін.). Однак автора п'єси на прем'єрі (9 березня 1939 року) не було, бо він уже перебував на службі в Червоній армії. Але й там Костюк не припиняв шевченкознавчої діяльності: у газеті «Вісті» від 6 березня 1939 року з'явилася його стаття «Святкування ювілею Шевченка в Приамур'ї» про те, що бійці Другої особливої Червонопрапорної армії готуються до ювілею Т. Шевченка. Очевидно, цей захід відбувся без особистої участі військового журналіста Ю. Костюка.

Під час війни, але вже у звільненому Києві, Ю. Костюк публікує рецензію на підготовлене Ю. Кобилецьким, зі вступною статтю П. Тичини, перевидання у 1943 році «Кобзаря» (Нове видання «Кобзаря» // Київська правда. –

1944. – 9 січ.). 1950 року Ю. Костюк виступає в журналі «Більшовик України» (№ 3. – С. 73–79) з рецензією на видання: Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. – К., 1950. У газеті «Правда України» від 23 грудня 1951 року виходить друком стаття М. Рильського, М. Гордійчука, Ю. Костюка і Г. Журова «Великий народний поет (Про кінофільм “Тарас Шевченко”)), а в «Літературній газеті» від 27 грудня 1951 року – рецензія Ю. Костюка «Сценарій і фільм» (про цей же фільм І. Савченка).

Але саме в повоєнні роки інтерес Ю. Костюка до шевченкознавства згасає, може, тому, що він поринає у сферу мистецтвознавства. Однак він не перестає писати про Шевченка як драматург. До цього письменника надихали нові постановки його п'єси «Тарас Шевченко». Нею розпочав свою діяльність у Львові колишній Перший державний український театр юного глядача ім. М. Горького (переведений з Харкова до Львова). Прем'єра вистави у Львові відбулася 18 травня 1945 року (постановник В. Склярєнко, художник Ю. Стефанчук, композитор А. Штогарєнко). Луганський державний український музично-драматичний театр ім. О. Островського показав прем'єру цієї п'єси як виїзну виставу театру в Орську наприкінці 1948 року (постановник М. Макарєнко, роль Шевченка виконували М. Піскун і М. Досєнко). У 1954 році Республіканський театр юного глядача в Києві та Тернопільський обласний драматичний театр ім. Т. Шевченка підготували вистави за новою п'єсою Костюка «Думи мої...» («Слово правди») як другу частину драматичної пенталогії про Шевченка. У 1955 році цю п'єсу вперше було опубліковано окремою книжкою, а в 1962 році перевидано. Тоді ж вийшла друком інша п'єса на шевченківську тему – «Літа мої молодії».

Новий сплеск у стосунках Ю. Костюка з театрами стався напередодні 100-річчя від дня смерті та 150-річчя від дня народження Т. Шевченка. П'єсу «Думи мої...» («Слово прав-

ди») ставили в кількох театрах: 1960 року – в Дніпропетровському державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка; 1964 року – в Запорізькому обласному драматичному театрі ім. М. Щорса (постановник В. Магар, режисер Н. Алейничева, художник М. Духновський, композитор П. Майборода). У 1960 році присвячену Т. Шевченкові п'єсу Ю. Костюка «Воля» показав Львівський театр юного глядача.

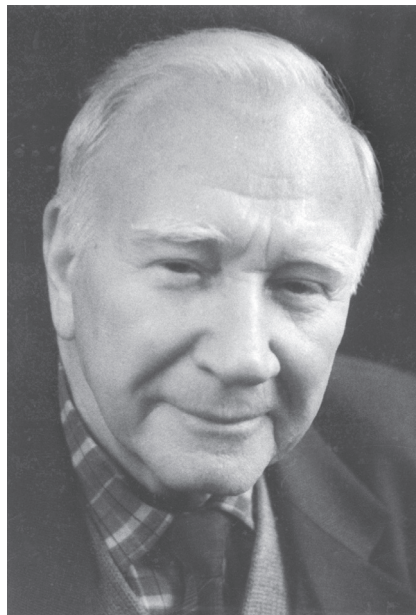
На старості літ Юрій Григорович все ж повернувся до шевченкознавства як дослідник: він публікує три редакції статті про виставу Шевченкової п'єси «Назар Стодоля» 1877 ро-

ку в Малому театрі в Москві: На сцені Малого театру // Вітчизна. – 1977. – № 9. – С. 218–220; «Назар Стодоля» на сцені Малого театру // Київ. – 1983. – № 3. – С. 147–148; Шевченко-драматург на сцені Малого театру // Театральна культура. – К., 1984. – Вип. 10. – С. 57–64. Остання публікація – значний внесок Ю. Костюка у шевченкознавство, оскільки її написано за першоджерельним матеріалом – цензурованими текстами російського перекладу і водночас переробки «Назара Стодолі» під назвою «В ніч на Різдество», унаслідок чого з'ясовано прізвище автора перекладу й переробки, уточнено імена виконавців

ролей у цій виставі, пояснено громадський резонанс вистави в період, коли виставляти п'єсу Шевченка в українському оригіналі було заборонено Емським актом 1876 року.

Робота Ю. Костюка в повоєнні десятиліття в штаті ІМФЕ, де він став старшим науковим співробітником відділу театру і кіно, зобов'язувала його до виконання планових тем з історії українського театру.

Першим таким виданням став збірник: МХАТ і українська театральна культура: Статті, матеріали / упоряд. Ю. Костюк. – К., 1949. Попри офіційний пієтет, яким просякнуті всі матеріали, ця книжка, однак, не втратила свого наукового значення, бо в ній задокументовано важливу сторінку з історії українсько-російських



**Юрій Костюк,
1970-ті роки**

театральних зв'язків, які дійсно існували й до нині недостатньо досліджені.

Через двадцять п'ять років, з нагоди 100-річчя від дня народження і 25-річчя від дня смерті К. Станіславського, Ю. Костюк повернеться до цієї теми й опублікує через тодішнє Товариство для поширення політичних і наукових знань Української РСР спеціальну брошуру: К. С. Станіславський і український театр. – К., 1963.

Другою відомою нам плановою працею Ю. Костюка була його розгорнута вступна стаття до упорядкованого та прокоментованого М. Дібровенком збірника теоретичних праць і спогадів Панаса Саксаганського: Саксаганський П. Думки про театр. – К., 1955. – С. 3–22. Якщо взяти до уваги відсутність на той час спеціальних монографічних досліджень життя та творчості одного з корифеїв українського дореволюційного театру, то роботу Ю. Костюка важко переоцінити.

Того самого 1955 року вийшла друком ще одна планова праця ІМФЕ: Російсько-українські мистецькі зв'язки: Збірник / Упоряд. Ю. Костюк. – К., 1955. У цьому збірнику є й персональна стаття Ю. Костюка «Значення драматургії Максима Горького для української сцени».

Але найважливішою плановою працею Юрія Григоровича, виконаною в 50-х роках ХХ ст., є його участь у підготовці другого тому двотомної колективної монографії: Український радянський драматичний театр: нариси історії. – К., 1959. – Т. 2: Радянський період. Ю. Костюку в цьому виданні належать два нариси: нарис третій – про український театр у 1926–1934 роках, і нарис четвертий – про діяльність українських театрів у 1934–1941 роках. Костюк входив до складу редакційної колегії разом з М. Рильським (відповідальний редактор) і М. Йосипенком. Власне, на Ю. Костюка, як на досвідченого редактора, припала лєвова частка роботи над рукописом і організацією його обговорень на численних засіданнях ученої ради інституту, художніх рад театрів, про які йшлося в нарисах другого тому, а також над підготуванням до друку попередніх макетів цього видання.

Безперечно, така увага до видання була зумовлена передусім ідеологічним контролем, але водночас уся об'єктивна інформація також підлягала ретельному контролю. І що б не казали впродовж минулих десятиліть про цей том (насамперед – через категоричну, неправдиву

оцінку Леся Курбаса та керованого ним театру «Березиль»), він, виданий 1959 року, не міг бути іншим. Якщо абстрагуватися від ідеологічних догм, якими насичена ця праця, ми маємо компендіум фактичного матеріалу, якого сьогодні вже ніхто не міг би підняти.

Пізніше з'явилася друком інша планова праця Ю. Костюка – розділ про український театр у колективній монографії «Восточные славяне» (Москва, 1966).

Ще одна планова тема, виконана Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського спільно з Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка, – «Ленін у літературі та мистецтві українського народу», що вийшла друком як колективна монографія, видана до 100-річчя від дня народження Леніна (К., 1970). Члени редакційної колегії: М. Гордійчук, Ю. Костюк, С. Крижанівський (голова). Ю. Костюкові належить розділ «Ленін у драматургії та на сцені». І яким би змістом не було сьогодні наділене прізвище Леніна, творчі біографії видатних митців та літописи театрів, які добровільно чи примусово були залучені до праці, пов'язаної із цим прізвищем, не можуть бути повними без врахування такої діяльності. Участь Ю. Костюка у виданні зазначеної монографії, щоправда, передувала його брошура: Образ В. І. Леніна на українській сцені. – К., 1967. Це може свідчити про кон'юктурне волевиявлення самого автора. Можливо, вона була частиною планової теми, написаної для колективної монографії, що на той час не була готовою до друку як окреме видання.

