



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 3 (35)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2011

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

---

# СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (35)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2011

## Редакційна колегія:

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

Г. І. Веселовська	О. С. Найден
М. В. Бевз	В. А. Овсійчук
В. М. Гайдабура	А. П. Мардер
С. Й. Грица	З. В. Мойсеєнко
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	Р. Я. Пилипчук
М. П. Загайкевич	В. В. Рубан
Т. В. Кара-Васильєва	Г. Г. Стельмащук
О. Ю. Клековкін	В. М. Фоменко
Н. М. Корнієнко	І. М. Юдкін
С. Д. Крижицький	

**Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.** Чис. 3 (35) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 134 с.  
**ISSN 1728–6875**

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

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

*The issues of 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.*

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 7 від 07.06.2011 р.)

# Зміст

## Contents

---

### ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

#### Theory and methodology

- Ярко Марія. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації»**  
*Jarko Marija. Artistic and Style Features of the Ukrainian Music Modernism in Social and Cultural Context of «Europeanization phase»* . . . . . 7
- Гончарук Олена. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва**  
*Goncharuk Olena. Screen spectacular synthesis of variety art.* . . . . . 14

### ІСТОРІЯ

#### History

- Карпяк Андрій. Реформування жанру флейтового концерту XVIII століття у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха**  
*Karpyak Andriy. Reforming of the XIX-th Century Flute Concert Genre in the Creations of Johann Stamitz and Karl Phillip Emmanuel Bach* . . . . . 20
- Зінків Ірина. Курт Закс про українську бандуру**  
*Zinkiv Iryna. Curt Sachs about Ukrainian Bandura* . . . . . 27
- Костюк Наталія. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття XX століття**  
*Kostyuk Natalia. Some Aspects of Formation of Author's Style in Liturgical Creative Works of Kyrylo Stetsenko of the First Decade of the XX-th Century* . . . . . 34
- Росляк Роман. Формування органів управління кінематографа в Україні (1919)**  
*Roslyak Roman. Formation of Cinema Controls in Ukraine (1919).* . . . . . 42
- Шеремета Ірина. Дешифрування псевдонімів як аспект вивчення музичної культури (за матеріалами журналу «Музика» 1920-х років)**  
*Sheremeta Iryna. Decoding of Pseudonyms as Aspect of Studying of Musical Culture (on Materials of Magazine «Music» 1920)* . . . . . 49
- Безручко Олександр. Сценарний період фільму «Люди з чистою совістю» як майданчик для навчання молодих кінематографістів у 1940-х роках XX століття**  
*Bezruchko Alexandr. The Scenary Period of Film «People with a clear conscience» as a Platform for Training Young Cinematographers in the 1940-th Years of XX-th Century.* . . . 60
- Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі XX століття**  
*Lee Tszin. Chinese Cultural Traditions in European Professional Musical Culture of the XX-th Century* . . . . . 67

## **АРХИВИ. КОЛЕКЦІЇ**

*Archives. Collections*

- Регуліч Ірина. Твори композиторів петербурзької школи церковного співу в нотній колекції Володимира Ганжука**  
*Rehulich Irina. Works of Composers of the Petersburg School of Church Music from the Music Library of Volodymyr Hanzhuk . . . . .* 74

## **СУЧАСНІСТЬ**

*Modernity*

- Івахова Катерина. Фортепіанний цикл «З дитячого альбому» Мирослава Скорика: стилістичні особливості жанру**  
*Ivahova Cateryna. Piano Cycle «From Children's Album» by Myroslav Skoryk: Stylistic Features of the Genre. . . . .* 84
- Козинко Лілія. Елементи фольклорної хореографії в сучасному балетному театрі України**  
*Kozynko Liliya. Elements of Folk Choreography in Contemporary Ballet Theater of Ukraine . . . . .* 88

## **ПОСТАТІ**

*Figures*

- Коваленко Єва. Творча лабораторія сучасної хореографії (соліст Національної опери Володимир Чуприн)**  
*Kovalenko Yeva. The Creativity of Modern Choreography (National Opera Solist Volodymyr Chupryn). . . . .* 95
- Семененко Наталія. Магія ювілею**  
*Semenenko Natalia. Magic of Jubilee . . . . .* 105

## **ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ. КРИТИКА**

*Reviews. Criticism*

- Лі Сябінь. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві**  
*Lee Syabin. Wind-Instruments in Chinese Music Creation and Performance. . . . .* 110
- Хай Михайло. Апологетам гармошки як «рятівниці» традиції українських лірників**  
*Haj Myhajlo. Apologists of the Accordion as a «Savior» of Tradition Ukrainian Lyre Players . . . . .* 116
- Сиротинська Наталія. До джерел: монографія Юрія Ясіновського**  
*Syrotynska Natalija. To sources: Yuriy Jasinovsky's monography . . . . .* 123
- Веселовська Ганна. До основ парамузикознавства**  
*Veselovska Hanna. To the Bases of Paramusicology . . . . .* 127
- Семененко Наталія. Світовий вимір Маестро**  
*Semenenko Natalia. World Measurement of the Maestro . . . . .* 129
- Ганудельова Надія. Концепція самоідентифікації традиційної музично-інструментальної культури**  
*Hanudelova Nadija. The Concept of Self-identification of Traditional Musical-Instrumental Culture . . . . .* 131

## **ПРО АВТОРІВ**

- Information About Authors . . . . .* 133

# Теорія та методологія

## Theory and methodology

УДК 781.6:7.035.93(477)

### ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ «ФАЗИ ЄВРОПЕЇЗАЦІЇ»

Марія Ярко

*Художньо-стильові особливості українського музичного модерну організуються в дусі «фази європеїзації» – такої соціокультурної ситуації, коли психологічно-рецептивна компонента національного стилю виявляє активну екстраполяцію щодо загальноєвропейського досвіду. Мовленнєвий ресурс модерної музичної творчості та її мисленнєва специфіка виявляє високу здатність до творення інноваційних методів опрацювання фольклорного матеріалу («Обробки для фортепіано колядок і щедрівок» В. Барвінського), особливих форм взаємодії (здебільшого – засобом алюзійного розвитку) з академічним досвідом у плані етнонаціональної самоідентифікації.*

*Ключові слова:* європеїзація, екстраполяція, етнонаціональна самоідентифікація, психологічно-рецептивна компонента національного стилю.

*Artistical and style features of the Ukrainian musical Modern organized in a spirit of «phase of europinianisation» – such social and cultural situation, when psychological and recepiental components of national style show an active extrapolation in relation to European experience. The speech resource of modern musical creation and the specific of its thought expose high capacity for creation of innovative methods of treatment of folklore material («Treatment of christmas songs and schedrivky for piano» V. Barvinskogo), special forms of co-operating (more frequent than all – by means of allusion development) with academic experience in the plan of ethnonationalical self-identification.*

*Keywords:* europinianisation, extrapolation, ethnonationalical self-identification, psychological and recepiental component of national style.

Вимоги однозначності тлумачення інтенцій модерну, що здатні репрезентувати його системність, змушують апелювати до тих його властивостей, що, за словами С. Кримського, «маніфестують вибрані цінності», «виражають епоху через особистість творця»<sup>1</sup>. Такий акцент на аксіологічних (а також і на комунікативних) властивостях стилю, що за словами того ж С. Кримського, є «формою повідомлення особистості й історії», забезпечує його (стилю) пізнання як сфери «особливого» крізь призму питання «духовної ситуації часу» (вислів К. Ясперса), – коли з'ясовується соціоісторична генеза та психологічно-рецептивна компонента самого стилю, що апелює до широко трактованої його «предметності» у сенсі системи «смислових полів» (С. Тишко). У тісному узгодженні з цим постає теза В. Москаленка, який порушує

питання про «психологічну зумовленість специфічності музичного мислення», про її вираження відповідною «системною організацією ресурсів музичного мовлення»<sup>2</sup>.

Отже, завдання полягає в тому, аби чітко порушити питання щодо артикулювання комунікативно-рецептивних (як генеративних) аспектів українського музичного модерну – тобто як певної художньої моделі з власними культурологічними параметрами, що констатує інноваційні зміни в художній свідомості, її концептуальних зрізах, ставить новітні (і дискусійні!) завдання щодо розвитку національних традицій. Самі ж інновації постають водночас історично зумовленими та когнітивно вирішуваними в дусі «фази європеїзації» – феномену, що для української культури в цілому постає осібною у своєму буттєвому статусі з'явою: ноуменальним акцентом цієї з'яви була унікальна соціокуль-

турна ситуація, сенс якої вчений першої третини ХХ ст. Яким Ярема окреслив як «переходовий час кристалізації ново-української духовости», або ж «саме змагання зрівнятися під кожним оглядом з народами Європейського Заходу», що його засвідчує «експансія назовні в напрямі опанування реального світу»<sup>3</sup>. Описувані вченим зміни, що їх він виявляє стосовно значення науки та освіти, економіки й політики, пов'язуються ним з початком «психічної еволюції», її виявами в «акціях свідомої самокультури» – усвідомленні «у висліді свого національного пробудження деяких недочетів в порівнянні з іншими народами»<sup>4</sup>. Урешті-решт, під оглядом «фази європеїзації» чітко окреслювалася потреба в цілеспрямованому науковому дослідженні її психічних виявів – не лише як «характеристичних для всякого переломового часу», але передовсім як відбитку глибоких соціально-політичних змін, що «не можуть залишитися без глибшого впливу на психіку народу»<sup>5</sup>.

Фактично, услід за теорією індивідуації Яким Ярема довів як загальноприкметний для української культури її інтроверсійний («усередину згорнутий»...) вектор психічної самоорганізації (тут – етнічна форма самоідентифікації: вирізнення «свого» поміж «чужого»). Підтвердженням тому є, наприклад, «пісенний» (як камерний) тип структурування літургійної музики М. Вербицького, «пісенний» тип композиційно-драматургічного вирішення жанру симфонії (пісенна, подекуди автентична, стилістика тематичного матеріалу та нею ж зумовлені тематичні процеси, а саме – варіантний та варіаційний тип розгортання в композиційному регламенті куплетної строфіки, де саме за куплетністю «числиться» композиційний принцип повторності). Натомість вектор екстраверсії, як відкритий щодо «зовнішнього» напрям психічної самоорганізації культури, репрезентує, наприклад, такий артефакт, як «Полонез» для фортепіано М. Лисенка: знана в західноєвропейській культурі жанрова форма полонезу (зі стилістично притаманною йому атрибутикою) постає водночас в органічній та адекватній модальній прикметі, адже жанровий модус полонезу ідеально репрезентує сам дух на-

ціональної ідеї і настільки ж адекватно (уже засобом такої мислеформи, як «полонез») транслює її, але вже як українську національну ідею – бо з українською національною музичною лексикою (за М. Лисенком – з інтонаційною «національною підсвідкою»).

Отже, розглядаючи модерн як художній вияв інтенцій «фази європеїзації», чіткіше окреслюється його культурологічна вмотивованість як наслідок уже не «культурницько-просвітянської», а «націєтворчої» парадигми<sup>6</sup>. Характерною у зв'язку з цим є заувага І. Юдкіна, який наголошує на специфічності міжетнічних взаємин у силовому полі «своє–чуже» у процесах модернізації: на його думку, вони прибирали вигляду «вестернізації», що втілювалися або як «впливи», або як «запозичення» із західноєвропейських традицій та й загалом «чужого» досвіду<sup>7</sup>. Цілковито природно, що подібні речі безпосередньо втручалися у модальні структури свідомості, переорієнтовуючи ресурс психічної самоорганізації<sup>8</sup>. Водночас не можна не погодитися з тим, що І. Юдкін називає зоною «розпізнавання ризику»: під виглядом «руху за інерцією» (тут – небезпека «паразитного використання минулих здобутків») та «відсутності продуктивного трактування»<sup>9</sup>. А отже, «сліди модернізації» (у версії І. Юдкіна – «вестернізації», «американізації») – це завжди особлива вмотивованість щодо спадщини взагалі, які несуть відбиток «колізій самоусвідомлення».

У світлі сказаного красномовно «промовляє» такий яскравий зразок українського модерну, як «Обробки для фортепіано колядок і щедрівок» Василя Барвінського – унікальний інноваційний проект у плані оновлення методу творчого опрацювання фольклорного матеріалу.

Постановка питання щодо методу композиторського опрацювання фольклорного матеріалу постає за наріжну, коли йдеться про певний стилетвірний момент. На етапі професійного становлення української композиторської школи (так звана «лисенківська фаза») важливим було адекватне співвідношення академічної та фольклорної традицій – у належному історико-стильовому контексті та національно-оформленою «фі-



зіогномікою». Припускалося також резонуюче співвідношення – з пріоритетністю власне національного чинника, який визначав або вибір, або ж трансформацію певних класичних нормативів (як от – композиційний пріоритет варіаційної форми, жанрова домінантність вокальної музики тощо). Представлений фортепіанними «Обробками колядок та щедрівок» В. Барвінського метод опрацювання фольклорного матеріалу – це передусім свідчення модерної фази професіоналізації національної композиторської школи, що має власний стосунок до принципів співвідношення в системі «композитор і фольклор». Однак саме ця обставина, що зумовлює постановку питання щодо В. Барвінського як адепта модерну, здебільшого й не враховується і натомість протягуються паралелі з попередньою, класичною фазою національного стилеутворення (М. Лисенко, М. Леонтович, Ф. Колесса) – згідно з ладо-інтонаційними та фактурними моделями<sup>10</sup>. Поміж тим саме на прикладі «Обробок колядок і щедрівок» маємо нагоду розглядати перенесення естетико-етичних засад фольклорних джерел у виміри інших культурних контекстів. Основний принцип, до якого вдається композитор, – це, здавалося б, порушення автентичності першоджерела, а саме: трансформацію звичаєвої форми традиції (етнічна форма ідентичності – гуртовий спів) у новітній культурницько-просвітницький контекст (під виглядом салонного камерно-інструментального музикування). І саме з цього моменту – усвідомлення практики певної «іншої» форми музикування й відбувається осягнення істинного сенсу застосовуваних композитором стилістичних прийомів, що відтепер своїм неповторним національним колоритом та характером жанрової форми (колядка і щедрівка) сміливо резонують із собі подібним – європейською камерно-інструментальною мініатюрою в цілому<sup>11</sup>.