Окреме місце в кон'юктурній частині дослідницького доробку Костюка посідає творчість О. Корнійчука. До війни з'явилася велика стаття Ю. Костюка «Творчий шлях О. Корнійчука» в журналі «Літературна критика» (1938. – № 1. – С. 62–88). Через десять років, у 1949 році, він захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Драматургія Олександра Корнійчука». Костюк не раз публікував у пресі статті про цього «короля» радянської драматургії, а в 1965 році у видавництві Товариства «Знання» вийшла друком брошура «Драматург-новатор» до 60-річчя О. Корнійчука. З ім'ям цього драматурга і політичного діяча пов'язаний інцидент у справі цькування Н. Кузякіної за її непоштивий вислів про драматургію Корнійчука в статті «Народжена

революцією» (про українську радянську драматургію з нагоди 50-річчя Жовтневої революції), надрукованій в «Українському календарі» 1967 року у Варшаві, а саме – за фразу: «вади його творчої манери – поверхова злободенність проблем і невміння розкрити джерела того чи іншого суспільного явища». Партійне доручення ЦК Компартії України було дане двом членам партії Ю. Костюкові та Ю. Бобошкові – вчителів й учнів – виступити з осудом вчинку Н. Кузякіної, що вони й зробили в статті «Кому це вигідно?» (Літературна Україна. – 1967. – 23 черв.). Цей епізод був формальним приводом для звільнення Н. Кузякіної з роботи в ІМФЕ, хоча насправді влада мала претензії до неї за зв'язки з тодішніми дисидентами. Однак багато хто досі пам'ятає саме цей вчинок Юрія Григоровича і не пробачає його.

До кон'юнктурних належать і такі праці Ю. Костюка: На сцені – радянське воїнство: До 60-річчя з дня народження і 30-річчя творчої діяльності драматурга Івана Рачади. – К., 1969 (у співавторстві із З. Сидоренко); Іван Рачада: Творчий шлях драматурга. – К., 1981. Можна припустити, що цими двома книжками науковець прагнув лише заробітку, бо ж треба було, крім квартири, утримувати дачу в с. Плюти і машину, на що невисокої пенсії трьом особам (а після смерті дружини – двом) не вистачало.

Серед наукових здобутків Ю. Костюка – підготування до друку двох збірників літературно-художніх творів (драматургія та поезія) Я. Мамонтова – у 1960 та 1988 роках – із супроводом їх вступними статтями.

Після повернення до відділу театрознавства на посаду старшого наукового співробітника

(1974) Ю. Костюк виконав планову тему з історії українського театрознавства, яку було опубліковано окремим розділом у колективній монографії: *История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941.* – М., 1985. – С. 12–24. Це дуже цінна праця, незважаючи на пропуск імен театрознавців-емігрантів – Д. Антоновича, В. Гаєвського та Г. Лужницького. Перу Ю. Костюка належать сценарії двох документальних фільмів: «Борис Романицький» (1959) і «Мар'ян Крушельницький» (1960), випущених Київською кіностудією імені О. Довженка.

Ю. Костюк був членом Спілки письменників України. Уже після виходу науковця на пенсію, до його 80-річного ювілею, влада присвоїла Ю. Костюкові почесне звання – Заслужений діяч мистецтв України.

Помер Юрій Григорович Костюк 10 січня 1995 року. Похований на Байковому кладовищі. Його особистий архів, до складу якого також долучені документи дружини – заслуженої артистки України О. Заброди – та пасербиці – кандидата мистецтвознавства З. Сидоренко, – передано на збереження до Державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Юрій Костюк був суперечливою людиною, як і багато його сучасників. У житті він був інтелігентним, стриманим, дотепним, допомагав молодим науковцям. Як науковий керівник аспірантів і здобувачів підготував п'ятьох кандидатів мистецтвознавства: Леонтину Мельничук-Лучко (1958 р., Львів), Юрія Бобошка (1964 р., Київ), Ростислава Пилипчака (1971 р., Київ), Надію Демидчук (1973 р., Дніпропетровськ), Валерія Гайдабуру (1975 р., Запоріжжя, тепер він – доктор мистецтвознавства у Києві).

В статтє поданы биографические сведения о театроведе, писателе, журнальсте и литературном критике Юрие Костюке. Рассмотрены не только достижения, но и противоречивые моменты его жизни.

Ключевые слова: *драматургия, критика, театр, театроведение, шевченковедение.*

РОКИ, ПОКЛАДЕНІ НА ВІВТАР НАУКИ

Алла Терещенко

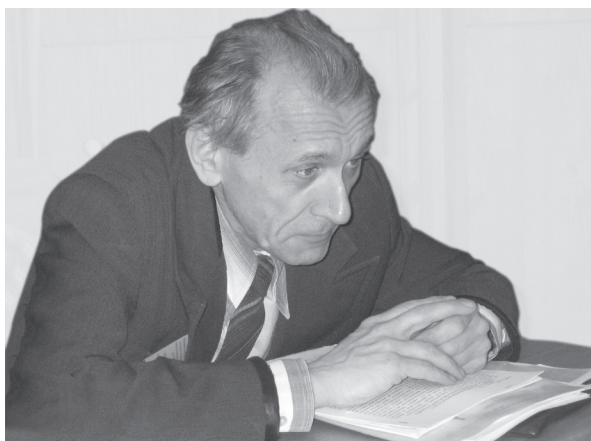
УДК 929 Юдкін+78.072+130.2

У статті викладено шлях становлення та подальший творчо-науковий розвиток відомого українського музикознавця Ігоря Юдкіна. Визначено основні напрями його наукового доробку в галузі історії і теорії музики, культурології, лінгвістики.

Ключові слова: Ігор Юдкін, історія музики, теорія музики, культурологія, лінгвістика.

The article elucidates the emergence and further creative and scientific path of the famous Ukrainian musicologist Ihor Yudkin. Defined are the main trends of his scientific works in musical history and theory, culture studies, and linguistics.

Keywords: Ihor Yudkin, musical history, musical theory, culture studies, linguistics.



**Ігор Юдкін,
керівник відділу культурології та театрознавства
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України**

Ігор Миколайович Юдкін народився у Львові 21 грудня 1948 року. Його батько, Микола Миколайович (21.11.1905, с. Мотовилівка Київська обл. – 27.01.1967, Львів), з родини залізничника, був відомим архітектором, одним з авторів проекту будинку Верховної Ради України в Києві в 1930-х роках, у роки Другої світової війни брав участь у Сталінградській битві, штурмі Києва, боях на Сандомирському плацдармі, а згодом тривалий час (1952–1962) очолював Львівське

відділення Спілки архітекторів України. Мати, Віра Борисівна Ріпун (28.09.1917, смт Терни Сумської обл. – 02.08.1997, Київ), математик за фахом, усе життя віддала викладацькій справі, уже з 14 років розпочавши вчителювати в сільській школі, а закінчила трудовий шлях доцентом. Базову музичну освіту І. Юдкін здобув у Львові. Із вдячністю він згадує своїх учителів і насамперед Клавдію Борисівну Черіковер, у якої він досяг своїх перших успіхів як піаніст, а також Самуїла Ароновича Дайча та Галину Ісаківну Вахновську, у класі яких він певний час учився, і нарешті – незабутнього метра львівських піаністів Олександра Лазаровича Ейдельмана, який був його наставником у Львівській музичній школі та Львівській консерваторії (1964–1970) і остаточно визначив його виховання як музиканта.

Саме в ті дні, коли І. Юдкін розпочав заняття в класі О. Ейдельмана, 10 квітня 1964 року в батька стався інфаркт, після якого він до смерті був прикутим до лікарняного ліжка. Тому 1966 року до консерваторії Ігоря Миколайовича прийняли одразу на другий курс – як йому згодом пояснили, на «сирітську» квоту, через нужденний стан родини. Того ж року він за один семестр на відмінно склав програму двох курсів. Останній іспит відбувся в понеділок 23 січня, а в п'ятницю не стало батька. Коли батька хо-

вали, він серед прибулих побачив Олександра Лазаровича з дружиною Кето Костянтинівною Хучуа, і це із вдячністю закарбувало його серце. Того ж найсумнішого в його біографії року прийшло до юнака ще одне захоплення – лінгвістика. Похмурого осіннього дня в рік батькової смерті він читав новелу «Локіс» свого улюбленого письменника Проспера Меріме, у якій йшлося про вченого-мовознавця. Тоді ж зацікавився новою для себе наукою. Навчаючись у консерваторії, одночасно брав уроки англійської мови в Роксолани Петрівни Зорівчак, учився гармонії в Олександра Семеновича Теплицького, працював у студентському науковому товаристві у Володимира Леонідовича Гошовського. Любив заняття камерного ансамблю в класі Дарії Філаретівни Залеської, сестри М. Колесси, що запам'яталися винятковою вимогливістю педагога до найменших деталей: виконання тріо Гайдна, Шумана, Брамса, Катуара.

Настав травень 1970 року. Іспитову раду очолював Олександр Львович Йохелес, який свого часу рекомендував І. Юдкіна до класу О. Ейдельмана. У переддень дипломного концерту мати довго не поверталася з Політехнічного інституту, де консультувала студентів. Близько другої години ночі дзвінок: вона потрапила під автомашину, зараз у лікарні, у травматології. Уже не спав тієї ночі. Однак наступного ранку зміг зібратися і блискуче виконати складну концертну програму – Гольдберг-варіації Й. Баха, 6-ту сонату С. Прокоф'єва, «Віддзеркалення» М. Равеля, 2-й концерт, п'єси Й. Брамса, Чотири фуги Р. Шумана, одержавши диплом з відзнакою. Та більше з концертами не виступав...

Після закінчення консерваторії в житті І. Юдкіна розпочався новий період. Він став аспірантом Олександра Григоровича Костюка у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Незабаром після закінчення аспірантури 1975 року від-

булася реформа ВАК, у ті ж роки до Інституту прийшов працювати Іван Федорович Ляшенко – колишній науковий керівник О. Костюка. У 1978 році було створено очолений І. Ляшенко відділ, присвячений спеціально питанням соціології культури, куди перейшов І. Юдкін. Нарешті, 23 грудня 1982 року відбувся захист його кандидатської дисертації на тему «Естетико-психологічні аспекти виражальності музичного ритму». Здобувши кандидатський ступінь, він зосередив увагу на питаннях теоретичної та історичної стилістики, працював, зокрема, над питаннями бароко та його віддзеркалення в культурі ХХ ст. Результатом цієї роботи стала низка публікацій у редактованих Олександром Касяновичем Федоруком колективних дослідженнях культури Східної Європи. Також І. Юдкін був відповідальним секретарем редколегії колективної монографії «Українське бароко та європейський контекст» (1991) – першої ластівки «барокового відродження».

Паралельно він реалізував свої мовознавчі інтереси, закінчивши перекладацькі курси німецької (1984), французької (1988) та японської (1989) мов. Здобуті знання стали йому в пригоді в жорсткі 1990-ті роки, коли довелося заробляти на хліб перекладацькою справою. А невдовзі не забарила-



Ігор Юдкін, 1988 рік

ся біда: мама хворіла на діабет і втратила ліву ногу. З важко хворою найдорожчою людиною, посеред важких випробувань «часу перемін» Ігор Миколайович підготував докторську дисертацію «Регіональні, ретроспективні та інтегративні аспекти розвитку німецької музичної культури ХХ ст.», яку захистив 1 липня 1996 року.

Перед тим його вже призначили завідувачем відділу культурології, куди ввійшли також співробітники колишнього відділу теорії мистецтва. Під керівництвом І. Юдкіна було виконано низку планових наукових тем: «Історична типологія української художньої культури» (1994–1997), «Порівняльний історичний аналіз української художньої культури в контексті міжнаціональних взаємин» (1997–2000), «Проблема цілісності

культури в перспективі українських гуманітарних традицій» (2001–2004), «Українська культурологічна думка XIX–XX ст.» (2005–2007). Їх розробка дала можливість конкретизувати поле наукових інтересів, зосередивши його навколо питань лінгвокультурології та лінгвопоетики, зокрема з кола славістичної проблематики. Так вдалося реалізувати давні проекти, колись навіяні читанням новели П. Меріме. Результатом стала підготовка та публікація видання, де було здійснено реконструкцію ідей видатного лінгвіста, академіка О. Мельничука, та застосовано їх до аналізу кодів культури. Це «Краткий семантико-этимологический справочник: славистика и романо-германистика» (2004), надрукований коштами, наданими Інститутом слов'янознавства та балканістики РАН після контактів, встановлених на XIII Міжнародному конгресі славістів у Любляні, учасником якого був Ігор Миколайович. Крім того, під редакцією І. Юдкіна вийшло кілька колективних монографій, присвячених тій самій проблематиці, серед яких – серії «Комплексне дослідження духовної культури слов'ян» (три випуски: 2004, 2006, 2007) та «Наукові записки культурологічного семінару» (два випуски: 2001, 2002). Було розпочато підготовку та публікацію розвідки з історії культури секуляризованого суспільства – трилогії, з якої вийшли перші дві частини – «Культурологія Просвітництва» (1999) та «Культура романтики» (2001). Одночасно І. Юдкін повернувся до вивчення проблем музичного ритму, з яких він розпочинав свою наукову діяльність. Цей напрямок увінчався виходом під його редакцією колективних монографій «Метроритм» (два випуски: 2002, 2005) та серії статей.

У 2006 році І. Юдкіна було обрано членом-кореспондентом Академії мистецтв України. Наступного року його призначили завідувачем відділу театрознавства, а очолений ним відділ культурології було реорганізовано. На цій посаді під його керівництвом було виконано одноріч-

ну планову тему «Слово і образ в українському театрі», результатом якої стала, зокрема, публікація серії статей, у тому числі доповіді на XIV З'їзді славістів «Фразеологія прислів'їв та афоризмів у аспекті діахронії» («Слов'янські обрії», 2008). Тоді ж він виступив як науковий консультант двох успішно захищених докторських дисертацій – «Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України» О. Берегової (2007) та «Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури» О. Немкович (2008). Від 2007 року І. Юдкін також співпрацює з новоствореним Інститутом культурології Академії мистецтв України, де надруковано його монографію «Формування визначників української культури» (2008), присвячену розвитку картин світу – від мовної та фольклорної до наукової та художньої.

І. Юдкін – постійний учасник багатьох міжнародних наукових форумів, зокрема таких, як Міжнародні з'їзди славістів (13-ий, Любляна, 2003; 14-ий, Охрид, 2008), Міжнародні багладні конференції (35-та, 2005; 39-та, 2009), Московські дворічні конференції «Мова. Культура. Суспільство» (3-тя, 2005; 4-та, 2007; 5-та, 2009), Київські щорічні міжнародні конференції ім. С. Б. Бураго «Мова і культура» (щороку, починаючи з 2000). Ігор Миколайович – член Міжнародної асоціації лінгвістів-когнітологів (на базі Лондонського університету), Міжнародної школи з дослідження романтизму (м. Твер, Росія). З 2005 року він багаторазовий учасник розробки проектів з питань українсько-білоруської культурної співпраці, двічі його відзначено трирічними грантами Республіки Білорусь. Доробок І. Юдкіна на сьогодні становить дванадцять окремих монографій обсягом понад сто шістьдесят друкованих аркушів (крім обох дисертацій та кількох депонованих рукописів) та майже півтора ста статей і розділів у колективних монографіях обсягом понад сто друкованих аркушів.

В статтє излгається путь становлення и дальнейшее научно-творческое развитие известного украинского музыковеда Игоря Юдкина. Определены основные направления его исследований в области истории и теории музыки, культурологии, лингвистики.

Ключевые слова: *Игорь Юдкин, история музыки, теория музыки, культурология, лингвистика.*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ГУЦУЛЬСЬКОГО МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІСТА МИКОЛИ ДУМИТРАКА

Богдан Яремко

УДК 929 Думитрак+787(477)(092)+78.071

Микола Думитрак – професійний народний скрипаль-«капельмейстер» і сопілкар, корифей весільного капельного ансамблювання Галицької Гуцульщини, який продовжує регіональні музичні традиції. Стаття базується на зібраних у фольклорних експедиціях матеріалах та фонозаписах імпровізацій М. Думитрака, записаних на магнітну стрічку і транскрибованих автором. У ній висвітлено виконавську діяльність музиканта та стилеві особливості його сопілкових п'єс.

Ключові слова: Микола Думитрак, сопілкар, шепітська традиція, капельне музикування, виконавський стиль, регулярно-акцентна ритміка.

Mykola Dumytrak is a professional folk violonist-“bandmaster” and reed-piper, leading figure of wedding choir ensemblance on the Hutsul Halychyna. He carries on the regional musical traditions. The article is based on the materials collected in folkloric expeditions and on the phone records of the M. Dumytrak reed-pipe improvisations tape-recorded and transcribed by the author. The musician’s high activity and stylistic features of his reed-pipe pieces are shown in the article.

Keywords: Mykola Dumytrak, reed-piper, Shepit tradition, choir ensemblance, masterly manner, regularly accent rhythmic.

У 80-х роках ХХ ст., під час першої фольклорної експедиції на Шепітсько-Брустурівсько-Космацькі терени Косівського району Івано-Франківської області, автор статті виявив живий, функціонуючий пласт гуцульського сопілкарства. Його блискучими репрезентантами були: Василь Іванович Думитрак («Дим'янів», 1910–1987, с. Шепіт) і його син-мультиінструменталіст Микола (1942 р. н., с. Брустури); брати-мультиінструменталісти Данищуки («Полагнюки») – Микола («Коцьо», 1944 р. н.) та Юрій («Юра», 1951 р. н.) – із с. Шепіт (ділянка Вишне Поле); легендарний сопілкар Василь Петрів (1935–1976, с. Шепіт), який трагічно загинув під час лісозаготівельних робіт.

Пропонована стаття присвячена одному із самобутніх «музик»¹ з родини Думитраків – талановитому сопілкареві й скрипалю Миколі Васильовичу. Інтерес до сопілки (міцева назва «фуярка») у Миколи виявився в ранньому дитинстві, коли він слухав віртуозну гру свого батька

Василя Івановича. Зазначимо, що батько в пору своїх юнацьких і парубоцьких літ прославився в Шепоті й навколишніх селах як перший визнаний сопілкар. На музичне формування Миколи, окрім батька, впливали сопілкарі-однолітки, разом з якими він намагався відтворювати мелодії «до співу». Таке активне й масове дитяче сопілкове музикування припадало на літо, коли хлопчики пасли корів і овець². Окрім літнього ансамблювання, Микола оволодівав фуяркою самостійно, залюбки музикував на сопілці вдома, а також нерідко свої досягнення апробував на вечорницях та молодіжних танцях.

Музичні здібності в хлопця проявлялися настільки яскраво, що достатньо було йому почути мелодію один раз, як він миттєво її запам'ятовував і відтворював, орнаментально обігруючи без будь-яких труднощів. Слід зауважити, що в шепітській традиції критерієм визначення професійного рівня сопілкаря було точне виконання всіх колін мелодій «гуцулки»

з використанням «дрібненької пальцовки». Ці критерії достойно витримав юний Микола, і вже в чотирнадцятирічному віці дебютував у капелі «Буківчанка», яку очолював авторитетний скрипаль Василь Володимирович Юр'як (1928–1995), і тривалий час (упродовж 1956–1963 років) працював у ній сопілкарем.