Знаменно, що жоден з дослідників творчості В. Барвінського не оминув бодай згадки про виразно національний первінь його музики – зв'язок з українською народнопісенною традицією, її оригінальною лексикою. Але, як слушно зазначає С. Павлишин, – подекуди це доволі опосередкований зв'язок,

що лише, образно кажучи, мається на увазі (як у циклі «Любов») <sup>12</sup>. Щоправда, найвагомішими при цьому є інші асоціації, а саме – настрої та дух народної пісні, її, як неодноразово зазначав сам композитор, «український характер». Талантом з Божої ласки, причому талантом виразно українського характеру («нашого рідного походження»), вважав Барвінського його видатний сучасник Станіслав Людкевич. Зокрема, стиль Барвінського означений ним як «барвінковий» – «квітчасто-запашний»: у його очах Барвінський постає «ліриком від природи», «з дуже розвиненим почуттям гармонії». Чимало сучасних дослідників (Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, О. Козаренко, О. Кушнірук) покріплюють цю тезу Людкевича: гармонічна мова Барвінського – це чи не найвагоміший засіб індивідуального музичного виразу, що надає підстави й для крупніших узагальнень – як у зв'язку із загальним романтичним орієнтуванням, так і у зв'язку з модерними інтенціями (імпресіоністична стилістика чи експериментування взагалі). А отже, недостатньо лише констатувати факт безпосереднього зв'язку з фольклорними першоджерелами; необхідно, власне, досліджувати й витлумачувати аспекти цієї взаємодії, а надто – з боку стилетвірних перспектив ХХ ст.

Влучні зауваги щодо розуміння пріоритетів світу музики В. Барвінського містять дослідження Наталії Костюк, яка зазначає: «Оновлення естетичних засад національної виразності стало одним із головних напрямків поглиблення модерністських тенденцій в творчості визначних представників тогочасної західноукраїнської музики» <sup>13</sup>. Водночас дослідниця наголошує, що беззастережно застосовувати щодо творчості В. Барвінського термін «модернізм» (маючи передовсім на увазі розрив з традиційними нормативами класичного мистецтва) не слід: «Своєрідність західноукраїнського варіанту віддзеркалення цього типу мислення визначалась, насамперед, історично-культурною ситуацією та особливостями внутрішніх мистецьких чинників» <sup>14</sup>. Слід, отже, визнати «інакшість» (власне «модерність») творчого методу В. Барвінського в системі «композитор – фольклор», засо-

бом якого йому вдається (слідом за настановами М. Лисенка) досягнути необхідні для макроіндивідуального виміру координати, аби українська національна інструментальна мініатюра посвідчувала свою достойну причетність у контексті загальнокультурного здобутку.

Здавалося б, на сьогодні в дослідженнях творчої спадщини В. Барвінського натрапляємо на вповні вичерпні характеристики його індивідуального композиторського стилю. Встановлено також і пріоритетність певних стилістичних прийомів. Проте в цього питання – уведення у науково-практичний обіг певної інформації щодо аналізу творчості В. Барвінського – особлива передісторія. Насамперед сучасні дослідники були змушені пильно «вчуватися» у висловлювання живих учасників тодішнього мистецького життя, які містять вповні переконливі зауваги щодо оригінальності мистецького виразу самого Барвінського. Наприклад, у статті з журналу «Українська музика» за 1938 рік (№ 2) ідеться про «неперевершеність стилю», який складено засобом «старанного й логічного» укладання й мелодизму голосових ліній, їх контрапунктичного сплетення. Відзначається також як традиційність (при опорі на тонікальність), так і оригінальність його гармонічної мови – з її романтичним орієнтуванням (пріоритет виразового фактора супроти формотворчого) та «легким імпресіоністичним забарвленням». Причому, автор статті наголошує на самостійності індивідуальних естетико-стильових рамок («які собі свідомо накреслив») і додає: «В порівнянні із сучасниками-модерністами Барвінський не допускає ніяких гармонічних перевертів, скоків і несподіванок, але, не зважаючи на те, в еволюції своїх гармонічних функцій він досить відважний і завжди уміє вложити в них різноманітність та барвистість»<sup>15</sup>. У дослідницьких працях кінця ХХ та межі ХХ–ХХІ ст. натрапляємо на подальшу ґрунтовну розробку зауважених сучасниками композитора стилістичних прикмет його композиторського письма: вповні конкретні стилістичні прийоми надають підстави для їх інтерпретації в загальному стильовому контексті епохи – з урахуванням європейських стулеутворювальних рухів: не лише

як імпресіоністичних (О. Кушнірук<sup>16</sup>), але й як вислідів полістилістики (Л. Кияновська<sup>17</sup>). Найбільш переконливо, однак, проглядає обґрунтування індивідуального стилю Барвінського як сецесійного (М. Керестей-Каралюс, Н. Кашкадамова<sup>18</sup>, Л. Кияновська, О. Козаренко<sup>19</sup> – в образі «останнього відблиску романтизму» (слововираз М. Каралюс<sup>20</sup>) або ж нео- (В. Витвицький) чи постромантизму (Л. Кияновська).

Таким чином, Барвінський означив саме початок нової (модерної) фази галицької музики, але не завершення попередньої (класичної) епохи (як Станіслав Людкевич, наприклад). Тому стосовно індивідуальних прикмет стилю В. Барвінського доцільно порушувати питання щодо інновацій – такого типу й складу творчого мислення, коли думка спрямована на нововведення. Стосовно художньої творчості, а надто – у контексті національного типу культури, – інновація сповна закономірно складає альтернативу традиційному або ж усталеному. «Обробки колядок та щедрівок для фортепіано» В. Барвінського – якнайкращий зразок для постановки подібного питання. Адже обраний для художнього опрацювання матеріал – це усталені усною народнопісенною традицією її звичаєві форми, що транслюють фольклорну традицію світорозуміння й світовідчуття. Однак, як адепт модерну, В. Барвінський здійснює те, що мовою філософії прийнято означувати як трансцендентальне (від лат transcendentis – той, що виходить за межі): обрані для опрацювання фольклорні форми (або ж моделі) постають виведеними за рамки практичного досвіду (вокальна форма звичаю) та представленими у значно ширшому розумоосяжному контексті. З цього приводу прикметним є таке зауваження Л. Кияновської, яка стверджує: «Барвінський тяжіє до «полістилістичної» багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму»<sup>21</sup>. Передовсім В. Барвінський змістив практичний фактор: уже не «гуртовий спів», а інструментальна обробка безпосередньо різдвяного звичаю постає в «знаковому» сенсі самого Різдва; і в саме такому вигляді може існувати як у до-

машньому, так і в концертному середовищі. У стилістичному сенсі самі ж «Обробки...» представлені під виглядом гармонізацій – власних та інших композиторів (переважно К. Стеценка – вихідця зі Сходу України); подекуди – із порівнянням авторських версій самої гармонізації, що загалом свідчить про намір стилізування фольклорної моделі (стилізація – одна з умов сецесійної естетики). І саме в питанні манери гармонізації – як цілеспрямовано скомпонованої манери звучання, – криється відповідь на питання щодо інноваційного опрацювання фольклорного джерела. Так, «гармонізація» колядки «Бог предвічний (галицька)» (№ 1) (як і решти зразків!) – це передусім цілеспрямовано створена фактура: саме у викладі або ж реальному фактурному вирішенні гармонізації криється важлива передумова інтонаційно-звукового «образу» самої колядки (тут – як звичаєвої форми загальної традиції) – величання Різдва Христового (духовний сенс традиції виражено величним й неквапним поступом та щільною акордовою фактурою). Сама ж гармонізація цієї колядки має настільки насичений суто гармонічними ідеями вміст, що спонукає до рівномірного озвучування фактури: вона цілковито складена із акордових комплексів, тобто не переслідує диференціювання на мелодичний голос і супровід до нього (подібна стилізація була б характерною для класика національної композиторської школи – М. Лисенка). Вельми примітно, що безпосередньо гармонізації підлягає буквально кожен «тон» наспіву. Це зумовлює доволі активний і навіть, здавалося б, надто щільний ритм гармонічних змін (прикмета, що не вельми схвалюється в рамках нормативно-академічної або ж класичної гармонізації). До того ж В. Барвінський включає улюблені комплекси: наприклад, напластування домінантової та субдомінантової гармоній, субдомінанти та ввідного зменшеного терцквартакорду тощо. А загалом – сполучає традиційний акордовий склад гармонічних зворотів із ладо-функціональними особливостями українського пісенного фольклору (гармонії так званих побічних ступенів, при групуванні яких поміж собою виникає ефект

ладо-тонального переключення). У результаті виконаної В. Барвінським гармонізації, колядка «Бог предвічний» постає у звуковому образі урочистого хоралу – монументальної та святочної звукової споруди в дусі бароко. Наголосимо також, що «знаковий» вираз барокового стилю забезпечено засобом як фактурної, так і гармонічної його стилізації – фактично вертикально-осібними комплексами.

Подібну техніку гармонізації – коли кожен «тон» мелодії здобуває, так би мовити, гармонічну підсвітку, – спостерігаємо і в інших колядках: «Нова радість стала» (№№ 2; 4), «Небо і земля» (№ 3), «На небі зірка» (№ 5). Вельми примітно, що окрім вибагливих гармонічних конструкцій (подекуди – з ефектом еліптичного, без розв'язання, згромадження дисонуючих та альтерованих співзвуч) до фактури гармонізацій увійшли також прикмети практики гуртового співу – із включенням підголоскової техніки, що доволі органічно сприймається в структурі реального гармонічного руху – як мелодичні поєднання співзвуч. Така суцільна мелодизація фактури – ще одна вельми суттєва прикмета гармонізацій В. Барвінського. Включені до циклу обробок також ефекти інструменталізації фольклорного зразка – його збагачення звуконаслідувальними ефектами. Наприклад, у другому варіанті гармонізації колядки «Нова радість стала» (№ 4) – це вкраплення кришталево-чистого й дзвінкого звучання у високому регістрі; а в гармонізації «Небо і земля» (№ 3) – широке регістрове охоплення фактури із глибокими призвуками (в контр- та великій октавах).

Ще більшої міри звуконаслідувальної наочності В. Барвінський сягає при обробці колядки «У Вифлеємі нині новина» (№ 19). Композитор творить насамперед святочну звукову палітру – звуконаслідування церковних дзвонів (авторське позначення quasi campane до міжоктавного перекидання арпеджованих терцевих та квінтових комплексів). І так само, як і в обробці колядки «Небо і земля», сягає ефекту максимально просторового та щільного звукового масиву: друге проведення приспіву окрім акордового ущільнення провідного голосу містить осібно (на окремому нотному ста-

ні) виписані «дзвонарні» форми. Суттєво, що засобом включення інструментальної форми звуконаслідування Барвінський вибагливо структурує композиційний план самої колядки під виглядом інструментальної п'єси – зі вступом, експозицією, варіантним проведенням другого речення (тип динамічної репризи) та постлюдією (до збережених октавних перекидань підключено ефект відлуння – контрастні зіставлення звучань сфорцандо й піано).

А отже, художньо-стильова специфіка фортепіанних «Обробок колядок і щедрівок» як роду фортепіанної мініатюри надає можливість убачати в постаті В. Барвінського яскравого та виразного адепта модерну, зокрема – засобів полістилістики, що адаптують модерний напрям стилетворення з його інтенсивним залученням «знаків» загальнокультурного досвіду та представленням національного виразу в такій «тотожності різних» (вислів К. Ясперса) як світова художня культура. Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського – унікальний зразок репрезентації фольклорного жанру засобом новітнього звукового образу фортепіано ХХ ст. Вирішальну роль при цьому має посилення участі темброво-регістрових барв фактури та безпосередньо гармонічна мова, що стилістично виходить за межі ладо-функціональної логіки фольклорного мислення. Суть інновацій, отже, – у віднайденому векторі репрезентації фольклорного матеріалу, який здобуває можливість резонування у щонайширшому історико-стильовому контексті. Фактично, так само як національна камерно-вокальна лірика збагачується таким метажанром, як «молитва» («Отче наш» і «Богородице діво» Н. Нижанківського, «Сонет. Благословенна будь...» В. Барвінського на сл. І. Франка), так і національна камерно-інструментальна література репрезентує подібні метажанрові форми різдвяного звичаю (власне «колядка» та «щедрівка»), які адаптовано звуковим образом фортепіано початку ХХ ст. При цьому суть інновацій в опрацюванні фольклорного матеріалу полягає не лише в цілеспрямованому відстороненні від звичаєвої стилістики гуртового співу (у його вокальній версії). Більш важливо, що такі

жанрові форми фольклору, як «колядки» та «щедрівки» трактовано композитором як виключно звуковий феномен самого Різдва й відтак репрезентовано засобом інструментального за типом тематизму – при опорі на фонізм співзвуч та регістрово-тембрального спектру гомофонно-гармонічної фактури (у подальшому – в останній третині ХХ ст. – подібний підхід спостерігаємо в літургійній музиці Лесі Дичко, яка оперує власне «сонорними», а не «лінійними» моделями тематизму).

Започаткований В. Барвінським метод інноваційного (власне модерного) опрацювання фольклорних джерел доречно доповнює метод алюзійного розвитку української національної камерно-вокальної музики, запропонований Нестором Нижанківським<sup>22</sup>, а також адаптування академічної практики складних інструментальних форм у ментальному лоні кардіоцентризму та споглядальної саморефлексії, що спостерігаємо в інструментальній творчості В. Барвінського<sup>23</sup>. Не складають винятку і його «модерні», інтелектуально навантажені солоспіву («У мене був коханий, рідний край», «Сонет. Благословенна будь...»)<sup>24</sup>. Усе це надає підстави твердити про маніфестацію українського музичного модерну не лише в душі екстравертної психічної самоорганізації – з ефектом розірвання пут етнографічного рівня свідомості, але й у спрямуванні досвіду етнічної ідентифікації (як осьової) у «трансцендентну суб'єктивність» (за К. Ясперсом) – як прагнення самоздійснитись в «історичній множині систем» (за Гюбнером). Як віднядена аксіологічно-комунікативна властивість модерну, висока міра самоідентифікації в душі інтенцій «фази європеїзації» (екстравертна розгортка – «назовні») забезпечує його зрозуміння в адекватній історичній та соціокультурній формі (психологічно-рецептивна та комунікативна компоненти стилю), а отже, усуває припущання синдрому «розпізнавання ризику» (І. Юдкін): генеративні аспекти українського музичного модерну складаються за культурологічними параметрами європеїзації та набуття досвіду етнонаціональної самоідентифікації в системі «тотожності різних» (тут – світова художня культура), що когнітивно вирішуються як інноваційні «проекти» – мають цілковито екстраполятивний



характер (як намір) щодо загальноєвропейського досвіду та засвідчують епістемологічний розрив з традицією.

<sup>1</sup> Цит. за: *Коханик І.* Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 26.

<sup>2</sup> *Москаленко В. Г.* Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1 : Текст музичного твору: теорія і практика. – С. 88.

<sup>3</sup> *Ярема Я.* Українська духовність у її культурно-історичних виявах // Перший український педагогічний конгрес, 1935 р. – Л. : Рідна школа, 1938. – С. 41.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Детальніше про це див. : *Ярко М.* Ідея етнонаціональної ідентифікації української музичної культури в Галичині першої половини ХХ століття // *Musica galiciāna. – Rzeszów : WSP, 2000. – Т. V. – S. 185–192.*

<sup>7</sup> *Юдкін І.* Проблема спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст. // Українська художня культура : навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. – К. : Либідь, 1996. – С. 281–282.