Набувши протягом семи років ансамблевих навичок у «буківчанській» капелі, Микола Васильович, за пропозицією космацького лідера-скрипаля й майстра з виготовлення скрипок Петра Олексійовича Коб'юка («Козар», 1918–1967), перейшов до його інструментального колективу³. Від П. Коб'юка Микола перейняв багато космацьких, снідавських та запозичених з інших місцевостей мелодій. Зі спогадів «компаньйона»-сопілкаря «козарівської» капели Івана Ісайчука відомо, що П. Коб'юк був чоловіком середнього зросту, твердого й гордовитого характеру. Як добрий скрипаль, він, окрім гуцульських, знав багато привнесених мелодій (вальсів, фокстротів, танго, а також радянських пісень, як, приміром, «На позицію девушка провозжала бойца»). Як зазначає І. Ісайчук, Петро Олексійович був вимогливим як до себе, так і до інших «музик» і вважав себе «першим» серед інших виконавців на космацько-шепітських теренах. Він органічно чув гру кожного «музики» в колективі, і тому виконання його капели вирізнялося високою злагодженістю й чистотою інтонування. П. Коб'юк, маючи норовистий характер, на весіллях організовував «перегри» («змагання») капел (наприклад, капела молодого силлилася переграти капелу молодой). Як згадує І. Ісайчук, якимсь під час таких змагань П. Коб'юку побили скрипку.

У період скрипково-ансамблевого розквіту (1953–1967) своєї капели Петро Олексійович досягнув широкої популярності серед горян Галицької Гуцульщини, чим, мабуть, пояснюється той факт, що він став близьким приятелем легендарного музики-скрипаля Василя Грималюка («Могур», 1923–1995)⁴. Обидва музиканти, маючи власні капели, іноді обслуговували одне весілля, проте не практикували між собою весільних «переігор», оскільки були друзями. Зазначимо, що серед горян і до сьогодні зберігається пам'ять про Василя Могура як видатного гуцульського скрипаля, і це засвідчує уривок співанки, яку виконав його сусід і провідний майстер скрипок Василь Мартишук:

Ек заграї Могур в скрипку, чудуют си люде,
Та й говоріт, що ни скоро другий Могур буде.

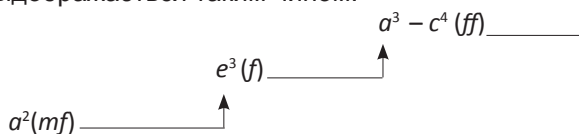
Капела П. Коб'юка часто грала на весіллях у Верховинському (Жаб'євському) районі, і саме там скрипаль перейняв знамениті «гавицеві» мелодії⁵. Отже, можна резюмувати, що талановитому сопілкареві М. Думитраку, як і І. Ісайчуку, пощастило з грою в капелі Петра Козара, де він мав змогу не лише вдосконалюватися як виконавець-ансамбліст, але й перейти безліч давніх гуцульських і, зокрема, «гавицевих» мелодій.

Новим етапом у професійному становленні Миколи Васильовича став його перехід у шепітську капелу, очолювану винятково талановитим скрипалем Іваном Федоровичем Лобачуком. Як згадує М. Думитрак, І. Лобачук дуже добре, «по-гуцульськи вимовляв» на скрипці музику «до співу» й «до танцю». А знаний у 70–90-х роках ХХ ст. космацький скрипаль Кирило Линдюк («Вітишин», 1929–2003)⁶, уважаючи І. Лобачука талановитим і перспективним скрипалем місцевої традиції, відзначав технічну довершеність його гри, а також орнаментальну винахідливість у збагаченні мелодичної лінійності гуцульських імпровізацій. Сопілкар-мультиінструменталіст І. Ісайчук, який також музикував у капелі І. Лобачука, підкреслює його винятково «міткий», гострий слух, що дозволяв йому відразу відтворювати на скрипці почуті нові мелодії.

Отже, М. Думитрак, набувши високого професійного вишколу в капелах двох неординарних, талановитих скрипалів, сформувався не тільки як досвідчений, технічно довершений сопілкар-ансамбліст, знавець різножанрового гуцульського та привнесеного інструментального репертуару, але й як самодостатній традиційний скрипаль «козарівсько-шевчуківського» виконавського спрямування.

Після завершення служби в лавах радянської армії й повернення до рідного с. Шепіт, Микола Васильович увійшов до складу капели, очолюваної скрипалем Михайлом Васильовичем Федориним (1914–1997). У цьому колективі Микола працював упродовж 1966–1968 років, після чого організував власну капелу з членів своєї родини та мешканців свого й сусідніх сіл, ставши її скрипалем-«капельмейстером». До складу його інструментального ансамблю увійшли: батько Василь Іванович («фуярка»), брат Михайло Васильович

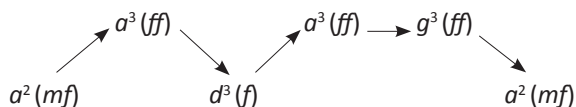
М. Думитрак виконує свої п'єси у «верхньому голосі», діапазон якого охоплює звукову зону від другого обертону a^2 до п'ятого a^5 . Динамічний рівень звучання його п'єс графічно відображається таким чином:



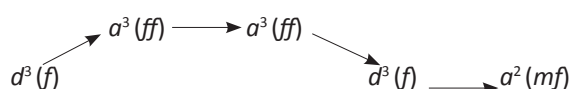
У п'єсах Миколи Васильовича переважає монорегістровість, що охоплює динамічний рівень звучання в межах від третього обертону до п'ятого. Так, в імпульсі й просуванні використовується звукоряд у діапазоні від третього обертону до четвертого, а в серединних і кінцевих каденціях – звукоряд у межах від третього обертону до другого (див. приклад 1).

Унаслідок цього початкові й розвиткові розділи мелодій низки п'єс звучать відносно голосно, а в каденціях відбувається динамічне послаблення, що завершується м'яким *mf*. Якщо при цьому врахувати, що в кінцевих каденціях субкварта вимовляється короткою восьмою тривалістю, то стає зрозумілим, чому музикант, прагнучи до філігранності звучання, послаблює глибину субквартового тону засобами короткого артикулювання. Брустурівський сопілкар М. Думитрак грає на фуярці з вузькою мензурою цівки ($d - 11$ мм), і тому його інструмент має менш насичену силу тону, що надає музиці тремтливого, світло-радісного звучання. Найхарактернішими засобами динамічного розвитку мелодики М. Думитрака є:

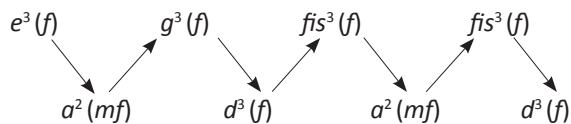
1) «репрезентативна» хвилеподібна динаміка експозиційного характеру, що поєднує різні звуковисотні, ритмічні, ладові, динамічні та артикуляційні засоби:



2) поступова динаміка, яка відображає рух відрізка мелодії вгору та вниз у межах від третього до четвертого обертону і від третього до другого:



3) комбінована динаміка, яка поєднує хвилеподібний рух з наступним монолінійним розвитком:



В основі п'єс Миколи Васильовича лежить регулярно-акцентна ритміка з очевидно вираженими метричними наголосами, які чергуються з акцентами, що досягаються засобами фактури (орнаментики) і мелодичної вершини. Так, у фрагменті п'єси «Мелодії до співу» (див. приклад 3) у межах дводольності утворюється низка наголосів засобами висхідного руху мелодії до вершинної точки g^3 (1), опісування треллю наступного звука fis^2 (2), метричного (3), форшлагового (4) і трельного (5) акцентів.

Приклад 3



У першому реченні другої частини п'єси одинадцять звуків із сімнадцяти орнаментованих, до того ж найбільшій орнаментативності чотири рази підлягають другий–п'ятий щаблі дорійського ладу з четвертим підвищенням (головні опори a^3 , a^2). Окрім цього, у півкадансах другий щабель квазімелізматично прикладений на постиктовій слабкій долі. Акцентуація в цьому реченні розподілена в межах п'яти наголосів: зовнішніх, спричинених на іктах сильних і слабких долей і посиленіх засобами мелізматики, і внутрішніх, створюваних на постиктовому часі сильних долей і також орнаментально підкреслюваних.

Фуярка з вузькою мензурою, якою користується М. Думитрак, сприяє в процесі гри заощадливій подачі струмочка повітря та виконанню на одному вдиху довготривалих музич-

них фраз і речень. Зміна дихання в сопілкаря пов'язується з цезурами, які мають місце в півкадансах, у кінцевих кадансах, а інколи і на початку експонування.

На закінчення резюмуємо, що індивідуальний виконавський стиль М. Думитрака вирізняється регулярною ритмікою з метричними наголосами, які чергуються з акцентами, що досягаються засобами фактури (орнаментики) і мелодичної вершини. У музиці гуцульського музиканта ритмічна різноманітність поєднується із зовнішньою та внутрішньою акцентуацією, що забезпечує постійний мелодичний розвиток, який поновнюється в межах досить широкого амбітосного звукоряду.

Список інформантів

Думитрак Микола Васильович (1942 р. н., с. Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл.; із сім'єю проживає у с. Брустури) – професійний весільний сопілкар, скрипаль-«капельмейстер».

Ісайчук Іван Борисович (1947 р. н., с. Космач, присілок Завоєли, осередок «Заломик») – мультиінструменталіст: професійний весільний сопілкар, саксофоніст-альтист, бубніст. Грав у капелах славетних лідерів-скрипалів: Михайла Слочака («Федорин», 1913–2002), Петра Коб'юка, Івана Лобачука («Шевчуков», 1932 р. н.), Василя Варцаб'юка («Брумба», 1941–1999), Юрія Данищука, Василя Сіреджука («Васюта», 1954 р. н.), Миколи Сіреджука («Коць Семенів», 1957 р. н.), а також цимбаліста Івана Соколюка («Хромейчуков», 1908–1994).

Мартищук Василь Михайлович (1943 р. н., с. Снідавка Косівського р-ну; проживає в с. Ковалівка Коломийського р-ну) – видатний скрипковий майстер (виходець із гуцульського спадкоємного роду майстрів-виготовлювачів скрипок і цимбал), аматор-скрипаль, який використовує інструмент для визначення його акустичних якостей.

¹ У селах Шепіт і Брустури виконавця-фуяриста в капелі називають сопілкарем або «музикою» («музика»), а аматора-виконавця на «фуярці» – «фуяристом». Тому автор цієї статті користується обома термінами: «сопілкар», «музика».

² Батьки, що проживали в названих селах, не віддавали дітей для спеціального навчання гри на «фуярці» у сопілкарів або «музик» свого села, міст Косова чи Коломиї.

³ З інформації І. Ісайчука довідуємося, що П. Коб'юк у молоді роки перебував у Росії, де працював ковалем, а повернувшись у 1952 році до Космача, займався столляркою.

⁴ Про творчість В. Грималюка див.: *Мацевський І. В.* Гуцульские скрипичные композиции: дис. ... канд. искусств. – Ленинград, 1970.

⁵ «Гавицеві» мелодії – скрипкові наспіви, творцем яких був славетний верховинський скрипаль Іван Курелюк («Гавиць») (кінець XIX – перша половина XX ст.). Його учнем був скрипаль-мультиінструменталіст Василь Могур. Обидва музиканти є представниками ЧорноЧеремоської скрипкової школи. Див.: *Мацевський І. В.* Гуцульские скрипичные композиции.

⁶ Про творчу особистість Кирила Линдюка див.: *Яремко Б.* Космацький Паганіні – Кирило Линдюк // *Гражда.* – 2008. – № 1 (19). – С. 48–50; *Яремко Б.* Скрипаль Кирило Линдюк («Вітишин») – лідер космацько-шепітської традиції // *Етномузика.* – 2008. – Чис. 5: Збірка статей та матеріалів, присвячена 100-й річниці для фонографування дум / Упоряд. І. Довгалюк, Ю. Рибак. – С. 91–99; *Яремко Б.* Грає скрипаль Кирило Линдюк («Кирило Вітишин») (1929–2003) // *CD.* – Рівне, 2006.

Николай Думитрак – профессиональный народный скрипач-«капельмейстер» и исполнитель на сопилке, корифей свадебного капельного ансамблирования Галицкой Гуцульщины, продолжающий региональные музыкальные традиции. Статья основывается на собранных в фольклорных экспедициях материалах и фонозаписях импровизаций Н. Думитрака, записанных на магнитофонную пленку и транскрибированных автором. Она освещает исполнительскую деятельность музыканта и стилистические особенности его пьес для сопилки.

Ключевые слова: *Николай Думитрак, исполнитель на сопилке, шепитская традиция, капельное музицирование, исполнительский стиль, регулярно-акцентная ритмика.*

Позиція Position

БАНДУРА: ВІД АТРИБУТА ТРАДИЦІЇ ДО ДЕРИВАТА І «МИСТЕЦТВА» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»)

Михайло Хай
УДК 787(049.32)

У статті виявлено чітку позицію її автора щодо суперечливих поглядів, висловлених Г. Хоткевичем у його праці «Бандура та її репертуар». Зіставлення нерідко взаємовиключних думок і тез приводить до висновку про поділ сучасного кобзарського середовища на достатньо автономні «фольклорну» й «академічну» сфери і потребує розмежування критеріїв їхнього оцінювання.

Ключові слова: бандура, Гнат Хоткевич, автентичний, етнографічний, діатонічний, хроматичний.

There is a manifestation of the author's clear position concerning the contradictory opinions of H. Khotkevych in his work "Bandura and its repertoire". With a comparison of frequently opposite thoughts and theses the author arrives at a conclusion about the division of the modern Kobza-player's environment on the sufficiently autonomous "folkloric" and "academic" spheres and about the necessity to differentiate the criteria of their evaluation.

Keywords: bandura, Hnat Khotkevych, authentic, ethnographic, diatonic, chromatic.

Рецензування наукових праць видатних дослідників минулого із запізненням майже на століття є справою невдячною і навіть де-що дивною. Тому, визначаючи цей матеріал «рецензією-роздумом», одразу потрібно наголосити на другій позиції цього означення: саме до роздумів щораз спонукає трагічна постать автора складної, суперечливої, але й справді визначної праці «Бандура та її репертуар»*, яка в історії нашої понівеченої і стократ «перезаборононої» (Рец. пр. – С. 208) культури минулого

століття займає одне із важливих місць. Бо ані спроби розмежувати грані суперечностей його неординарних наукових і творчих знахідок за хронологічним принципом («ранній» чи «пізній» Хоткевич), ні намагання вкласти їх крайні характеристики в рамки «наднаукової системності» чи «примітивного дилетантизму» не можуть допомогти хоча б мінімально висвітлити суть і глибину Хоткевичевої науково-творчої драми, що згодом переросла в особисту трагедію. Без вузькопрофесійних обговорень і найширших дискусій тут не обійтись...

Насамперед зазначимо, що запровадження серії «Музична спадщина Гната Хоткевича» в колись українського кобзарства Харкові – міс-

* Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Торонто; Х., 2009. – 270 с. (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». – Вип. 3).

ті, якому пізніше довелося зажити «слави» його могильника, — не тільки вірадоний і приємний, але й з наукового погляду надзвичайно важливий факт. Адже вперше сучасні читачі отримали можливість ознайомитися з малодоступними навіть для фахівців-науковців унікальними матеріалами, до цього часу розпорошеними по державних, особистих архівах та фондах Харкова, Києва, Львова, Сіднея, Детройта, Торонто та інших міст і країн. Водночас, у публікації наголошено, що досі не знайдено 29 музичних творів, що були загублені у вихорі буремних років. З цього огляду зусилля її упорядника — знавця і невтомного дослідника Хоткевичевої спадщини — В. Мішалова та відповідального редактора К. Черемського заслуговують усілякої громадської та наукової підтримки.

У рецензованій праці, що була задумана як додаток до роботи «Бандура та її можливості» (окремі начерки якої сягають ще кінця XIX ст.) і написана в найтяжчі для автора роки — 1932–1934, уперше було системно й ґрунтовно осмислено і здійснено спробу апробації такого надскладного явища, як науково-виконавська реконструкція¹ кобзарсько-лірницької традиції. Виразно простежуються декілька аспектів аналізу цього суперечливого й болісного для автентичної традиції процесу: термінологічний, етноінструментознавчий, музично-теоретичний; жанрово-стильовий; композиторсько-диригентський; громадянсько-патріотичний та ін. Якомога стисліше зупинимося на позитивних характеристиках і критичних пересторогах кожного з них.

Термінологічні (дефінітивні) означення кобзарсько-лірницької традиції² в українській кобзарознавчій думці показують цілковиту неузгодженість позицій і полярність підходів до цього явища. Це стало «каменем спотикання» для усієї галузі, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті та органічного призначення. А тому наукові розмірковування над ніби-то виключно «епічною», «героїко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співоцькою» суттю кобзарства, вочевидь, не цілком коректні з погляду фольклористики. Адже на різних етапах усі з названих чинників³ повною мірою були притаманними кобзарству.

Дотепер у термінологічних дискусіях найбільш проблемним є питання визнання кобзарства усно-фольклорною чи авторсько-писемною (мистецькою) традицією. Незважаючи на справді наукове трактування Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» (Рец. пр. — С. 20), він усе ж визначає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». Наполегливе повторення цього визначення в праці надає підстави вважати, що Г. Хоткевич запровадив його у науковий обіг. Основна суперечність поняття «кобзарське мистецтво» полягає в тому, що його частини заперечують одна одну поняттєво й семантично: якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це — не мистецтво академічного порядку; у другому випадку органічна й синкретична свіжість фольклорного дійства йому не притаманна.

Для роз'яснення й посилення цих суджень звернімося до висловлених самим Г. Хоткевичем кількох позитивних і негативних критичних тез. У розділі «1.0. Етнографічні записи», зокрема, читаємо: «Ще від І. Кучеренка було захоплено “Про смерть козака-бандурника”. Це вже творчість самого кобзаря, творчість того періоду, коли він вже “вибився в люди”, тобто втратив цілковите розуміння духу й народного виконання дум. Тут уже маємо скоріше парикмахерську, ніж кобзарську творчість» (Рец. пр. — С. 47). І далі: «Вже оце одне місце [Там само, нотний приклад 28 (257)] глибоко фальшиве... Це малоросійський ефект гіршого тону. Або така розстановка акцентів...: у слові “ратище” наголошується другий склад, чого ніколи не зробив би народний співець... Або такий верх безсмаччя допустимий іще у якій-небудь “думі” — “На смерть Шевченка” і вже в ніякому разі не в думі дійсного закінчення.

Словом, співав Кучеренко фальсифікат. Правда, нікому не забороняється творити на тексти народних дум, що йому угодно..., але не треба було того заносити на сторінки етнографічних записів» (Рец. пр. — С. 48, 49).

Цілком свідомо цитуючи такі розгорнуті фрагменти із рецензованої праці, ми прагнемо якнайнаочніше показати високопрофесійну етномузикологічну кваліфікацію Г. Хоткевича. Утім, вона аж ніяк не корелюється із його ж діаметрально протилежними тезами з цього питання (і в цьому, головне, і полягає суперечливість постаті Г. Хоткевича). Серед промо-

вистих ілюстрацій — досить сумнівне визнання джерел концепції хору «Товариш Урожай» на сл. М. Кожушного: «Річ бадьора, “Слава сонцю і труду! Слава сонцю і врожаю”... бо в нас кожну колективну працю звикли закінчувати весело» (С. 196). Доводиться лишень здогадуватися про причини такого «етнографізму».