<sup>8</sup> Детальніше про це див. : *Ярко М.* Етнонаціональні модули та універсальне світовідношення (музикознавчий та педагогічний аспекти) // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта : зб. наук. пр. / відп. ред. С. О. Черепанова. – Л. : Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 192–200; Ярко М.* Рефлексивна світосприймальна настанова, її стилістичний вираз в артефактах української музичної культури // *Матеріали до українського мистецтвознавства. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003. – Вип. 3. – С. 208–214.*

<sup>9</sup> *Юдкін І.* Проблема спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст. – С. 282.

<sup>10</sup> Див., наприклад: *Філоненко Л.* Заграймо на Різдво // *Музика. – 1990. – № 5 (269). – С. 15; Макуцька Н.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки») // *Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади / ред.-упоряд. В. С. Грабовський. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 36–45.*

<sup>11</sup> Жанрова самостійність фортепіанної мініатюри – феномен, що вирізняється як за пріоритетний у добу романтизму головню завдяки принципу камерності. Отже, ідеться про паралелі з фортепіанною мініатюрою зразка «Прелюдій» Ф. Шопена, «Новелет» Р. Шумана, «Ліричних зошитів» Е. Гіра, «Прелюдій»

О. Скрябіна, «Швидкоплинностей» С. Прокоф'єва, «Пожовклих сторінок» М. Мясковського тощо.

<sup>12</sup> *Павелишин С.* Василь Барвінський. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 22.

<sup>13</sup> *Костюк Н.* Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1998. – С. 15.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Цит. за : *Філоненко Л.* Рукописи не горять: Передмова // В. Барвінський. Три прелюдії / ред.-упор. Л. Філоненко, В. Сенкевич. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2006. – С. 9.

<sup>16</sup> *Кушнірук О.* Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // *Василь Барвінський і українська музична культура : матеріали святкової академії. – Т., 1998. – С. 19–24.*

<sup>17</sup> *Киановська Л.* Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя // *Musica galiciāna. – Rzeszów : WSP, 1999. – Т. III. – S. 225–236.*

<sup>18</sup> *Кашкадамова Н.* Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського // *Василь Барвінський і українська музична культура ... – С. 25–30.*

<sup>19</sup> *Козаренко О.* Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ століття) // *Musica galiciāna. – Rzeszów : WSP, 2000. – Т. V. – S. 247–252.*

<sup>20</sup> *Каралюс М.* Музичний модерн як останній відблиск романтизму // *Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич : Вимір, 1998. – С. 127–133.*

<sup>21</sup> *Киановська Л.* Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя. – С. 189–190.

<sup>22</sup> Детальніше про це див. : *Ярко М.* Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського // *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, статті: зб. наук. праць. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 169–173.*

<sup>23</sup> Детальніше про це див. : *Ярко М.* Феномен етнонаціональної собітотожності та питання ментально-архетипної підоснови трансформації принципів академізму (на матеріалі фортепіанної сонати Василя Барвінського) // *Музична україністика: сучасний вимір. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4 : зб. наук. праць на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич. – С. 34–39.*

<sup>24</sup> Детальніше про це див. : *Ярко М.* Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного етапу національного стилутворення // *Записки Наукового товариства імені Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Л. : НТШ, 2010. – Т. CCLVIII. – С. 298–310.*

*Художественно-стилевые особенности украинского музыкального модерна организуются в духе «фазы европеизации» – такой социокультурной ситуации, когда психологически-рецептивный компонент национального стиля проявляет активную экстраполяцию по отношению к общеевропейскому опыту. Речевой ресурс современного музыкального творчества и специфика его мышления выявляет высокую способность к созданию инновационных методов обработки фольклорного материала («Обработка для фортепиано колядок и щедривок» В. Барвинского), особенных форм взаимодействия (чаще всего – посредством аллюзионного развития) с академическим опытом в плане этнонациональной самоидентификации.*

*Ключевые слова:* европеизация, экстраполяция, этнонациональная самоидентификация, психологически-рецептивный компонент национального стиля.

## ЕКРАННИЙ ВИДОВИЩНИЙ СИНТЕЗ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Олена Гончарук

*У статті подано порівняльний аналіз синтезу мистецтв в естраді та шоу-бізнесі, окреслено пріоритети здійснення видовища в контексті сучасних медіа-технологій.*

*Ключові слова:* синтез мистецтв, естрада, шоу, видовище.

*In the article the comparative analysis of synthesis of the arts is given in the stage and show, priorities of realization of spectacle are determined in the context of modern medias of technologies.*

*Keywords:* synthesis of arts, stage, show, spectacle.

Естрада як широкий синтез сценічних видів мистецтв починає корелювати з шоу-бізнесом. Шоу-бізнес – новітня технологічна конфігурація, яка походить від англійського «show» – «видовище» і «бізнес» – здійснення продажу-купівлі, просування товарів на ринок. Проблемі екранних форм презентації естради та шоу-бізнесу присвячені дослідження М. Поплавського, Г. Новікової, С. Клітіна та ін.<sup>1</sup> Адже ще мало визначена сама специфіка взаємодії естради та шоу-бізнесу. Цій надзвичайно актуальній проблемі присвячена ця стаття.

Відношення естради і шоу-бізнесу ще досі не мають чіткого і ясного термінологічно визначеного змісту. Є автори, які не виокремлюють шоу-бізнес (С. Клітін, зокрема). Ці автори не зосереджуються на проблемах, пов'язаних з ретрансляцією та комунікативними сучасними технологіями естради, а завершують своє бачення і свій опис естрадного мистецтва на її доіндустріальному просторі. Натомість є автори, які вважають, що естрада поступилася місцем шоу-бізнесу, і замість застарілого терміна «естрада» приходить новий термін «шоу-бізнес»<sup>2</sup>.

Це характерно для авторів, які займаються менеджментом у сфері культури, мистецтва і взагалі в шоу-бізнесі в широкому розумінні, тобто це більш типово для дослідників маркетингових комунікацій і типів інтеграцій маркетингу, мистецтва, реклами, дизайну. Так, М. Переверзев і Т. Косцов стверджують, що шоу-бізнес фактично усуває рекламу, проте вони не здійснюють достатньо повний і розгорнутий термінологічний аналіз шоу-бізнесу й естради<sup>3</sup>.

Сучасний мультимедійний простір естради – це, звичайно, уже зовсім інший тип естради і зовсім інша публічність, позбавле-

на співочої естради кафешантанів, кабаре, позбавляється того театру мініатюр, який утворюється «тут» і «зараз» – у залі – і дає можливість співбуття, своєрідного єднання глядача і комуніканта, тобто актора естради.

Розповсюдження естрадних творів у вигляді записів (спочатку це були касети, потім диски, згодом дедалі компактніші осії інформації) свідчить про те, що існує ще один ринок, ринок трансформації інформації як передачі образу у вигляді записаних та зрежисированих, змонтованих стрічок. Це наближує естрадний простір до ТБ, кінематографа, шоу-бізнесу, проте все одно залишається проблема кореляції та співмірності, співвідношення естради і шоу-бізнесу.

Складно визначити, чи усуває й заміщує шоу-бізнес естраду. Усе одно функціонують приватні оази на кшталт кабаре, вар'єте, залишаються такі рецидиви естрадної культури, що пов'язані з ярмарковими видовищами, із усіма тими синтезами, які йдуть від глибинної карнавальної культури. Цей напрям ми вже визначили як екологічний, пов'язаний з резерваціями, регенерацією культурних і природних цінностей.

Однак можна стверджувати, що на межі ХХ–ХХІ ст. виникає гостра дихотомія або антитеза двох напрямів еволюції естрадного мистецтва: один – технологічний, масмедійний, комунікативний, експресивний, а інший, навпаки, локальний, пов'язаний з етнокультурними резерваціями, певною мірою втечею від суспільства, світу і презентує всі ті екологічні ренесанси, що відбулися у сфері культури та естради зокрема.

Цей злам відбувся в 1980-х роках, він спричинив гостру технологічну трансформацію естрадного мистецтва і водночас визначив її альтернативу, яка не так гостро маніфесту-

ється в суспільстві, проте вона існує. Головне, що відкритість, локалізм, імпровізація, святковість, а також видовищність і оригінальність залишаються в обох напрямках естрадного мистецтва. Однак один тяжіє до технологічно-деструктивних, або деконструктивних реалій, які більшою мірою належать до постмодерної культури, а інший дедалі більше осмислюється як локалізований, гармонізований і рафінований образ втечі від культури в певну резервацію духу або природи.

Усе-таки вони не повністю полярно протилежні: існування обох субструктур естрадного мистецтва неможливе без сучасних технологічних засобів комунікації, вони використовують усі доступні канали та засоби презентації своїх видовищ і подій. Але одна є урбанізованим типом формування естрадного образу, а інша, навпаки, – дезурбанізованим, протилежним, який структурується на підставі дезурбанізації, заперечення культури великих міст і навіть урбанізованого фольклору, який вважають непотребом.

Таким чином, можна визначити пріоритет і напрями формування та розвитку естрадного синтезу. Це – та сама естрадна концертна реальність, пов'язана з оновленими дивертисментами, вона дедалі більше орієнтована на концертний тип виконавства. Сюди відносять естраду філармонічну, симфонічну, концертну в широкому розумінні, тобто всю ту культурно-мовну сферу, що пов'язана з театральністю підмостків естради на підставах традицій, на підставах уписання в простір естрадно-сценічного образного видива.

Також визначається весь театралізований простір. Це всі види театру мініатюр, театрів-кабаре, кафе-театрів, усі концертно-театралізовані ревію, мюзик-холи і будь-які інші сценічні, театралізовані видива, які пов'язані з ексцентрикою, акробатикою, цирковими виступами. Усе це вписується в простір театралізації, у простір, де одним із головних чинників є мініатюра, тобто мала форма, що тяжіє до завершеного сценічного образного відтворення дійсності.

Найголовнішою, узагальнюючою є святкова естрадна реальність, що пов'язана з регенерацією етносвят, святами на стадіонах, зі спортивними концертними програмами, а також святковими карнавала-

ми, маскарадами, фестивалями і всім тим екологічним простором, який «виносить» естраду на вулицю, на площу, на галявини, на всі ландшафтні урбанізовані і неурбанізовані конфігурації, які роблять її самодостатнім видом святкового типу.

Тут шоу як видовище та естрада ототожнюються. Це їй надає підстави дослідникам вважати, що естрада «усувається» шоу. Але естрада – не є лише видовище, не лише свято. Вона є домом для тих, хто має власний дім, але інколи хоче помандрувати, побути поза своїм помешканням. Такі заклади, як «Собака, що мандрує», як «Ша Наур» («Чорний кіт») і багато інших кабаре просто обігравали самий спосіб мандрівки, спосіб перебування між світами – стилізованими, витонченими обрядами буття, далекими від примітиву тих шоу, які зараз нагадують або «мільні опери», або зрежисировані видовища на ТБ, орієнтовані на досить примітивні та ясні сюжети, на формульну реальність, де формула, маска переважає, бо є пізнаваною, передбачуваною, тому так легко їй сприймається.

Можна стверджувати, що естрада не повністю поступилася місцем шоу-бізнесу, а останній не є частиною естради, як хотілося б уважати. Це два паралельні потоки, що існують самі по собі. Один – диференційований, орієнтований на продаж, бізнес, просування імен, як товару на ринок, який приносить великі дивіденди тим, хто цим займається – продюсерам, а є інший тип естради, досить самодостатній і естетичний, який не залежить від індустрії бізнесового типу. Така естрада цілком вписується в достатньо скромні бюджетні кошти, утворені за рахунок того, що люди обирають тип традиційного естрадного побуту кафешантанів, відвідують естрадні заклади, підтримують на підставі клубних обов'язків цей тип побутової культури.

Однак таких клубів стає дедалі менше, вони є своєрідними герметичними осередками всередині театрів, і дедалі більше естрада асоціюється з публічним видом, спрямованим на широку аудиторію, формує зірки, імена, що стають маркерами якщо не духовності, то в будь-якому разі – успішності. Виникає два типи: один – гламурний, пов'язаний з витонченою і достатньо тактовною розважальністю синтетичного культурного типу, а інший –

треш-культурний, навпаки, орієнтований на смітник, на «низ», на те, що завжди існувало в культурі на правах антитези сакральному мистецтву. Одвічна антитеза «верх»–«низ» в естраді зберігається й у шоу-бізнесі, але вона не настільки усталена, щоб бути антитезою завжди. Дуже часто «верх» і «низ» змінюють свої полярні ціннісні координати, те, що було «верхом» – стає «низом» і навпаки.

Важливо, що величезне значення в сучасних ринкових відносинах має продукція видовищного типу, яка ешелонується, консервується у цьому записів, програм, передач, що періодично транслюються на ТБ. Такій продукції необхідний свій опосередкований компонент, тобто продюсерство. Продюсер стає одним із головних організаторів, який, на кшталт діяльності Сергія Дягілева, несе відповідальність за виробництво, у даному випадку – за творче виробництво, мистецьке виробництво естрадного твору. На продюсера покладено відповідальність за фінансовий стан трупи, за те, щоб продукція була конкурентоспроможною, просувалася на ринку і мала високий рейтинг, ставала брендом певної агломерації, яка вже має назву або пов'язана з ансамблем, чи певним угрупованням. Усі ці вже достатньо опрацьовані формульні або форматні рамки стають межами і конфігураціями просування товару на ринок.

Розподіл обов'язків у продюсерському цеху досить простий: виконавчий продюсер – особа, яка виконує волю компанії або здійснює її фінансово-організаційні і художні функції; функціональний продюсер відповідає за конкретні творчі організаційні компоненти, займається просуванням та організацією творів композитного типу – номерів, мізансцен, а також структурує сам ансамбль творчих складових програм; асоційований продюсер – партнер, який фінансує проект і бере участь або на спонсорських правах, або на правах головного продюсера вистави; лінійний продюсер відповідає за технологічний процес, незалежний продюсер – та людина, яка самостійно створює проект без участі всіх інших складових<sup>4</sup>. Продюсерство починалося з діяльності самостійних продюсерів і лише згодом розгорнулося в такі лінійні функціональні системи, кожна з яких має свої важливі конфігурації.

Бізнес-план, сама система просування твору естрадного мистецтва на ринок має досить простий і ясний конгломерат частин. Це – фінансовий блок, організаційно-правовий блок, творчо-управлінський блок, PR-блок, і – найголовніше – це комунікативно-презентативний блок, пов'язаний з рекламою та з усіма можливостями презентації особистості. Це, зокрема, кліпи, а також увесь широкий діапазон зустрічей, прямої й непрямой презентації, демонстрації, що характеризує шоу-бізнес як своєрідну цілісність субструктур, яка має ознаки інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК)<sup>5</sup>. ІМК пов'язані з системністю складових діяльності продюсерського типу, що визначають свою системотворчу домінанту. Це може бути естетична домінанта або, навпаки, домінанта, орієнтована на електорат, задоволення його потреб, коли естетика усувається, а іноді просто брутално підмінюється зовсім неестетичними компонентами.