Багато суперечностей простежується й у етноінструментознавчих екскурсах Г. Хоткевича. Уже в питанні «кобза-бандура» йому, як і його видатним попередникам М. Лисенкові й Ф. Колесі, не вдалося аргументовано диференціювати ці два абсолютно відмінних органологічних типи: бандуру (простий безґрифний хордофон) та кобзу О. Вересая (складений із ґрифом хордофон). Наприклад, характеризуючи інструмент О. Вересая в розділі 1.1. «Етнографічні записи Миколи Лисенка», услід за самим Лисенком Г. Хоткевич називає його «бандурою» (тобто інструментом, де при грі струна не вкорочується), тоді як фактура наведених у книзі прикладів [№ 3 (422), 4 (423), 5 (424), 8 (427), 9 (428), 10 (429), 11 (430), 12 (431), 13 (432) та ін.] засвідчує, що це — кобза. Якби автор розумів суть цих відмінностей, то, мабуть, не іронізував би й з приводу того, що «всюди акомпанемент іде в унісон з мелодією, отже інтересу особливого не представляє» (С. 30). Захопившись критикою, Г. Хоткевич не намагається зрозуміти зафіксовані в нотному тексті виконавські особливості, які він трактує як неухажливість записувачів: «В запису поставлені знаки legato, але то так собі наобум, бо на бандурі то нездійсниме» (С. 31). Справді, на бандурі це не можна зіграти, а на кобзі цілком: щипок здійснюється вісімками, а дві шістнадцятки виконуються пальцями лівої руки на грифі на один вісімковий щипок, тобто legato. Далі: «...харківські кобзарі [точніше бандуристи. — М. Х.] грають складніше ... не тому, що “ввели ліву руку”» (С. 33). Причиною цього була саме специфіка інструмента, що не дозволяла досягати люблених Хоткевичем бандурних складнощів на вересаєвій кобзі. Урешті, загальновідомо, що «діди»-автентики, називали ці ефекти, як і решту сценічних прийомів, просто «штукарством».

Більше того, стиль висловлювання Г. Хоткевича в оцінках праці М. Лисенка над записами кобзарського репертуару досить часто настільки некоректний, що прямолінійно засвідчує відсутність у нього пошани до польово-

го й наукового досвіду. Він навіть дозволяє собі достатньо різкий випад, порівнюючи Миколу Віталійовича з «одним чудаком, що царство вже оголосив... записав одну думу від кобзаря та кілька пісеньок» (С. 25). Г. Хоткевич помилився або проігнорував той факт, що Лисенко записав не одну, а дві думи і не кілька, а 12 пісень та 8 танців. І жоден із зацікавлених у вивченні кобзарської традиції на той час цього не зробив.

Не зрозумів Г. Хоткевич і відчуття М. Лисенком мінорного забарвлення мотиву «Хома та Ярема» із великою терцією в нижньому тетраході (С. 33). Поза сумнівом, у розумінні цього питання йому забракло тих знань, якими володіють сучасні етномузикологи і які інтуїтивно відчув М. Лисенко. Аргументів для заперечення Хоткевичу — багато. Так, бойківські мажорні коломийки, попри послідовно витриманий іонійський (іноді лідійський) лад, здебільшого звучать сумовито, тоді як гуцульські, більшість із яких має ґенамісотонічну (мінорну із півторасекундовими співвідношеннями інтервалів) структуру, — життєрадісні й веселі. До того ж мінорності цьому конкретному зразкові надає не так чисте «сі» (заховане в «оксамит» середньої теситури), як «мі-бемоль» у верхньому тетраході. Нарешті, Г. Хоткевич нічого не згадує (вочевидь, не враховуючи цього фактора) про особливість строю приструнків кобзи О. Вересая із тим-таки «мі-бемолем».

Захопившись дискусією й ігноруючи умови органічного середовища й досвіду О. Вересая, Г. Хоткевич поширює свої судження й на нього. Серед найбільш іронічних висловів — здивування дослідника з приводу жанрового визначення одного із виконуваних ним зразків: «Чому ту річ Вересай назвав “Козак-валець”? — догадатися трудно. До вальсу там й подібного нема. Скоріше вже то “полечка”» (С. 38). Можливо, видавцям потрібно було б у цьому випадку вдатися до пояснень. Зокрема, бодай висловити припущення, що названий зразок за жанром — і не справжній «козачок», і не «полечка». Що в часи кобзаря в Сокиринцях іще, напевне, ні вальс, ні полька так широко не побутовували. А, найпевніше, мабуть, тому, що застосовувати до етнографічних жанрів і явищ «німецьку» термінологію — то марна справа. «Гарний кожух, та не на мене шитий!» — казав у подібних випадках сам М. Лисенко.

Викликають застереження й органологічно не вмотивовані терміни-назви, що застосовуються до бандури в академічній практиці. Від часу Г. Хоткевича кількість варіантів назв т. зв. «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків. Лише в рецензованій книзі їх десять: «бандура харківської школи» (С. 3), «удосконалена» (С. 14), «стабільна» (С. 16), «стандартизована концертна», «нова» (С. 15), «стабілізована» (С. 86, 159; чим вона відрізняється від «стабільної?»), «стандартна харківська» (С. 140, 257; чому не «стандартизована концертна?»), «хроматична» (С. 217, 224), «стандартна» (С. 258; уже не «харківська?»), «бандура автора» (С. 257). А ще — «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу? Наявність понад двадцяти означень із додатковими прикметниковими «уточненнями» — попри те, що найкраще сформульованим терміном/дефініцією є єдино вживана іменникова форма — засвідчує безлад у самій системі визначень.

Важливо, що й у самого Гната Мартиновича виникали заперечення його ж власному радикалізму, як-от: «Величезна спадщина кобзарська, навіть та, яку можна було чути самому..., музика живих кобзарів — все ж це було. І от народ, коли бандурне мистецтво дістало змогу появитися на сторінках, воно виявляє себе “засідателями”, найнедотепнішими романсами й т. д. Як це розцінити?» (С. 93). І сам же відповідає: «Загальне враження великої бідноти, відсутності бандурної техніки до якихось керівних моментів, бо вже кобзарська техніка сліпців-бандуристів значно вища» (Там само). Від себе додамо, що їм, сліпцям, «самонавчителів» не треба було, оскільки усність передачі традиції передбачала не банальний відбір «любителів гри на бандурі», а органічний, природний: тих, хто не лише хотів, а й міг грати і співати. «Керівних моментів» тут просто бути не могло, а хто відхотів, або й не зміг, спокійно залишався «поза традицією». Вона його за це не засуджувала (як наприклад: «це і породило бандурну халтуру», С. 77), але й назад не приймала. Таким був один із основних принципів кобзарської і, загалом, музичної етнопедагогіки. Він зміг зрозуміти й проблему поширення інструмента в різних регіонах України: «Галичина бандури не знає й мало зацікавлена в тому, щоби видавати підручник для гри на неіснуючому для неї інструменті» (С. 62).

Так само достатньо об'єктивно висловився Г. Хоткевич з проблеми необхідності «удосконалення» традиційних інструментів, як-от: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено бринькало [підкреслення моє. — М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» (С. 71). А в його праці «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданий у рецензованому виданні як додаток, виразно демонструється «інша точка зору» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: «...важно снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на иной точке зрения [підкреслення моє. — М. Х.] и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” — я смущенно отвечаю: “Не знаю”» (С. 215). У цьому, як бачимо, усь Готкевич! «Не знаю...». А чому б не відповісти іншими рядками цієї ж праці: «...при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою, а стала бы инструментом, на котором якобы можно играть все» (С. 216). І далі: «Украинский народ создал себе инструмент для своей песни, и тут бандура соперниц не имеет... вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи, это дело ненужное» (С. 216, 217). «Но предположим, — продолжает Г. Хоткевич, —... что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, достичь бандуру хроматической. Что получится тогда? Получится новый инструмент, а не украинская бандура» (С. 217).

Доцільно навести аргументацію і з академічної практики, необхідну для конкретизації суті проблеми. Так, в еволюції клавішних інструментів кожен із новіших типів мав свою нову назву: клавикорд — клавесин — чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано із горизонтальним розташуванням струн має назву «рояль», а з вертикальним — «піаніно». Адже кожному органологові зрозуміло, що якщо із низки критеріїв, за якими один тип інструмента відрізняють від іншого (форма — конструкція — стрій — спосіб гри — репертуар — манера виконання), вилучити бодай один, то тип, різновид, а, значить, — і назва, неодмінно зміняться. Натомість при «вдосконаленні» автентичної бандури було замінено все, крім назви...

Але дозволюмо підсумувати самому Г. Хоткевичу: «Песня украинская глубоко диатонична, бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей... я велю бандуристу перестроить ... струну ... на полтона. Бандурист не хочет, я настаиваю. Идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что исполнитель говорил со мной на языке природы... мне хотелось учить его, а надо было самому у него поучиться» (С. 227).

Музично-теоретичні принципи лежать в основі полеміки Г. Хоткевича з М. Лисенком, викладеної на сторінках рецензованої праці. Насваривши корифея української музики і фольклористики за «єгипетську астрологію» (С. 29) його музичних аналізів, він сам нерідко застосовує не менш структуралізовані теоретичні екскурси з приводу ритміки вірша (С. 37), будови сучасної октавної системи (С. 225—230), фактури ансамблевих зразків (С. 157—204) і т. ін. Цілков професійними виглядають і фізико-акустичні обрахунки автором побудови «Піфагорового кола» (С. 217—221), темперованості інтервалів (С. 222) тощо. З останнього приводу, він, зосібна, пише: «То, что бандура не имеет полутонов оставляет ее ... ударный инструмент ... в числе сохраняющих естественность интервалов... Каждый, кто играл на бандуре или слушал ее, не мог не задать себе вопроса, почему наиобыкновеннейший аккорд на бандуре звучит как-то особенно приятно, а тот же аккорд на рояле ординарен. Это объясняется не только типом инструмента, окрашивающим тон, а главным образом именно присутствием естественных интервалов» (С. 223). Згодьмося, такий рівень музично-теоретичного аналізу інженера з фаху Г. Хоткевича назвати дилетантським аж ніяк не можна; при цьому структуралізованість і формалізація тут служать з'ясуванню, а не ще більшому «затемненню» істини.