Отже, сама реальність шоу неможлива без маркетингу, менеджменту, а також творчих комунікативних стосунків і – найважливіше – здійснення самого дивертисменту, тобто концерту як завершеної програмної одиниці. Така одиниця має бути адресною, почутою, має бути конкурентоздатною, насиченою гострими й достатньо конфліктними образними номерами. Імена виконавців, які презентують творчу продукцію (мініатюри, номери тощо) мають бути легко впізнавані, якщо вони всі – зірки, то це, звичайно, піднімає рейтинг будь-якого ревію або дивертисменту.

Проте складається така ситуація, за якої створюється втома від імен, і якщо імена розкручуються і доходять до певного рівня своєї самодостатності, їх гібридизація й існування в різних симбіотичних шоу створює несподівані недогляди і своєрідну деструкцію в їхній творчості. Тобто одне ім'я може просто заперечувати інше ім'я, якщо не повністю анігілювати. Усі ці проблеми, звичайно, стосуються творчих технологій і зумовлюють необхідність існування проміжної субструктури або реальності, яка б допомагала здійснювати композицію, єднання всіх задіяних у шоу або видовищі образних та комерційних реалій.

Шоу – це передусім синтез усіх видовищних форм, видиво – це те, що твориться «тут і зараз», як сприйняття образу, а видови-



ще – це розгортка, маніфестація, презентація широкоплощинної образності, своєрідна публічна артикуляція образу. Ці конфігурації мають бути певною мірою узгоджені. Що ж стає таким механізмом узгодження?

Якщо у видовищі присутні елементи менеджменту, то це слід уважати шоу-бізнесом, якщо – режисури, це – театралізовані вияви малих форм мистецтва (спів, танок, декламація), які можна вписати до комплексу естрадних мистецтв. Якщо це договор, це певні норми гнучкого плану композиційних включень різних номерів, що можуть бути замінені, виходячи з потреб споживачів, то це – єднання естради з шоу-бізнесом. Отже, стає зрозуміло, наскільки складно й водночас просто формуються паритетні відносини між субструктурами видовищного типу. Проте вони мають свої особливості. Естрада ніколи не пориває зв'язку з глибинними фундаментальними реаліями публічності виступу, сценічності, театральності і завжди має свою складову, що пов'язана з тим типом ідентифікації, який є висхідним.

У кабаре чи ресторані велике значення має гастрономічна складова, для ревію характерна естрада більш концертного типу. Філармонійна естрада дедалі більше наближується до концертного дивертисментного типу презентування видовища. Естрада, що формується як ярмаркове видовище карнавального типу, апелює до традицій, до етнокультури і всього масиву культуротворчості, пов'язаного зі святом і святковістю видива.

Шоу-бізнес переважно не бере на себе таких широких програм, орієнтуючись на тимчасові проекти. У плані мініатюр і короткочасних програм естрада і шоу-бізнес наближуються, але вони повністю розходяться тоді, коли естрада розуміється як поліфонія метакультурних і метахудожніх складових сценічного типу, а шоу-бізнес – як короткочасний монтаж атракціонів, які мають серединні атрактори або формотворчі осі в просторі хаосогенних мутацій видовища, яке заздалегідь не передбачене, перенасичене технологічними складовими, що іноді просто втомлює<sup>6</sup>.

«Перебору» засобів на підмостках шоу-програм так багато, що це стає вже нормою. Перевтома і шоу стають певною мірою си-

нонімічними реаліями, тоді як насправді це зовсім інші реальності. Не можна розуміти шоу лише як перенасичення і перевтілення сценічного образу в плані ескалації його складових та образності. Шоу-бізнес, навпаки, тяжіє інколи до полярних, системних складових, що потребують оригінальних конструктивних художніх рішень, де саме смак продюсера і його співпраця з режисером стають висхідною реальністю.

Для того, щоб детальніше, конкретно й не так абстрактно визначити співвідношення естради і шоу-бізнесу, потрібна проміжна реальність. Такою реальністю став екран. Якщо звернутися до енциклопедій і довідників, то це слово тлумачать по-різному.

У словнику С. Ожегова читаємо статтю «Екран»:

«1. Площина, поверхня, що захищає від випромінювання деяких видів енергії – світла, тепла і тому подібне, або слугує для використання цих видів енергій для відображення, перетворення і тому подібне.

2. Натягнута біла тканина, на котрій показується зображення з діапозитивів, фільмів – кінематографічний екран.

3. Переносне – при показі кінофільмів про кіномистецтво – гра для екрану, фільм іде першим екраном – вперше показується»<sup>7</sup>.

Навіть у цій короткій енциклопедичній довідці легко завважити, що екран – полісемантична реальність, вбирає в себе енергію, відображує її, може слугувати і захистом, і засобом перевтілення. Отже, екран не відображує ТБ, а навпаки, випромінює. Це ще один тип квантування енергії, за якого енергія структурується таким чином, що спрямовані на глядача світлові промені збираються в конфігурації зображувального типу і дають видовище, зображення.

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» ця довідка більш розширена:

«1. Пересувний щит, який захищає від гарячого повітря, світла і т. ін.

2. Поверхня з білої тканини, натягнутої на раму, на якій показуються фільми, зображення з діапозитивів.

3. Переносне. Мистецтво відтворення кінематографом зображень, що здійснюють враження живої дійсності; кіномистецтво.

4. Спеціалізоване. Пристрій з поверхнею, що відбиває, вбирає або перетворює випромінювання різних видів енергії з метою захисту чи використання. Водонепроникне покриття, яке роблять з боку укусу греблі. Поверхня для відтворення світлових зображень, сигналів і т. ін»<sup>8</sup>.

В обох статтях екран достатньо повно представлений, проте цікаво зрозуміти його як символічну реальність. Екран – це відображення, екранування, це рефлексія певного типу. Якщо це просто рефлексія відображення кольору, то це один тип рефлексії, але це й рефлексія іншого виду мистецтва – тобто ще один вид екранування. Важливо, що естрада як синтетичний вид мистецтва повністю перебуває в полі-екранному просторі.

Екраном стає все, що дає відображення естради в інших видах мистецтва, каналах інформації, засобах комунікацій. Так, можна говорити про певне екранування або «екран» кафешантанів і кабаре-типу естради того часу. Можна говорити, що плакати, розроблені Альфонсом Мухом, – це теж екран, своєрідна рекламна реальність, що відображала естраду XIX ст. Таким чином, живопис може стати екраном естради, якщо вплив естрадних малих форм відбувається в живописі. Це легко зауважити не лише в Тулуз-Лотрека, який відобразив власне естрадну реальність, але й у різних формах урбанізованого фольклору, який виникає в авангарді в контексті нонконформізму 60-х, 70-х, 80-х років і взагалі в другому авангарді кінця XX ст.

Символічний екран, де естрада відображується на екрані сподівань, надій, на екрані вічних почуттів людини, які завжди є клішовані, формульно передбачені. У цьому немає нічого поганого. Тільки тоді міг існувати театр мініатюр А. Райкіна, коли короткі ясні мініатюри спиралися на ці ясні й зрозумілі формули розподілу на добро і зло, високе і низьке, красиве і потворне. Можна стверджувати, що сама екранізація, саме мистецтво розташування екранів набуває різних конфігурацій. Дуже рідко можна уявити естрадне шоу, позбавлене внутрішніх і зовнішніх типів екранної реальності. Внутрішній екран може бути вмонтований прямо на сцені, відображати обличчя актора, його міміку, а зовнішній екран – це те, як здійснюється ця передача.

Зовнішній екран можуть розташовувати безпосередньо біля будинку, де відбувається театральна вистава, або це може бути ТБ-екран чи будь-які інші пристрої екранного типу.

Важливо зазначити, що екранування (відображення) сприяє поліфонії, збільшенню можливостей синтезу мистецтв і єднання різних мистецтв у контексті естрадного видовища. Шоу-бізнес і естраду поєднує екран. Екран як можливість відображення смаків. Усе це відбувається на кошторисі, на формульних та етикетних знаках імені, яке набуває ознак бренду або просто зміщується на останні місця в рейтингу просування на ринок – олімп естрадної культури. Отже, екран дає можливість детальніше, ближче розглянути особистість, яка здалеку виглядає інакше, ніж крупним планом на екрані. Таке єднання мікро- й макропогляду, різних ракурсів і засобів презентації інформації утворює агломерацію і підвищену інтеграцію синтетичних засобів екранного мистецтва.

Звернімося до статті «Видовища» з тлумачного словника: «1). Те, що відкрите для споглядання і привертає увагу. 2). Вистава театральна, циркова і т. ін.»<sup>9</sup>. Зрозуміло, що домінують значення мають засоби наочності презентації, споглядання, а вже потім визначається, як ці засоби реалізуються у категоріях мистецького типу, тобто театральних або інших формах відображення.

Однак слід зауважити ще одну різницю між шоу й естрадою – якщо естраду розуміти винятково як вид мистецтва, яким вона стала протягом еволюції, то шоу – це переважно вид артизацій, тобто переведення реальності в план мистецьких виявів, того, що ми вже можемо назвати мистецтвом. Так, Г. Новікова пише: «Шоу (від англ. show – видовище, показ) – одна з форм артизації, своєрідний спектакль, театралізоване видовище, що супроводжує заходи суспільного або культурного життя: політичні зібрання, художні конкурси, телевізійні ігри, вручення різних премій тощо»<sup>10</sup>. Це дуже важливо. Мистецтво – усталений і здійснений вид сценічності та засіб артизації.

Бізнес шоу або шоу-бізнес можна розуміти по-різному. Важливо, що береться за основу, що намагаються бачити як реальність, мистецтво, як намагаються перевести натурні зйомки у план мистецького ви-

дива й мистецьких усталених норм формування образності. Це надзвичайно важливо в телевізійній сфері. Глядачі досі не можуть з'ясувати: телебачення – це вид мистецтва чи ні. Якщо лівову частину часу ефіру займають інформаційні передачі або політичні спектаклі, які є своєрідним полігоном змагань амбіцій і до мистецтва не мають жодного відношення, то, звичайно, телебачення ніхто мистецтвом не називає. Однак, якщо телебачення перенасичене різними шоу-програмами, шоу-іграми і своєрідними видовищними змаганнями, то воно тяжіє не просто до артизації реальності, але й до мистецького бачення самої реальності.

Якщо порівняти шоу і карнавальну культуру, то вони абсолютно різні. Карнавальна культура – це культура відмінностей, на деякий час урівнює всі прошарки суспільства, а шоу – це уніфікація і знеособлення культури, тобто що це дві різні функції і їх не потрібно плутати. Уніфікація, формульність, схематизм, тип ідентичності, завдання формулою, – це ті специфікації шоу, яких не може уникнути й реклама.

Усім зрозуміло, що всі трюки Чарлі Чапліна були настільки формульними і передбаченими, що сміх заздалегідь був доречним, проте ця формульність ніколи не заважала образу, який створив Чаплін, бо він був абсолютно непересічним і непередбаченим у своїх ексцентричних виставах.

Ще одну особливість шоу складає так звана асиметрична комунікація, за якої ведучий спрямовує аудиторію до певних усталених цінностей, створюючи нібито вільне інтерактивне спілкування, але попередньо визначений і цілком спрогнозований фінал завжди є реальністю шоу або ігрової поведінки. Крім того, шоу монтується, створюється як монтаж, комбінація номерів і не завжди виглядає прямим ефіром. Прямий ефір «вимивають» з шоу, бо він іноді може бути непередбачуваним. Це свідчить про те, що шоу як одна з форм артизації може впливати на естраду.

Артизація естрадного видава, коли змонтований матеріал перекомпоновується і віль-

но трансформується на екранах засобами вже мультимедійних технологій, свідчить про те, що естрада теж може бути феноменом артизації й трансформації в контексті шоу-програм. Це вже технології, та реальність, що впливає на естраду, насичена вкрай могутнім інструментарієм екранного видава і переважніше естраду спецефектами, які інколи виглядають брутальним неорархаїзмом печерної свідомості ХХІ ст., хоча вся ця печерна свідомість повністю побудована на засадах високих технологій.

Отже, шоу стає засобом екранування естрадного мистецтва, з одного боку, воно надає естрадному мистецтву ознак квазі-мистецтва, тобто мистецтва віртуального, широко публічного й публічно вживаного, безмежного сценізму, а з другого боку, воно надає йому ознак реального видава, нейтралізованої реальності, типової для шоу інших типів, коли артизація реальності стає однією з можливостей видовищного синтезу цієї реальності, засобом її перетворення в контексті мистецьких видовищних реалій.

<sup>1</sup> Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. – К. : Преса України, 2004. – 416 с.; Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. Новикова. – С.Пб. : Алетейя, 2008. – 208 с.; Клитин С. С. История искусства эстрады / С. С. Клитин. – С.Пб. : Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2008. – 448 с.

<sup>2</sup> Переверзев М. А. Менеджмент в сфере культуры и искусства / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – М. : ИНФРА, 2007. – 192 с.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. Новикова. – С.Пб. : Алетейя, 2008. – 208 с.

<sup>7</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М. : Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1963. – С. 889.

<sup>8</sup> Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. : Перун, 2004. – С. 257.

<sup>9</sup> Там само. – С. 93.

<sup>10</sup> Новикова А. Современные телевизионные зрелища... – С. 161.

*В статье предоставлено сравнительный анализ синтеза искусств в эстраде и шоу-бизнесе, определены приоритеты осуществления зрелища в контексте современных медиа-технологий.*

*Ключевые слова:* синтез искусств, эстрада, шоу, зрелище.

УДК [785.6:788.5]:781.6“17”

## РЕФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ XVIII СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ЙОГАННА СТАМІЦА ТА КАРЛА-ФІЛІППА-ЕММАНУІЛА БАХА

Андрій Карпяк

*Творець мангеймської композиторської школи Й. Стаміц та найяскравіший митець Північної Німеччини середини XVIII ст. К.-Ф.-Е. Бах, кожний у властивій для себе манері та стилі, підходили до питання творення жанру флейтового концерту. У шліфуванні нових форм та змісту творів композиторам допомагали висока виконавська культура та видатні досягнення флейтистів Берліна та Мангейма: Фрідріха II, Карла-Теодора Пфальцьського, Й.-Й. Квантца, П.-Г. Буффардена, М. Каннабіха, Й. Вендлінга та ін.*

*Ключові слова:* флейтовий концерт, епоха класицизму, композиторська спадщина Й. Стаміца та К.-Ф.-Е. Баха.

*The creator of the Mannheim school of composition J. Stamitz and the brightest artist of the northern Germany in the second part of the 18th century K. Ph. E. Bach approached the issue of creating a flute concert in his own manner and style. High performance culture and outstanding achievements of Berlin and Mannheim flutists (Frederick II, Karl Theodor von der Pfalz, J. J. Quantz, P.-G. Buffardin, J. B. Wendling and others) help composers to improve new forms and contents of their compositions.*

*Keywords:* flute concert of classicism, composer's heritage by J. Stamitz and K. Ph. E. Bach.

Початок класичного стильового періоду характеризується рішучим бажанням до спрощення усіх форм та стильових засобів, упевненим розривом з високорозвиненими «штучними» та «заплутаними» композиторськими техніками бароко. Це була свідома примітивізація, яку навряд чи колись ще переживала історія музики. На передній план виходить мелодія як елемент-носіїв та основа. Уперше в історії красу твору вирішує уже не взаємний зв'язок більш-менш рівноправних голосів композиції, але необмежена суверенність мелодії, що супроводжується зовсім простою підбудовою, не затінюючись облігатними контрапунктичними чи концертуючими партіями. Ранньокласична композиція бере за взірць просто-таки народний танець і народну пісню, прагнучи до однозначності регулярної восьмитактової періодичності. У численних композиціях спрощеність конструкції форми підноситься до закону<sup>1</sup>.

Почуття перебування на великому переломі стало загальнопоширеним. Старіші

майстри визнавали, що на саме нове мистецтво мелодики в музиці розраховувати не варто. Панує почуття втрати значного спадку без конкретного усвідомлення, чим можна буде його замінити. Тому навіть найбільші революціонери в музиці все ж не поспішають повністю поривати зв'язки з минулим. Полем нашого зацікавлення та метою дослідження виступило бажання відслідкувати процеси зламу естетичних засад, смаків та світогляду епохи, боротьбу за виживання та пристосування до нових умов старого мистецтва і революційні тенденції в композиції і виконавстві, які, можливо, найяскравіше виявили себе в середині XVIII ст. у флейтовій творчості двох самобутніх майстрів – Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха.

Переломні десятиліття (1730–1770) становлять значний інтерес як передісторія шліфування нової форми, у тому числі й флейтового концерту (цей період ніби увінчують знахідки в концертах для флейти В.-А. Моцарта). З погляду історичної пер-



спективи увесь цей час видається наповненим різносторонніми експериментами, мовби лабораторія «для підготовки сонатної форми». Але для тодішніх композиторів було важливим щось інакше: образний зміст того, що вони створювали чи засвоювали, стає яснішим, простим, близьким до життя та побуту, більш світським, менш пафосним чи узагальненим... Найбільш суттєвим стає раціональне осягнення конкретної емоції. Тут зближуються смаки Перголезі, мангейм-

ців та молодого Гретрі. Інструментальні твори цих композиторів скромні за масштабами, близькі до побутової музики, неяскаві за тематичними контрастами і майже позбавлені тематичного розвитку<sup>2</sup>. У Й. Стаміца та мангеймців складається вже відчуття масштабності циклу, але немає образного багатства, справжньої розробки, принципу твердої репризи. Розвиток проходить за рахунок широких динамічних наростань, характерних прийомів викладу, орнаментики<sup>3</sup>.

### Й. Стаміц. Концерт D-dur. Allegro



Оригінальне враження залишає ознайомлення з Концертом D-dur (KatGro 230-D) для флейти та струнних засновника мангеймської композиторської школи Й. Стаміца (1717–1751). Партія соліста багатством убрання, щедрістю найрізноманітніших видів техніки (рідкісних прикмет для творів ранніх класиків) від гамоподібних пасажів, ритмічно примхливих стрибків до віртуозного руху октавами, миттєвої зміни регістрів, відразу викликає в пам'яті асоціації з блискучими концертами А. Вівальді. Особливою схожістю до концертів італійського майстра вирізняються поєднання тріольних послідовностей шістнадцятки або легких злетів децім, характерним для Вівальді є також використання у швидких темпах подрібнення тривалостей аж до тридцять других. Водночас аналогії з Вівальді обмежуються лише трактуванням сольного флейтового голосу. Нова форма твору примушує цілком по-іншому ставитися до акомпанементу. Якщо в А. Вівальді, незважаючи на значну активність соліста, артист не здатний ще домінувати над оркестром, його партія розсипається бісером, яскравим серпантинном на функції чи лінії оркестру або приєднується до унісону тутті, то в Й. Стаміца будь-яка деталь партії соло набирає тематичного значення. Оркестр повністю у вла-

ді соліста, але й не можна стверджувати, що він пасивний, відсторонений<sup>4</sup>. Упевнені, насичені стрімким рухом вступи та епілоги частин, зв'язки між розділами форми з контрапунктичними вкрапленнями, динамічні перехоплення уваги слухача раптовими репліками у фрагментах завершення фраз чи музичних думок солістом, які дуже близькі манері Ф.-Е. Баха, надають твору Стаміца самотності, неповторності та багатства, незважаючи на певні порівняння з іншими майстрами<sup>5</sup>.

Цікаво, що флейтовий концерт D-dur, у якому композитор утілює усі можливі види техніки поєднання голосів від унісону до пасажів у всіх чотирьох голосах, зумівши наповнити скромний склад розмаїттям звукових фарб, може виконуватися як флейтою зі струнним оркестром, так і флейтою зі струнним тріо. Фрідріх-Даніель Шубарт повідомляв зі Шветцінгена, що Електор-Карл-Теодор (курфюрст Карл-Теодор Пфальцський, учень М. Каннабіха та Й.-Б. Вендлінга) виконував цей флейтовий концерт під акомпанемент двох скрипалів Й. і К. Тоеші та віолончеліста Ф. Данці.

Оскільки індивідуальні партії Концерту, незважаючи на малу кількість задіяних голосів, зберігають між собою вузьке розміщення та формують повноцінні гармонії, відпа-

дає необхідність у застосуванні важливого в концертах А. Вівальді цифрованого баса. Відсутність потреби використання клавесина в оркестрі мангеймських майстрів стає у цей час нововведенням історичного значення. Перше видання партій усіх 14 сольних флейтових концертів Стаміца позбавлені basso continuo. Лише один з концертів майстра включає фігуровану партію баса, але в цьому випадку вказано «Cembalo con Violoncello.»

Звичайно, що сонатна форма, використана Стаміцем у Концерті D-dur, ранньокласична: в експозиції плинність головної партії призводить до досить невиразної теми в домінанті, що через два такти розчиняється в пасажах, замість розробки з'являється новий тематичний матеріал, але реприза заявляє про себе впевненим проведенням головної теми в основній тональності.

Самобутністю вирізняються флейтові концерти іншого геніального митця, представника північно-німецької композиторської школи XVIII ст. – Карла-Філіппа-Еммануїла Баха (1714–1788). У творах композитора нас вражає протилежна представникам класицизму процесуальність форми, особлива її рухливість, що виходить з багатой творчої уяви та стає складовою частиною музичного стилю митця. Порівнюючи флейтові концерти Й. Стаміца зі зразками Ф.-Е. Баха, вражають оригінальні розбіжності в пошуку нових композиційних структур. У засновника мангеймської композиторської школи трапляються варіанти з поєднання старої, барокової музичної мови та нової класицистичної форми твору, про що вже згадувалося раніше. У Ф.-Е. Баха спостерігаємо процеси зворотного типу – спроби вживити нову, прогресивну, чуттєво-раціональну мову на ґрунт старих барокових форм-жанрів. Для прикладу торкнемося трактування митцями оркестрового клавесина. Якщо для Й. Стаміца застосування чембало – пережиток минулого, з яким він безжально покінчив, заслуживши всезагальне визнання новатора, то Філіпп-Еммануїл не просто дає у себе притулок ображеному мангеймцями інструменту, він дбайливо культивує незнайомі класикам та незрозумілі компо-

зиторам минулих епох таланти клавесина. Інструмент не потрібний Ф.-Е. Баху для заповнення фактурних пустот барокового інструментування, він не становить уже опору оркестру, а несподівано звільняє та дає можливість зрости та розквітнути в собі цілком неочікуваним здібностям, стає необхідною барвою, солістом оркестру, виростає в одного з найважливіших віртуозно-тембральних опонентів солюючої флейти.

Суб'єктивне, неочікувано-романтичне сплітається у Ф.-Е. Баха з психологічною глибиною та енергією відображення. Патетика – з галантністю, пристрасть – з вишуканістю. Особливої уваги заслуговує своєрідна мелодика. Для неї характерні оригінальні ритми, синкопи, значні прикраси, що перестають бути орнаментикою та стають частиною поетичної мови, фермати, виразові паузи, інтонації зітхання, рух на основі мотиву, часті хроматизми, то примхливі, то витончені, то патетичні. Особлива роль належить у творах Ф.-Е. Баха поліфонічній традиції, перетвореній у новому контексті: активність середніх голосів, уся музична тканина проймається єдиним настроєм мелодичного розвитку, усе це пов'язане з різноманітним характером бахівської фактури<sup>6</sup>.

На думку В. В. Березіна, перші за хронологією флейтові концерти Ф.-Е. Баха написані в піднесеній патетичній манері старих майстрів, химерно поєднаній з манірною елегантністю дивного, нестійкого, еkleктичного стилю (концерти ре-мінор Wq 22/H 426, 1747 р. та ля-мінор Wq 166/H 431, 1750 р.) Недоліком цих творів дослідник вважає також виразну опору на середній регістр флейти. Від названої групи концертів відокремлюються твори, що з'явилися на кілька років пізніше (концерти Ля-мажор Wq 168/H 438, 1753 р. та Соль-мажор Wq 169/H 445, 1755 р.), створені, за словами Березіна, у по-справжньому «галантному стилі»: з віртуозною, зручною партією соліста у вигідному регістрі, зі стійким, жвавим та розвинутим струнним оркестром в акомпанементі та іншими композиційними перевагами<sup>7</sup>. Інго Гронфельд нагадує нам про існування ще одного Концерту для флейти та оркестру композитора – Сі бемоль-мажор, Wq 167/CatGro676-B, 1751 р., що

з'явився на межі умовного стилістичного поділу творів композитора російським дослідником<sup>8</sup>.

Не можемо не погодитися з очевидними фактами переважаючого застосування середнього регістру у вказаних концертах Ф.-Е. Баха (на нашу думку, такі особливості не можуть суттєво вплинути на якість чи яскравість виконання), але не варто, опираючись лише на ці та інші незначні характеристики концертів, робити серйозні висновки та диференціювати художню вартість творів.

Кожний з флейтових концертів Ф.-Е. Баха має свої неповторні переваги, принади та чесноти. Водночас значно більше деталей зближує між собою композиції, ніж виокремлює чи розділяє. Лише вісім років – аж ніяк не десятиліття, відділяють створення першого та останнього творів цього жанру. Усі вони рідняться між собою терпкою, пряно-ароматною, патетичною мелодикою та концертною формою, запозиченою від Й.-С. Баха та інших сучасників батька Карла-Філіппа-Еммануїла<sup>9</sup>.

Концертна форма, як називає Ю. Холопов «передсонатну» чи ще «староконцертну» форму, відразу ж дає К.-Ф.-Е. Баху деякі переваги через значно більшу свободу, яку пропонує цей вид музичної структури в порівнянні з ранньокласичною сонатною формою. У зв'язку з тим, що бахівські нефуговані форми за загальним типом близькі гомофонним, а за викладом багато запозичують від поліфонії, у їхніх часто багатоголосних

темах мотивне протистояння набирає іншого характеру – одночасного поєднання контрастних мелодичних мотивів. Таке звучання надавало темі повноти та насиченості, ніби об'ємності. Крім того, у бароковій концертній формі ми не знайдемо систематичної повторюваності одного й того ж композиційного плану. Форми тем (ритурнелів) та епізодів (інтермедій) можуть варіюватися у досить значних межах, число тем та самостійних тематичних елементів також не встановлено цілком однозначно, різноманітним може бути і групування розділів. Тема повторюється звичайно зі зміною своєї величини. Найчастіше ці зміни спрямовані до зменшення її масштабів. Скорочення може прогресувати і на якійсь ділянці призводить до того, що чітко протиставлені одне одному на початку стійкі проведення теми у вигляді великих побудов і розробкове дроблення в інтермедіях зближуються та змішуються. Звичайно, за цим відбувається відновлення теми у її початковій значущості<sup>10</sup>.

Такі риси концертної форми значно більше надаються індивідуалізації та здатні гнучко пристосовуватися до гри уяви творця, аніж конструктивно-прагматична сонатна форма класичної епохи. Яскравий приклад – вражаюча схожість, часом ідентичні якості музичної мови усіх без винятку композиторів класичної доби та завжди виключні, особистісні техніки кожного композитора бароко зокрема.

Повторення теми як основа формоутворення дещо споріднене принципу рондо.

Ret	I1	Ret	I2	Ret	I3	Ret	I4 (en. I)	Ret
1–47	48–86	86–121	121–194	194–225	225–230	230–234	234–312	313–343
d	d-F	F	F-a	a	d	d	→	d

### К.-Ф.-Е. Бах. Концерт d-moll, Allegro



Якщо тип сонатної форми у флейтових концертах у часи зрілого стилю К.-Ф.-Е. Баха лише формує свої принци-

пи розробковості, то в концертній формі композитор користується довершеними механізмами розвитку музичного мате-

ріалу. Наприклад, зміни, що проходять при повторенні теми в концертній формі, можуть бути дуже значними та інтенсивними за своїм характером. Проведення в інших тональностях, особливо за умов дроблення, часто дає змогу вважати зміни повторень розробковими, а всю частину, що заповнена ними та прошарком інтермедій – величезною розробкою. Між розробкою такого типу та зрілою класичною сонатною розробкою немає достатнього збігу, але за загальним призначенням обидва ці принципи повністю ідентичні та рівноправні за своєю функцією в тому чи іншому типі форм<sup>11</sup>.

Використовуючи переваги старої форми в концертах для флейти, К.-Ф.-Е. Бах застановляється одночасно на нових вимогах, які приносить із собою класична епоха. Він модифікує концертний тип форми, досягаючи ніби несумісного для чергування барокового тутті та соло перенесення центру ваги на солюючий інструмент, насичує тематизм творів невластивою Й.-С. Баху виразною доступністю образів та ущільнює й одночасно спрощує інструментування. У результаті композитор досягає вражаючого ефекту нової виразності, життєспроможності та універсальності композиційних прийомів, наближаючи сприйняття творів до простоти та доступності музичної мови В.-А. Моцарта та одночасно зберігаючи відстань для обмеження небезпеки технічного спрощення творінь, потрапляння в зону аматорства, до чого змушений був пристосовуватися Вольфганг-Амадей, потураючи замовникам, і від чого був відносно вільний К.-Ф.-Е. Бах, маючи стосунки з високопрофесійною школою П.-Г. Буффардена та Й.-Й. Квантца, нехай навіть в особі Фрідріха II. Висока художня вартість концертів для флейти видатного композитора завжди гармонійно поєднується зі щедрістю віртуозного оформлення партії соліста, твори Філіппа-Еммануїла завжди ставлять високі вимоги до професійного рівня флейтиста. Усе ж «твори митця важчі для експресії ніж для виконання.., злетити його фантазії ... у випадку детального вивчення, з'ясовують настільки багату ви-

нахідливість, смак та вченість, що кожна лінійка (композиції), навіть обрана випадково, запропонує більше нових думок, ніж можна знайти на цілій сторінці багатьох інших творів, які були визнані публікою», – вважав Ч. Бьорні<sup>12</sup>.