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Тонко оцінивши вміст автентичності й авторства в думах-фальсифікатах (С. 47—49), він називав ці твори «інтелігентського походження» найновіших часів «пів-етнографічними» (С. 61), а підручники

для новостворених «бандур» — «бандурною халтурою» (С. 77). Про «псевдодуму» «На смерть Шевченка» він писав, зосібна: «Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику» (С. 81). Або далі: «От беремо... (“Засидатель”). Це чиясь “музика” на одну із співомовок С. Руданського» (С. 83)... «Як же могло, як сміло видавництво, що на прапорі ставить боротьбу з халтурою, з малоросійщиною [напевне, тим, що ми тепер називаємо “шароварщиною”, яка в часи Хоткевича тільки зароджувалася. — М. Х.], давидовщиною, як могло воно випустити в світ такі запашні рядки: “Кге, кге, кге! Морда ти така! Хіба це не “давидовщина” з її усякими “бринь” й іншими “междометрами”? Хіба це не малоросійщина, при чім найгірша, бо в кращій теж не було ... “морди”» (С. 107). Як би міг автор цих оцінок побачити обшир сучасної «малоросійщини»...

Жанрово-стильові роздуми Г. Хоткевича привели його до розуміння антиномії «фольклор і композитор». Невідомо, чи був він знайомий із радикальною позицією П. Сокальського з цього питання, із дискусією М. Лисенка із Е. Меркеле та Ф. Колессою, яка, на жаль, закінчилася не на користь фольклору. Натомість відомо, що врешті-решт він сам зробив вибір на користь композиторської практики, хоча навряд чи його твори (героїчна поема «Байда» та «Невільничий ринок у Кафі») можна вважати більшим внеском до скарбниці рідної та світової культури, ніж його етноорганологічні та кобзарознавчі дослідження. Не можна також забувати, що його експерименти з привнесенням «колективності» у сферу індивідуальної за своєю природою традиції стали першорядною причиною витіснення її на маргінеси свого питомого середовища.

Чи виграло, скажімо, кобзарство від того, що його назвали «мистецтвом» чи «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому із того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським», чи якимось іншим способом? Чи не з легкої руки Г. Хоткевича упорядник його збірки в 1989 році називав академічні капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»?

Нарешті, залишається нез'ясованим питання: що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця й систематика досить високого рівня дійти висновку про цілковито некоректну з погляду етноорганології необхідність

ПОЗИЦІЯ

хроматизації бандури й перетворення кобзарів-індивідуалів у «оркестр українських народних інструментів» з невпізнаним для автентичних носіїв традиції репертуаром?⁴

Якщо вже сталося так, що академічні форми узяли гору над автентичними, то необхідно розмежувати критерії, що застосовуються до цих різних сфер творчості. Необхідно дотримуватися толерантних оцінок і сприяти діяльності не тільки прихильників європеїзованих форм побутування колись народного інструментарію, а й науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам достеменно кобзарських засад і автентичної манери співогри.

Рецензоване видання має гарну поліграфію та художнє оформлення, витримане в естетиці й дусі описуваного в книзі часу, якісну комп'ютерну нотографіку. Маємо зауваження до тексту «Вступу» і тих мовно-стилістичних огріхів, що впливають не з оригінальної мови автора, а належать до елементарних редакційних недоглядів. Подані наприкінці книжки бібліографія, таблиці концертних програм авторських творів Г. Хоткевича для бандури та

іменний покажчик допоможуть читачеві вільно орієнтуватися в опублікованих матеріалах. Окремо на останніх сторінках подано рекламу видань Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, що побачили світ у 2004–2009 роках.

Загалом, як уже мовилося, це унікальне видання однієї із найвагоміших праць Г. Хоткевича висвітлює багато нез'ясованих досі, малозрозумілих і суперечливих питань зникнення автентичної бандури та її репертуару на стадії новітнього трансформування.

¹ За Г. Хоткевичем — «пів-етнографічна творчість», згодом осмислена ним як «кобзарське мистецтво».

² Як етномузиколог, зазначу: лірництву значно більш «поталанило», бо експерименти над «удосконаленням» ліри не набули такої масштабності, як для бандури.

³ За винятком хіба-що композиторсько-мистецького чинника, про що мова піде далі.

⁴ Зокрема, з останнього приводу Г. Хоткевич пише: «...спекуляція на любові українця до свого інструменту досягла апогея. Нікому не забороняється грати самому перед аудиторією. Треба мати на те якесь право. Гонять халтуру зі сцени, гонять з муз-естради, гонять звідусюди — це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» (С. 209).

В статье заявлена чёткая позиция автора относительно противоречивых взглядов, высказанных Г. Хоткевичем в работе «Бандура и ее репертуар». Сопоставление нередко взаимоисключающих суждений и тезисов приводит к выводу о разделении современной кобзарской среды на достаточно автономные «фольклорную» и «академическую» сферы и о необходимости разграничения критериев их оценки.

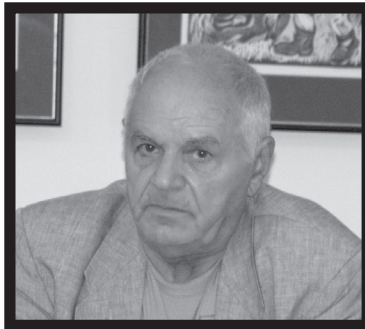
Ключевые слова: бандура, Гнат Хоткевич, аутентичный, этнографический, диатонический, хроматический.

Некролог

Obituary

ЮРІЙ ІЛЛЕНКО (1936–2010)

15 червня помер **Юрій Ілленко** – кінематографіст Божою милістю, чия творчість давно стала класикою вітчизняного і світового кіно. Операторська робота у фільмі «Тіні забутих предків» є визнаним шедевром пластичної культури, надбанням усіх, хто любить і шанує Десяту музу.



Початок режисерської кар'єри Ю. Ілленка сповнений драматизму. Його перша картина «Криниця для спраглих» була піддана офіційному «прокляттю» і приречена на забуття: надто вже нетрадиційним і трагічним виявився образ України. Тільки через два десятиліття стрічку змогли побачити й оцінити глядачі. Криза цінностей традиційної цивілізації – в основі екранізації повісті Миколи Гоголя «Вечір на Івана Купала» з її дивовижно експресивним космосом людських душ. І так само заборона. Не менш драматичні перипетії супроводжували історію «Білого птаха з чорною ознакою» – притчу про долю народну, про конфлікт цінностей і світоглядів. Ще одне покладення на пріснопам'ятну «полицю»...

Потому була смуга відносних невдач. Митець подолав і її. Його фільми кінця 1980-х – «Солом'яні дзвони» та «Лебедине озеро. Зона» – мали голосний фестивальний резонанс, а остання стрічка стала єдиною, що отримала одразу дві відзнаки позаконкурсного показу Каннського кінофестивалю.

Роки української незалежності виявилися для митця так само конфліктними. За два десятиліття – лишень одна картина. Зате кільканадцять сценаріїв, книги, серед яких – супероригінальна тритомна «Доповідна Апостолові Петру», малярські роботи, успішна педагогічна діяльність. І навіть коротка спроба держав-

ницької роботи на посаді голови Держкінофонду України...

«Молитва за гетьмана Мазепу», поставлена на початку нинішнього століття, справила враження вибуху – звичної естетики, звичних уявлень про Україну та її історію. Далеко не всі, у тому числі й кінематографісти, прийняли фільм. Одначе

саме ця робота митця спровокувала відродження інтересу до вітчизняного кіно у громадськості, означила початок тектонічних зрушень у суспільній свідомості.

Не всі поділяли й політичні погляди Юрія Ілленка, які він не приховував в останні роки. Тут він також звично для себе прагнув максими – моральної, світоглядної, ідеологічної. Біль за долю України, її народу, її культури промовляв у всіх текстах великого художника – кінематографічних, літературних, публіцистичних, малярських. Той біль він полишає нам, як і весь скарб, напрацьований ним за півстоліття яскравого, неповторного життя в мистецтві.

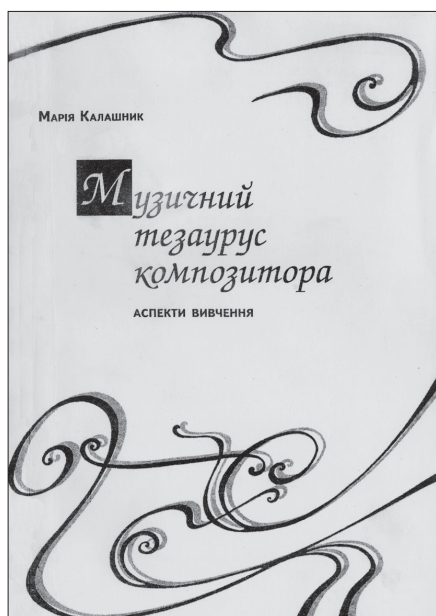
Ю. Ілленко знаний і як академік, один із фундаторів Національної академії мистецтв України. Його внесок в екранну культуру та її осмислення навряд чи можна переоцінити. Попереду пізнання спадщини, залишеної великим майстром.