Унікальні неповторні теми перших частин флейтових концертів К.-Ф.-Е. Баха підкорюють незвичною, але завжди виразною характерністю. Вольова, по-класичному струнка та водночас романтична за музичною мовою тема Концерту Соль-мажор з по-філософськи стриманим вступом флейти, жвавий, легкий моцартівський характер оркестрової теми Концерту Ля-мажор, що приводить до жартівливого наслідування флейтою теми Скерцо Й.-С. Баха із Сюїти сі-мінор, багатство мотивної структури та багатоскладовість вихідної теми Концерту ре-мінор, що надає її обрисам вагомості, багатогранності, цілеспрямованості, творять палітру початкових образів флейтових творів К.-Ф.-Е. Баха. По-новому розкривається талант композитора в ліричних центрах циклів, що часто втілюють цілком протилежні відтінки душевного стану. Хоча б зіставити споглядальну, побудовану на інтонаціях зітхання, витончену за розкриттям почуття другу частину Wq 169/H 445 та трагічний, навіть похоронний характер Largo Wq 168/H 438, що за масштабністю та глибиною зображення стану скорботи наближається до знахідок втілення афекту пізніми романтиками.

Фінали концертів Ф.-Е. Баха своєрідні, усі їхні теми – різко виражені, рельєфні образи. Музична мова завершальних частин ніби насичена численними репліками, знаками запитання, виразними паузами та ферматами, з притаманними композитору раптовими змінами настрою і т. і. При цьому Бах уникає гарячкового збудження, завжди виявляє ретельний догляд за смаком та логікою. Можливо, найбільше флейтові фінали Ф.-Е. Баха, насичені його невтомною фантазією, найкраще зображають ті грані природи митця, що звертаються до нових ідей свого часу, які пізніше підхопить молодий Л. Бетховен.



К.-Ф.-Е. Бах. Концерт ре-мінор. *Allegro di molto*:

Ret	I1	Ret	I1	Ret	I3	Ret	I4(ен.I2)	Ret	I5(ен.I2)	Ret	I6	Ret
1–33	34–69	69–95	96–138	138–165	165–172	172–175	175–192	192–208	208–220	220–224	225–234	235–254
d	d-F	F	F-a	a	C	C	C-d	d	d	d	d	d

Навряд чи зможемо знайти хоча б одну із вказаних рис у моцартівському концерті. Його фінали значно ближчі до французько-італійської традиції. Теми їхні ритмічно-пікантні, наповнені духом життєрадісності, запалені вогнем моцартівського генія. Ціль розвитку тут – за можливістю блискуча та яскрава зміна явищ, але не ріст, «дорослішання» і зміна головної теми. Найдалі Моцарт перебуває від Баха в гармонії. В основному тематичному матеріалі панують прості та звичні модуляційні правила. Моцартівський виклад у концертах свідчить про схильність до творення справжньої світської музики композитором, що лише на чотири роки пережив видатного спадкоємця Й.-С. Баха<sup>13</sup>.

У висновках наголосимо, що творчість Й. Стаміца та К.-Ф.-Е. Баха мала визначальний вплив на європейську інструментальну музику XVIII ст., вона послужила дороговказом на шляху розвитку форми та змісту музичних композицій. Якщо вплив Й. Стаміца та мангеймців особливо яскраво відчув на собі В.-А. Моцарт, то Й. Гайдн та Л. Бетховен запозичили багато ідей К.-Ф.-Е. Баха. Флейтисти брали найактивнішу участь у революційних процесах творчості найвидатніших музичних реформаторів: досить пригадати тандеми М. Блаве та Ж.-М. Леклера і Ф. Телемана, Й. Вендлінга та В.-А. Моцарта, Фрідріха II та композиторів берлінської школи, графа Ебінгдона та А.-М. Гретрі, згаданих К.-Т. Пфальцьського і Й. Стаміца. Композиції для солюючої флейти займають почесне місце у мистецькій діяльності переважної більшості композиторів XVIII ст. Уся епоха пройнята особливою любов'ю та ува-

гою до інструмента – від перших класиків А. Гассе та Й.-Й. Квантца – авторів десятків та сотень флейтових опусів, до усіх наступних поколінь представників епохи класицизму.

<sup>1</sup> Блуме Ф. Класичний стиль та фази Класицизму // Епохи історії музики в окремих викладах. – О. : Будівельник, 2004. – С. 79–110.

<sup>2</sup> Welt des barock. Herausgegeben von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. – Wien ; Freiburg ; Basel : Herder, 1986. – S. 162–186.

<sup>3</sup> Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М. : Музыка, 1977. – С. 348–367.

<sup>4</sup> Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers. – Oxford University Press, 1996. – P. 231.

<sup>5</sup> Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М. : ИОСО РАО, 2000. – С. 277–279.

<sup>6</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М. : Музыка, 1987. – Кн. 2. – С. 214.

<sup>7</sup> Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – С. 272.

<sup>8</sup> Gronefeld I. Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. – Tutzing : Schneider, 1992. – Band 1 (Abel-Gyrowetz). – S. 110–112.

<sup>9</sup> Деякі фрагменти Музично-історичної спадщини Р. Роллана, незважаючи на безсумнівну цінність та багатство матеріалу, не позбавлені суб'єктивності: «...як він сформував свій стиль? Важко сказати. Він не успадкував, не позичив його в батька, який був його єдиним учителем. Він вважав за необхідне взяти у свої руки всю гармонію, якою лише можна оволодіти, і, безсумнівні, у своїй системі жертвував мелодією та виразовістю» – такі художні рядки присвячує письменник К.-Ф.-Е. Баху. Революційна пристрасть епохи, бажання бачити в усіх прогресивних змінах геніальні наслідки впливають на здатність автора до об'єктивного сприйняття та приводять його до применшення ролі художника, що обрав свій, на перший погляд, пов'язаний із традицією, шлях.

## ІСТОРИЯ

<sup>10</sup> Холопов Ю. Концертная форма у Й.-С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М. : Советский композитор, 1974. – С. 119–150.

<sup>11</sup> Рухливість та комунікабельність концертної форми фактично безмежна. Оскільки групування частин не регламентоване, то в деяких випадках визначена їхня комбінація веде до виникнення сонатної форми як структури другого плану. Ю. Холопов наголошує на відвертому наближенні до сонатної форми навіть першої частини Другої сонати Й.-С. Баха для флейти

та клавіра. Найбільше наближає форму до сонатної та є її особливістю те, що поряд з головною темою та інтермедіями тут з'являється і друга тема, що явно походить від головної (як і класична побічна партія).

<sup>12</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – С. 234.

<sup>13</sup> Аберт Г. В.-А. Моцарт. – М. : Музыка, 1989. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 196.

*Создатель мангеймской композиторской школы И. Стамиц и ведущий мастер Северной Германии середины XVIII в. К.-Ф.-Э. Бах, каждый в присущих для себя манере и стиле, подходили к вопросу создания жанра флейтового концерта. В поиске новых форм и содержания произведений композиторам содействовали высокая исполнительская культура и значительные достижения флейтистов Берлина и Мангейма: Фридриха II, Карла-Теодора Пфальцского, И.-И. Квантца, П.-Г. Буффардена, М. Каннабиха, И. Вендлинга и др.*

*Ключевые слова:* флейтовый концерт, эпоха классицизма, композиторское наследие И. Стамица и К.-Ф.-Э. Баха.

## КУРТ ЗАКС ПРО УКРАЇНСЬКУ БАНДУРУ

Ірина Зінків

*Стаття присвячена вивченню поглядів видатного німецького органолога К. Закса на українську бандуру як гібридний інструмент давньоіранського походження, що розглядається в контексті гібридних хордофонів Євразії I–XVI ст. (цитро- та лютнеподібних).*

*Ключові слова:* бандура, гібридні хордофони Євразії, органологія, цитро- і лютнеподібні інструменти.

*A paper deals with C. Sachs' scientific outlook on bandura as hybrid instrument of old-Iranian genesis which is a synthesis of lute-like and zitterlike instruments. Bandura is investigated from the point of view a hybrid chordophones of Euro-Asia of the I–XVI cen. (zittern- and lutelike instruments).*

*Keywords:* bandura, hybrid chordophones of Euro-Asia, lute-like instruments, organology, zittern-like instruments.

В українській органології загальноприйнятою є думка, що вихідним прототипом бандури були лютнеподібні інструменти, зокрема українська кобза. Однак відомо, що в Україні існувало два типи кобз – довго- і короткошийкові. Який з них міг бути попередником бандури і чи справді саме лютнеподібні інструменти були визначальними у формуванні цього національного інструмента? Ми поставили за мету здійснити аналіз поглядів на українську бандуру видатного органолога ХХ ст. Курта Закса, викладених ученим у праці «Історія музичних інструментів» [1], виданої в Нью-Йорку (1940), до якої ще не зверталися українські органологи. Фактично запропонована розвідка є першою спробою інтерпретації поглядів ученого на лютне- і цитроподібні інструменти, зокрема українську бандуру.

Звернімося до археологічних та іконографічних джерел. Найдавніша археологічна знахідка лютнеподібного хордофону сарматського часу (II ст.) була виявлена в Мечетсайському могильнику (Поволжя, Південний Урал), у похованні двох жриць. Повністю зотлілий інструмент знайдено поряд з предметами військової амуніції, сакрально-побутовою атрибутикою та прикрасами. За контурами тліну археологам удалося встановити, що інструмент був округлої форми (діаметр близько 20 см; загальна довжина 46 см) [2, с. 143].

Лютневі інструменти побутовали й у Давній Греції, хоча вони не належали до давньогрецького етнічного інструментарію. Зображення «Музи з пандорою» засвідчи-

ли проникнення до античного інструментарію двох типів азійських лютень – коротко- (грушоподібної форми з маленьким корпусом) та довгошийкових (лопатоподібної форми), при цьому спосіб тримання інструмента не схожий на традиційно східний (голівкою вниз). У пізньоантичній коропластиці Вірменії (IV ст.) також зафіксовано зображення довгошийкових лютень. Фавст Бузанд в «Історії Вірменії» називає лютню і бандуру оплакувальними інструментами, згадуючи їх у зв'язку зі смертю католика Нарсеса [3, с. 95]. Інший середньовічний вірменський історик Грегор Магістрос описував групу плакальниць-лютністок, які оплакували та возвеличували загиблого воїна [3, с. 95]. Інструмент з теракотової фігурки жінки-музиканта з Вірменії нагадує традиційний сването-грузинський пандурі, однак манера тримати інструмент – східна [3, с. 95, рис. 6]. Він має маленький овальний корпус, довгу вузьку шийку та пласку голівку: кілкова коробка розміщена в одній площині з грифом. Інші археологічні знахідки із зображеннями лютень походять з території Середньої Азії. Довгошийкова лютня з маленьким корпусом зображена на фризі ритона з м. Ніси (Парфія, сучасна Туркменія). На думку Тамари Визго, така лютня була двострунною [4, с. 30]. Довгошийкова лютня з маленьким округлим корпусом зображена в руках двірцевого музиканта на настінних фресках Топраккалі (Хорезм) [5, с. 131]. Ці щипкові хордофони збереглися в традиційному інструментарії середньоазійських народів дотепер [4, іл. 70, 78,

104]. Цілком імовірно, що до Кавказу та Закавказзя вони потрапили з Середньої Азії за посередництва іраномовних племен (у скіфо-сарматську добу).

Лютні обох типів зображені на оссуарії з Яккабага (Узбекистан, кишлак Дархан), датованого VI–VII ст., що належить до пізньоантичної середньоазійської традиції [6, с. 174].

На найдавнішу писемну згадку про лютнеподібний «кобуз» натрапляємо в грецькому трактаті з алхімії (близько 800 р.), де він ототожнюється з пандуріоном, що мав 7 ладків і 3–5 струн. Також кобуз згадується і в інших середньовічних джерелах – Куманському кодексі (1303), поемі Гайнріха з Нойєнштадта «Gotes Zukunft» (в останньому джерелі – разом з лютнями) [1, с. 270].

Євроазійські середньовічні лютнеподібні хордофони (X ст.) мали бічне та тильне (заднє) розташування кілків. Останнє, на думку К. Закса, типове не лише для населення країн Південно-Західної Азії, Візантії, турків, киргизів (Середньої Азії) та народів Кавказу, але й для країн середньовічної Європи, включаючи Іспанію [1, с. 280]. Інструменти з тильним розташуванням кілків відрізняються від інструментів з бічним розташуванням, типовим для країн арабського світу. На теренах ранньосередньовічної Європи К. Закс локалізує *дві зони* поширення лютнеподібних інструментів, де існували відмінні впливи. У Південній Європі були поширені шийкові лютнеподібні хордофони; у Центральній та Північній Європі побутували ліри. У першому випадку європейські лютні зазнали впливу конструктивних традицій Південно-Західної Азії (тобто арабського світу – з бічним розташуванням кілків) [1, с. 280, 297–298]. Походження традиції прямого розміщення кілків на лютнях учений не пояснює.

К. Закс зазначає, що довгошийкові лютні в ранньосередньовічній іконографії Європи трапляються набагато частіше, ніж короткошийкові. В іконографічних джерелах збереглося декілька зображень довгошийкових лютень. Одне з них – лютня з Утрехтського псалтиря (832 р., Шампань, Південна Франція) зі співвідношенням корпусу до шийки 1:2 або 1:3. Інструмент має дві (як на скіфських лютнеподібних) або

три струни і тильне розташування кілків. Корпус інструмента лопатоподібний (середньоазійський)<sup>1</sup>. На думку органолога, з лютнею з Утрехтського псалтиря близько пов'язаний традиційний інструмент киргизів домбра (овальної форми) та балалайка росіян (з прямою голівкою). Подібна триструнна лютня зображена в руках царя Давида в Золотому псалтирі з Сент-Галлен (IX ст.), шийка якої втричі довша за корпус. Кілкова коробка має округлу форму, а звук видобувається за допомогою плектра.

У X ст. в іконографії європейських лютень з'являється досить рідкісний тип короткошийкового інструмента *вертикального способу тримання* (!), зафіксований у Німецькій Біблії, що зберігається в Державній бібліотеці м. Штуттгарта (Німеччина). Десять зображень цього інструмента репрезентують лютні овальної форми з вузьким корпусом і різною кількістю струн (від 3 до 6, найчастіше – 5). Кілки розташовані вздовж напівкулястої лінії кілкової коробки серпоподібної форми. Виконавець тримає інструмент вертикально, опираючи його нижню частину в праве передпліччя (інколи використовуючи для полегшення виконання підпірки). В одному випадку на манускрипті зображено інструмент більших розмірів, який виконавець також тримає вертикально. У тексті Німецької Біблії ці інструменти окреслено латинським терміном «*citara*». Подібний інструмент (хоча значно менших розмірів) К. Закс бачив у колишньому зібранні Музею Дашкової в Москві – він походив з Туркестану, мав вузький корпус, похилі бічні сторони і округлу кілкову коробку з нижнім розташуванням кілків. Інструмент був двострунним [1, с. 297], і, можливо, пов'язаний зі скіфо-сакською кочовою традицією.

Найціннішим ранньосередньовічним іконографічним матеріалом (X–XI ст.) є іспанські рукописи, у яких Закс виявив два типи лютнеподібних інструментів. Один з них – короткошийкові лютні з грушоподібним корпусом, у яких шийка виразно не відокремлена, а плавно продовжує абрис корпусу, що поступово звужується. Для другого типу інструментів органолог не знаходить класифікаційного окреслення – їм притаманний

вузкий еліпсоподібний абрис корпусу, незначна кількість струн (3-4). Довжина шийки збігається з довжиною корпусу і виразно відділена від нього. Обидва типи інструментів мають нетипову голівку у формі короткої невеликої поперечки, яка разом із шийкою утворює контур літери «Г» або «Т» з трьома або чотирма кілками, що стирчать із зовнішнього боку [1, с. 298]<sup>2</sup>. Отож, в Іспанії, що перебувала під впливом Південного Орієнту, культивувався тип короткошийкових лютень з відігнутою назад голівкою, що на той час став етнічною ознакою арабського лютнеподібного інструментарію, запозиченого з іраномовного азійського світу, на що вказують археологічні знахідки з Яккабага (Узбекистан). Нижче (тильне) розташування кілків К. Закс пояснює впливом Північного Орієнту, не уточнюючи, які саме музично-інструментальні культури окреслюються цим поняттям.

Зазначені Заксом типи європейських середньовічних лютнеподібних інструментів, що мають східну генезу, існували й у слов'янському світі. Довго- та короткошийкові лютні збереглися в традиційному інструментарії південних та східних слов'ян (болгарський тамбур, українська кобза), народів Кавказу та Закавказзя (сванетогрузинський пандурі, аваро-дагестанський пандур); лютнеподібні інструменти з прямою голівкою і плектровим видобуттям звука – у середньовічній Ломбардії (лопатоподібний лютнеподібний з пропорціями 1:1, 4 струни – статуя музиканта в баптистерії, фрагмент XII ст.), у народів Малої Азії, іраномовних кочових народів Середньої Азії.

Характерною ознакою бандури прийнято вважати закріплені на деці короткі мелодичні струни. Якщо українська кобза побутувала з приструнками і без них, то бандура (на думку більшості дослідників) завжди мала приструнки. У західноєвропейській музичній іконографії XIV–XVII ст. лютнеподібних інструментів-гібридів (з приструнками на деці) не зафіксовано. Вони трапляються на інструментах, зображених на українських народних картинах «Козак Мамай», найраніші з яких датуються кінцем XVII – початком XVIII ст. О. Рігельман (1785–1786) у «Літописній оповіді про Малу Росію» [8] по-

дає зображення козака з інструментом, який він називає бандурою через наявність на ньому чотирьох приструнків. О. Фамінцин зазначав, що в Західній Європі на лютнеподібних інструментах приструнків, закріплених на деці, не існувало [9, с. 470] – їх зазвичай уміщали на додатковому грифі – напівгрифі. Виникає запитання: чи справді наявність приструнків пов'язана з історично пізнім часом, чи, можливо, їх прототипи були відомі в раніші епохи?

Розширення ареалу пошуків на Схід приводить до західної частини Центральної Азії (Бактрії) періоду Кушанської держави (Термез, IV ст.)<sup>3</sup>. Цікавим зразком є археологічна знахідка – теракотова фігурка жінки-музиканта з відбитою голівкою. Як вказують археологи [10, с. 68], подібні фігурки зображали небесних і земних музикантів, а перед наближенням Нового року (Ноурузу) їх викидали з домівок і розбивали. У руках жінка-музикант тримає своєрідний лютнеподібний інструмент<sup>4</sup>, що не має аналогій у пізньоелліністичному інструментарії. Він має сім струн різної довжини, коротку і доволі широку шийку, нетипово плоский (!), (як для лютні) резонаторний корпус великого розміру. Незвичним є й розташування струн: три довгі (басові) закріплюються на грифі, а чотири короткі (незмінні за висотою) розміщені парами, дзеркально симетрично щодо довгих струн – на деці інструмента. З обох кінців короткі струни закріплені на двох чітко виділених підставках, розташованих поперечно під струнами. Одну з них уміщено в нижній частині корпусу, а другу – ближче до його верхнього краю, у місці безпосереднього переходу в гриф. Майстер намагався реалістично відтворити всі елементи конструкції інструмента, зокрема локалізацію струн та спосіб їх фіксації. Ця унікальна археологічна знахідка засвідчує побутування в іраномовних народів Євразії перших століть нашої доби гібридних шийкових хордофонів, які одночасно поєднували ознаки двох різних типів інструментів – шийкових (три довгі грифні струни) та цитроподібних (спосіб розташування і фіксації коротких мелодичних струн на деці).

Пошуки аналогічних інструментів з короткими (мелодичними) струнами, які б



фіксувалися на верхній деці резонаторного корпусу, на теренах Східної Європи (у східнослов'янських народів) привели до зображень унікальних шийкових хордофонів – вірменського середньовічного лютнеподібного інструмента (можливо, пандірна) [11, табл. XLV] та інструментів з «Ілюстрованого хронографа» XVI ст., створеного за життя царя Івана IV (Московське царство, 1560). На одній з його мініатюр («Вихід музикантів царя Давида») зображено трьох музик, які тримають у руках однотипні довгошийкові 5-струнні хордофони. Форма цих незвичних інструментів у давньоруських джерелах більше ніде не трапляється. Їхній корпус має лопатоподібну форму (як на одній з грецьких скульптур «Муза з пандорою») і вузький довгий гриф з ледь відігнутою назад заокругленою голівкою. Унікальне розміщення струн: центральна довга струна зафіксована на грифі, а чотири короткі (розміщені парами дзеркально-симетрично щодо довгої струни) прикріплені на верхній частині корпусу. Цей спосіб кріплення схожий до того, що на бактрійському інструменті. Музикант у центрі групи, зображений під час гри. Манера тримання інструмента (тильним боком до грудей) свідчить про його плаский корпус. Спосіб звуковидобування – заціпування струн обома руками (як це роблять українські бандуристи). Лютнеподібний хордофон лопатоподібної форми з мініатюри «Лицьового хронографа» презентує інструмент перехідного типу – *інструмент-гібрид*, що побутував на теренах Московської Русі (*Tatarian Russe*) під впливом середньоазійських традицій і був занесений на її територію не без культурного посередництва Золотої Орди – прямої спадкоємиці надбань давніх іраномовних етносів Середньої Азії у сфері інструментарію.

Подібний тип гібридного інструмента – синтез лютні й цитри – відомий з перського трактату про музику «Kanz al-tuhaf» (1345), де описано інструмент *tugni* лютнеподібної форми (корпус і гриф), що має типове для цитр розташування струн (у спадному порядку). Трактат описує мугні як «поєднання рубабу, кануна і нузги». Згадані інструменти Сходу типологічно належать до

різних типів хордофонів іраномовного світу – грифних шийкових («рубаб») та цитроподібних («канун» і «нузга») [1, с. 144, 410]. К. Закс, виходячи з уміщеного в трактаті зображення, вказує на його особливу подібність до інструментів з римських саркофагів. Хордофон, зображений у трактаті «Kanz al-tuhaf», має маленький округлий корпус та довгу широку шийку без ладків. На наявність дев'яти струн вказують дев'ять кілків з бічним розташуванням на голівці, верхні кінці яких утворюють скісну лінію, що проходить уперек шийки. У трактаті зазначено, що мугні походить з Магнезії (області Малої Азії), яка входила колись до складу Римської імперії (звідки подібний тип фіксації струн міг потрапити до Риму). К. Закс припустив, що *близькою аналогією до цього інструмента може бути українська бандура* [1, с. 278]. Цим припущенням органіолог, незалежно від О. Фамінцина, вказав на можливість *гібридизації української бандури*, проте ніде більше не розвиваючи цю думку.

Анонімний автор східного середньовічного трактату вважає інструмент *tugni* винаходом видатного перського музиканта і теоретика Сафі ад Діна, який жив у XIII ст. († 1294 р.). Проте вищерозглянутий бактрійський інструмент (IV ст. н. е.) є свідченням існування на території Середньої Азії лютнеподібних інструментів-гібридів з приструнками, що поєднували ознаки лютень і цитр, в іраномовному світі можна спостерігати і в історично віддаленіші епохи, принаймні на тисячу років раніше часу написання трактату. Можливо, *батьківщиною цих гібридних хордофонів були іраномовні держави Азії (Кушанське царство, Греко-Бактрійська держава, Давній Іран, а також Вірменія), у культурі яких ще задовго до доби арабських завоювань (VII ст.), завоювань турків-сельджуків (X ст.) та монголо-татарів (сер. XIII ст.) існував цей тип інструментів*, який уже під новою назвою «мугні» міг потрапити до опису перського трактату як інструмент, нібито «виготовлений» Сафі ад Діном<sup>5</sup>.

Римські інструменти, які К. Закс вважає дуже подібними до мугні, виявлено на трьох саркофагах пізньоримського періо-

ду (I–III ст. н. е.), два з яких зберігаються в Луврі, а третій – у кафедрі Аґріґенто на Сицилії (Італія). Ці інструменти за формою подібні до лютні. Вони складаються з округлого опуклого корпусу і довгого широкого грифа без ладків, на якому виконання лютнеподібним способом навряд чи можливе (враховуючи значну ширину шийки). На інструментах чітко окреслено кількість струн (від 8 до 10), що не скорочували під час гри (як на лютнях), а защипували (як на цитрах). Інструмент тримали *вертикально*, лівою рукою, опираючи на ліве плече. Один з екземплярів, представлений на саркофазі з Лувру [1, табл. VIII в], зображено особливо достовірно. Добре помітно, що маленький корпус інструмента має лопатоподібну форму і дуже широкий довгий гриф, на якому в порядку зростання розміщено 10 струн різної довжини. Цікаво, що верхні кінці струн закріплені в другій третині площини грифа, фіксація яких, не досягаючи голівки, утворює на ньому нахилісну лінію (від найкоротших до найдовших). Можливо, подібне розташування струн у добу італійського Відродження було прототипом для ідеї створення додаткового грифа, який активно впроваджували падуанські майстри.

К. Закс вважає, що давньоримські інструменти тісно пов'язані з іранським цитроподібним інструментом «мугні» і могли потрапити до Західної Римської імперії за посередництвом азійських народів. Елліністична римська культура запозичувала чимало культурних надбань Сходу, зокрема й музичний інструментарій. Цікаво, що типова скіфська (давньоіранська) ліра з п'ятьма струнами (а не сімома, як на класичних грецьких) зображена на фресці з вілли в Боскореале поблизу Рима (I ст. до н. е.) [12, с. 93, іл.]. Можливо, східний інструментарій з'явився в Римі в результаті азійських походів Александра Македонського (з III ст. до н. е.) та завоювань імператора Траяна (117–118 рр.), адже після занепаду Римської імперії цей тип інструментів у середньовічній Європі не отримав свого конструктивного розвитку і був витіснений з ужитку іншими цитро- і лютнеподібними інструментами.

Відтак, можна констатувати, що ідея симетрично розміщених «приструнків» на гібридних інструментах у народів іраномовного світу існувала віддавна (принаймні з IV ст.). Так звані приструнки, закріплені на деці-струноносії, могли потрапити до східнослов'янського лютнеподібного інструментарію (як і до давньоримського) за посередництвом давніх іраномовних етносів Євразії. Можливо, на українських теренах цей тип інструментарію міг бути сприйнятий безпосередньо від скіфо-сарматських племен, а лютнеподібні інструменти-гібриди на території сучасної України існували ще в ранньому середньовіччі і збереглися як релікт на деяких народних картинах «Козак-Мамай» (унікальне дзеркально-симетричне розташування приструнків). Адже невідомо, який саме лютнеподібний інструмент бачив у жителів Куяба арабський мандрівник Ібн-Фадлан, визначивши його арабським терміном «ал уд»?

Костянтин Вертков зазначає: «Можливо, вірогідним є те, що танбуром Ібн Даства міг назвати один із різновидів кобзи (вірніше, її попередницю), що мала танбуроподібну форму [форму довгошийкової лютні. – *І. З.*]» [13, с. 82]. Ібн Фадлан на початку X ст. був свідком поховальної церемонії багатого руса на Волзі (тогочасній території Хозарії). Серед поховального обладунку він згадує тунбур (танбур). Можливо, це був лютнеподібний інструмент з довгою шийкою [14, с. 496; 15, с. 62]. Інший арабський автор згадує побачений ним також у жителів Куяба *восьмиструнний інструмент з плоским резонаторним корпусом*, що нагадував йому арабський ал-уд (ийдан) [13, с. 82; 15, с. 62].

Повертаючись до давньоруського середньовічного «пісневця» (XII ст.) та інструментів з «Ілюстрованого хронографа» (XVI ст.), де вперше серед східнослов'янського лютнеподібного інструментарію зафіксовано факт гібридизації довгошийкових лютень з цитроподібним інструментарієм, зокрема «протоприструнковим» способом фіксації струн (на корпусі), дає змогу зробити припущення, що ідея створення приструнків на кобзі (довгошийковій лютні) виникла не пізніше X–XII ст., адже саме XII ст. датується

згадка в давньоруській літературі про цитроподібний інструмент «пісневонець» (щоправда, без довгого грифа), на якому також частину струн фіксували на корпусі, хоча й іншим способом (по один бік від довгих струн – подібно до української бандури). Ці зображення можуть свідчити про поступовий процес «визрівання» в давньоукраїнському середовищі ідеї приструнків: адже для того, щоб один інструмент (кобза) міг запозичити від іншого ідею приструнків, вони повинні були існувати на цьому іншому інструменті, з якого й могло б відбутися це запозичення, тобто гібридизація інструмента [16]. Таким інструментом міг бути лише *псалтир вертикального способу тримання зі струнами різної довжини*, частину яких закріплювали на одному боці деки (як на пісневці, а не дзеркально-двосторонньо, як на деяких кобзах на картинах із зображенням Козака-Мамая). Однак кобзою цей інструмент уже не був. Можливо, тавтологія назви цього інструмента (кобза-бандура) (багаторазово відзначена українськими дослідниками) була викликана довготривалим перехідним періодом, що розпочався на східнослов'янських теренах у X–XII ст., а можливо, й набагато раніше, на що вказують арабські середньовічні джерела.