...Він пішов із життя в день народження свого великого побратима по мистецтву Івана Миколайчука. Наче зійшлися вони того дня, тієї години – знову, як колись. Аби простерти руки над Україною, аби захистити її від наруг, аби виформити її прекрасний образ.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Національна спілка кінематографістів України

ТЕЗАУРУС. МУЗИКА. ТВОРЧІСТЬ

Віра Сумарокова



**КАЛАШНИК М. МУЗИЧНИЙ ТЕЗАУРУС
КОМПОЗИТОРА. АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ :**
Монографія. – К., Х. : СПДФО Мосякін В. М.,
2010. – 252 с.

Монографія Марії Калашник привертає увагу оригінальністю теми, спрямованої на вивчення музичного тезауруса та його різноманітних аспектів і проявів безпосередньо в композиторській творчості. Слід зазначити, що термін «тезаурус», що його було запозичено з інформатики й лінгвістики і спорадично використано на

сторінках музикознавчих видань, не знайшов широкого використання в повсякденному лексиконі цієї науки, а його пізнавальні можливості залишилися нереалізованими. Прагнучи заповнити прогалину, що виникла внаслідок цього, М. Калашник зробила стратегічно важливий крок, додавши до слова «тезаурус» уточнююче визначення «музичний», що одразу вказало на дослідження суто музичного явища. До того ж саме словосполучення «музичний тезаурус» набуло в пропонованій монографії термінологічного сенсу, органічно вписавшись до ряду інших запозичених понять, також засвоєних музикознавством з лексемою «музичний», що його конкретизує. Це стосується термінів «семантика», «психологія» тощо, а також таких загальних мистецтвознавчих понять, як «стиль», «жанр», «художній напрям» та ін.

Пропонуючи нові поняття, М. Калашник здійснила ряд тактичних операцій, спрямованих на його послідовну адаптацію на шляху від споконвічного контексту вживання до специфічно галузевого. З цією метою авторка монографії проаналізувала наукову літературу з питань теорії інформації та лінгвістики, у результаті чого їй вдалося визначити неоднозначність терміна «тезаурус» у названих дисциплінах (це пояснюється його усвідомленням з різних позицій: від простої констатації словникового значення до тлумачення його як інструмента пізнання). Найважливішим для майбутніх пошуків М. Калашник виявився сформульований ученими-лінгвістами висновок

про існування двох форм тезауруса – матеріальної та ідеальної.

Відтворення коду міркувань авторки монографії, безперечно, доводить креативність її мислення, помножену на чітку науковість і віртуозне володіння аналізом дослідницьких джерел. Саме ці якості М. Калашник виявляються в розробці поняття «музичне знання», де вона спирається на саму природу музики, що звучить, і досить уміло інтерпретує класичну інтонаційну теорію Б. Асаф'єва. Наукова точність і скрупульозність М. Калашник поширюється на монографію загалом, демонструючи тяжіння автора до різноманітних класифікацій, що дають змогу побачити досліджуване явище в усій його повноті, і водночас – у розмаїтті всіх форм його існування.

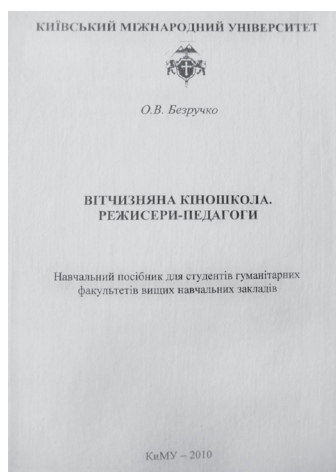
Особливістю рецензованої праці є постійно зростаючий інтерес до інтенції наукової думки авторки від одного розділу до іншого. У кожному з них, як і в роботі загалом, простежується «драматургічна мета» зі своїми «кульмінаційними наголосами». У першому розділі таким є другий підрозділ, де, власне, і розкривається сутність музичного тезауруса як сховища (вміс-

тилища) музичних знань, поділених автором на дві групи: знання музики та знання про неї. У другому розділі найвищою точкою розвитку наукової думки стає створена М. Калашник багаточастинна й ретельно продумана письмова форма музичного тезауруса, де належне місце посідають майже всі поняття, пов'язані з центральним терміном «музика». У четвертому розділі міститься по-справжньому ліричний, але підпорядкований суто науковим цілям, аналітичний опис під обраним кутом зору творів молодого сучасного композитора, що можна розглядати як досить сміливий крок для автора солідної монографічної праці. У третьому розділі здійснено особливий підхід до творчості нашого видатного сучасника М. Скорика, яка розглядається як взаємодія рефлексії на отримані ззовні знання та саморефлексії, що в сукупності створюють єдиний семантичний простір, визначений у монографії як «світ композитора».

Не викликає сумнівів, що праця М. Калашник включає в себе справді сучасну, оригінальну, глибоку наукову концепцію теоретико-методологічного плану та може бути оцінена як значний внесок в українське музикознавство.

РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК БЕЗРУЧКА ОЛЕКСАНДРА ВІКТОРОВИЧА «ВІТЧИЗНЯНА КІНОШКОЛА. РЕЖИСЕРИ-ПЕДАГОГИ»

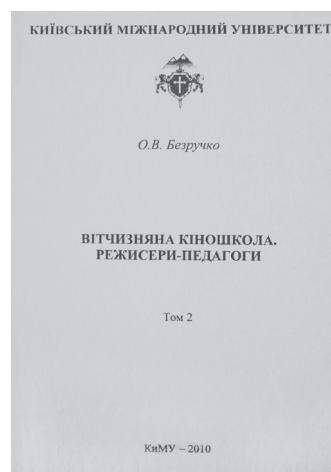
Олеє Гринів



Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги: Навч. посіб. для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. – К. : КиМУ, 2010. – Т. 1 / Кавалерідзе І. П., Довженко О. П., Денисенко В. Т. – 305 с.

Приємно відзначити вихід у світ двох томів навчального посібника Олександра Безручка під назвою «Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги». Майстерність автора виявляється в умінні побачити по-новому ті явища й процеси, повз які решта людей проходить, навіть їх не помічаючи. Сказане цілком стосується педагогічної спадщини українських кінорежисерів. Мистецтвознавці вивчали лише творчість митців екрана, забуваючи про надзвичайно важливий етап передачі власних знань від одного покоління до іншого не лише в офіційних навчальних закладах на кшталт Всесоюзного державного інституту кінематографії й Київського державного інституту кінематографії, та напів-офіційних, як-от у режисерських лабораторіях О. Довженка та І. Кавалерідзе, але й під час неформальних зустрічей-лекцій кінорежисерів з учнями на знімальному майданчику, подвір'ї Київської кінофабрики, прогулянок містом.

У цьому навчальному посібнику вперше в українському кінознавстві глибоко й всебічно



Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги: Навч. посіб. для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. – К. : КиМУ, 2010. – Т. 2 / Кулешів Л. В., Савченко І. А. – 330 с.

досліджено маловідомі сторінки життя і творчості І. Кавалерідзе, О. Довженка, В. Денисенка, Л. Кулешова та І. Савченка, а саме – їхню педагогічну діяльність на ниві вітчизняної кіноосвіти.

Дослідження О. Безручка дає можливість всемірно і комплексно простежити процес педагогічного становлення режисерів, зрозуміти особливу методу ознайомлення із професією, використання ними знімального майданчика як лабораторії для глибокого пізнання кінопроцесу, що теж були практичними уроками і пізнавальними лекціями про секрети кінотворення.

Навчальний посібник О. Безручка «Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги» є серйозною дослідницькою працею, багато ілюстрованою фотографіями і фотокопіями документів, що, безперечно, унаочнить викладений матеріал. Адже розрахований він передусім на студентів вищих мистецьких навчальних закладів і, безсумнівно, на всіх, хто цікавиться питаннями кінотелемистецтва та педагогіки екранних мистецтв.

Про авторів

Анікієнко Любов – музикознавець, провідний методист, викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського.

Барабан Леонід – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки театральних діячів України (далі – НСТДУ).

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, директор Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Виткалов Сергій – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв, викладач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Гринів Олег – доктор філологічних наук, професор, радник ректора Київського міжнародного університету, член Національної спілки письменників України, член Національної спілки журналістів України.

Загайкевич Марія – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України (далі – НСКУ).

Зінків Ірина – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (далі – ЛНМА).

Каралюс Марія – старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, заступник декана музично-педагогічного факультету.

Кіндратюк Богдан – кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, директор Центру дослідження дзвонів мистецтва.

Кузик Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член НСКУ.

Олійник Дмитро – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА.

Пилипчук Ростислав – академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, радник ректора Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, член НСТДУ.

Сумарокова Віра – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, член НСКУ.

Супрун-Яремко Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Терещенко Алла – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри музичного виховання Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, член НСКУ.

Хай Михайло – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член НСКУ.

Харченко Поліна – кандидат педагогічних наук, начальник науково-інформаційного відділу Національної академії мистецтв України.

Ювченко Надія – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу музичного мистецтва та етнології Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору ім. К. Крапиви НАН Білорусі.

Яремко Богдан – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Ярко Марія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, член НСКУ.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (31)

Упорядкування: *Наталія Костюк*
Обкладинка: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Галина Барановська*
Літературно-наукове редагування і коректура: *Н. Джумаєва, Л. Ліхньовська, Л. Пасічник,
К. Перконос, П. Рафальський, А. Рокицька, Л. Щириця*
Англомовні тексти: *П. Рафальський*

Підписано до друку 23.09.10 р. Формат 60 x 84/8
Умов. друк. арк. 6,97. Наклад 300 прим.

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

На обкладинці журналу: Ангел-музика (фрагмент). Поклоніння волхвів (фрагмент). Фрески.
Друга половина XIV ст. Церква-ротонда, с. Горяни (Закарпатська обл.)

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т Рильського
НАН України (редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»),
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001.

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