Ще один тип середньовічного струнно-щипкового інструмента – лютня – відомий лише із зображень на фресці «Музиканти» з Софії Київської (1037 р.) та фрески з каплиці Святої Трійці в Любліні (1418 р.). Інструмент на фресці з Софії Київської має грушоподібну (краплеподібну) форму корпусу, який плавно переходить у гриф, що завершується прямою голівкою; п'ять струн, закріплених у різних точках пласкої кілкової коробки, із заднім розташуванням кілків<sup>6</sup>. На зображенні фрески, виконаному олійними фарбами в 1843 році під час її реставрації під керівництвом петербурзького архітектора Ф. Солнцева, було повністю знищено фресковий шар [17]. Уважають, що цей інструмент з'явився в інструментарії Київської Русі за посередництва Візантії, а в Західній Європі – зі Сходу, з персо-арабського інструментарію. Проте східна лютня – ал уд, що стала прототипом європейської, мала здебільшого 4 струни

(двохорові), а також цілком інший тип голівки і кілкової коробки. Загальновідомо, що арабські ал уди мають відігнену назад голівку і бічне розташування кілків. Зображена на київській фресці лютня (до її реставраційного поновлення під керівництвом Ф. Солнцева) мала цілком інший вигляд, ніж та, яку останні 150 років зображають у різних виданнях. Вона мала пласку, розташовану в одній площині з грифом, кілкову коробку, іншу кількість струн (5, а не 3), тобто була повністю відмінною від «арабських» лютень (які араби запозичили з іраномовного азійського світу) [4].

Арабський географ X ст. Ібн-Дасте (Ібн-Русте), який відвідав Давній Київ (Куяб) за 115 років до розпису фресок собору Софії Київської (922), згадує про побутування у тамтешніх мешканців струнного інструмента на кшталт арабського танбура – довгошийкової лютні, що зазвичай мала дві–три струни [13, с. 82]. Можливо, саме цей інструмент століттям пізніше відтворили на фресці Софії Київської поруч з тими інструментами, що потрапили до Київської Русі з Візантії.

Отже, можна дійти таких висновків. Уперше залучені археологічні, іконографічні матеріали та писемні джерела свідчать про те, що в широких хронологічних межах (IV ст. – середина XVI ст.) на території Євразії в різних народів побутували особливі різновиди щипкових шийкових хордофонів, що мали типологічно спільну ознаку – спосіб кріплення частини струн *не на грифі, а на верхній частині резонаторного корпусу*. Унікальність цього способу розташування струн на лютнеподібних інструментах з приструнками свідчить про їх *гібридизацію* з іранським цитроподібним інструментарієм (кануном, нузгою), що, безперечно, відбувалася в іраномовному світі країн Сходу ще на початку нашої доби (IV ст.), та тисячолітнє побутування такого інструмента в музичних культурах іраномовних (до XIV ст.), а також східнослов'янських (до XVI ст.) етносів. Цей гібридний тип хордофонів міг бути вихідним прототипом, який через давньоіранський субстрат потрапив до східнослов'янського середовища не пізніше XII–XVI ст. На українському ґрунті



гібридизація лютнеподібних хордофонів з цитроподібним інструментарієм тривала від раннього середньовіччя аж до XVIII ст. Наслідком цього процесу стало виникнення української лютнеподібної цитри – бандури.

<sup>1</sup> Двострунні довгошийкові хордофони лопатоподібної форми Р. Садоков визначає як інструменти з типовими ознаками скіфських струнно-щипкових хордофонів [7, с. 87–89].

<sup>2</sup> Можливо, таким способом зображали середньоазійський середньовічний руд.

<sup>3</sup> Бактрія (Бактріана) – історична область у Середній Азії, що охоплювала території сучасного Афганістану, частину Узбекистану та Туркменії. З VI–IV ст. до н. е. вона входила до складу держави Ахеменидів, згодом – до імперії Александра Македонського. Із середини III ст. до н. е. утворилося Греко-Бактрійське царство. З перших століть нашої доби ця територія була в складі Кушанської держави.

<sup>4</sup> Правочинність залучення середньоазійських джерел зумовлена історико-культурними зв'язками, зокрема впливами персо-іранського інструментарію та його пізнішою адаптацією в країнах середньовічної Східної та Західної Європи (наприклад, лютнеподібних інструментів).

<sup>5</sup> Можливо, так званий винахід Сафі ад Діна стосувався скісної фіксації струн на грифі, що відрізняє цей тип інструментів від бактрійських.

<sup>6</sup> Це спостереження зроблене автором після ознайомлення із замальовками Ф. Солнцева, здійсненими перед початком реставраційних робіт фрески в 1842 році, що зберігаються в бібліотеці Національного історико-культурного заповідника «Софія Київська».

### Література:

1. Sachs C. Historia instrumentorum musicarum / Curt Sachs. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo muzyczne, 1975. – 556 s.

2. Смирнов К. Ф. Сарматы на Илеке. – М. : Наука, 1975. – 175 с.

3. Хачатрян Ж. Об античной короластике Армении // Вестник древней истории. – 1979. – № 3. – С. 93–101.

Статья посвящена изучению взглядов выдающегося немецкого органиста К. Закса на украинскую бандуру как гибридный инструмент древнеиранского происхождения, рассматриваемого с точки зрения гибридных хордофонов Евразии I–XVI вв. (цитро- и лютневидных).

Ключевые слова: бандура, гибридные хордофоны Евразии, органистика, цитро- и лютневидные инструменты.

4. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М. : Музыка, 1980. – 190 с.

5. Раппопорт Ю. А. Музыкальные инструменты в настенных росписях Топраккалы // Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье. Тезисы докладов науч. конференции. – М., 1981. – С. 131–133.

6. Лунина С., Усманова З. Изображения музыкантов на оссуарии из Яккабага // Музыка народов Азии и Африки / Ф. Кароматов, Ю. Эльснер. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 174–181.

7. Садоков Р. Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. – М. : Наука, 1970. – 138 с.

8. Рігельман О. І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі. – К. : Либідь, 1994. – 768 с.

9. Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) // Скоморохи на Руси. – С.Пб. : Алетей, 1995. – С. 315–535.

10. Meshkeris V. A. Les terres cuites de la Bactriane // Veronica A. Meshkeris La Bactriane. – Paris, 1996. – N 211. – P. 62–71.

11. Геворгян А. Ремесла и быт в армянских миниатюрах. Альбом / А. Геворгян. – Ереван : Айстан, 1973. – 156 с., иллюстр.

12. Mertens J. R. The Metropolitan Museum of Art. Greece and Rome. – New York : The Metropolitan Museum, 1987. – 158 p.

13. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / К. Вертков. – М. : Музыка, 1975. – 280 с.

14. Lewicki T. Źródła arabskie do dziejów Słowiańszczyzny. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1985. – 564 s.

15. Popławska D. Średniowieczne instrumenty muzyczne typu chordofonów na ziemiach Polski, Czech i Rusi. – Warszawa : Ośrodek konserwacji zabytków, 1995. – 208 s.

16. Зінків І. Бандура: проблема генези та типології інструменту // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 16. – С. 341–354.

17. Тоцкая И. Ф., Заярузный А. М. Музыканты на фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Древнерусское искусство: художественная культура X – первой половины XIII в. – М. : Наука, 1988. – С. 143–155

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В БОГОСЛУЖБОВІЙ ТВОРЧОСТІ КИРИЛА СТЕЦЕНКА ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Наталія Костюк

*У статті висвітлюються питання, пов'язані зі становленням стилю визначного українського композитора Кирила Стеценка в галузі богослужбової творчості. Серед важливих аспектів, що вплинули на цей процес, – форми використання традиційних прийомів церковно-співочого мистецтва, інтерпретація жанрових закономірностей згідно з авторською концепцією тієї чи іншої композиції, способи використання циклічних форм тощо. Особливої уваги заслуговує робота над створенням національного колориту й можливостями прояву індивідуальних рис стилістики богослужбової творчості.*

*Ключові слова:* церковно-співоче мистецтво, жанрові закономірності, концепції, стилістика, національний колорит.

*The article highlights issues associated with the development of the style of the famous Ukrainian composer Kyrylo Stetsenko of liturgical art. Among the important aspects that have impacted on this process – the forms of traditional methods of church-singing art, the interpretation of the laws of genre, in accordance with the author's conception of composition, methods of using cyclic patterns forms. Particular attention should be paid to creation of national peculiarities and possibilities of manifestation of individual traits of style of liturgical art.*

*Keywords:* the church choral art, genre patterns, concepts, style, cultural identity.

Кирило Григорович Стеценко – одна з найпомітніших постатей громадського, музичного та музично-церковного життя перших десятиліть ХХ ст. Незважаючи на установлену в українському музикознавстві тезу про вимушеність прийняття ним духовного сану і подальших призначень, оперту на висловлювання самого композитора, церковно-музична галузь його творчості, позначена природністю й імпульсивністю, свідчить про інше. У царині українського богослужбового мистецтва він чи не найпотужніше втілює нові для свого часу та важливі в історично-стильовому контексті ідеї. Богослужбові композиції, поряд з вокальними та хоровими, були тією нивою розвитку його індивідуального творчого еґо, де він ефективно акумулював елементи національних традицій, відстоював і значною мірою формували адекватні викликам епохи принципи творчого мислення не тільки індивідуального, а й загальнонаціонального рівня.

Його досягнення в цій царині пов'язані з генетичним фактором<sup>1</sup>, безпосереднім досвідом, уґрунтованим на богослужбових співочих звичаях храмів Києва й Київщини, а також фундаментальною освітою в одному з провідних початкових духовних навчальних закладів – київській Софійській духовній школі (1892–1898), де йому бу-

ло доручено керувати хором (з 1895 р.). Тут були виконані його перші богослужбові твори – «Хваліть ім'я Господнє» й «Херувимська». Їх рівень засвідчено фактом виконання цих творів хорами Михайлівського монастиря (1897–1898) та Київської духовної семінарії (1900–1902)<sup>2</sup>. І хоча наступні роки творчості досить нерівномірні щодо звернення до богослужбових жанрів (датування композицій свідчить, що в окремі роки композитор зовсім не звертався до цієї сфери), однак динаміка поступу та вражаючі творчі знахідки виявляють потужність еволюції його богослужбово-співочого стилю.

Від першої «Херувимської» f-moll (1897–1898 рр.; у її автографі навіть не підписано тексту) і «Хваліть ім'я Господнє» (той самий період), що наслідують достатньо скромні стилістичні засоби авторської церковної творчості ХІХ ст., до грандіозної задумом другої «Літургії» і сповненої містичного саява й української інтонаційності «Херувимської» a-moll (1917) пролягає величезний шлях. У цей час були написані як окремі піснеспіви [1903 р. – «Достойно єсть» № 1 (16 жовтня); 1906 р. – «Милость мира» для мішаного хору (19 серпня); 1915 р. – «Блаженні» для двох хорів (11 грудня); 1916 р. – «Слава Тобі, Боже наш» (29 квітня); 1917 р. – «Хваліте ім'я Господнє»,

«Херувимська» a-moll (19 березня)], такі великі богослужбові цикли [1907 р. – «Літургія св. І. Златоустого» (закінчена 31 травня); 1910 р. – друга «Літургія» для мішаного хору]. Проміжне місце займають кілька піснеспівів, об'єднаних у цикл «Вінчання» [1905 р., друга редакція для мішаного хору (21 липня 1911 р.)].

До сфери зацікавлень церковною творчістю<sup>3</sup> належать і кілька принагідних статей К. Стеценка, серед них – присвячені концертам хору О. Архангельського [Рада. – 1907. – 17 (30) листопада; Рада. – 1907. – 11 (24) листопада], концертам богослужбових творів, здійснених силами київських церковних хорів [К. [Кирило Стеценко]. Духовний концерт // Рада. – 1910. – 24 березня (6 квітня). – № 68<sup>4</sup>], а також – критичний відгук на працю О. Фатєєва «Пособие к изучению начальных правил нотного пения, составленное для народного хора, состоящего при Высочайше утверждённом “Обществе религиозно-нравственного просвещения в духе православной церкви”» (Киевские епархиальные ведомости. – 1905. – № 5), де він уже виступає з важливими зауваженнями з приводу її концепції. Певні аспекти поглядів митця і священника на потреби церковно-співочої освіти в контексті загального культурно-суспільного поступу містить його відгук «Торжественное освящение церковно-музыкальной-певческой школы в Чернигове» (Черниговский церковно-общественный вестник. – 1916. – 16 нояб. – № 127).

У багатьох з названих творів виявляється активна кристалізація елементів власного богослужбового стилю та специфічних мовно-виразових комплексів, які виявляють удосконалення авторського почерку композитора. Так, у «Достойно» № 1 він апробував можливості розробки стилістики, оперті на традиції клиросного, можливо, навіть монастирського співу в руслі тенденцій «нової школи». Хорова фактура тут насичена кантиленними зворотами як у провідній партії (сопрано) та другому голосі, що іноді виступає у функції терцієвої втори, так і в партіях тенора та баса. Проте композитор, вочевидь, прагнув не так виявити наспівність, як апробувати інтонаційно-фактурні

можливості цього типу розспіву богослужбових текстів (особливо показовим є зіставлення ансамблів солюючих голосів на текст «Честнейшую Херувим»), посиленних вільною метрикою.

Деякі композиційні прийоми, як-от: колористично ефектне октавне подвоєння партії басів, ущільнення густоти звучання у компактних *divisi*, використання гармонічних прийомів, спрямованих на посилення емоційно-динамічного наростання для досягнення заключної кульмінації, виявляють кристалізацію елементів, важливих для поступу стилю композитора в богослужбовій царині.

У наступних композиціях К. Стеценко рішуче повертає на шлях традиційного українського богослужбового мистецтва, помітно відійшовши від так званої «нової старовини» як однієї з панівних течій тогочасної церковної творчості. Немає даних про впровадження митцем українських текстів у сферу богослужбового співу: усі зразки його церковної музики до 1917 року написані на традиційні церковнослов'янські тексти. Але в царині стилістики й формотворення яскраво виявляються інтонаційні чинники паралітургічної пісенності (кантів, колядок, духовних, зокрема молитовних, пісень). Ілюстративність й «архаїчність» у площині колористики відтісняються зі сфери першорядних завдань на користь культивування того специфічного колориту, якому згодом – у характеристиці знаменитої «Панахиди» – О. Кошиць надасть визначення «тихого» як найяскравішого прояву української літургічної традиції. Саме О. Кошиць надав одну з перших якісних характеристик богослужбової творчості митця: «Щодо Стеценка, то він має щось трохи від Архангельського... й деяких інших, крім Веделя. Та все це дрібниця перед його оригінальністю, “українськістю”, неймовірною ніжністю, глибокою релігійністю та “пісенно-нащадністю”... Це найтонша, найделікатніша лірика італійського пензля в релігійному малярстві... У Стеценка – все щирість, безпосередня природність...»<sup>5</sup>.

Зі значною вірогідністю можна стверджувати, що в такому підході виявився вплив

ідей, пов'язаних з концепцією автокефалізації української церкви, що активно обговорювалися в українському священицькому середовищі, провідну роль у втіленні яких К. Стеценком відіграло спілкування з високошанованими ним Миколою Лисенком та протоієреєм Василем Липківським<sup>6</sup>. Це спричинило помітне відчуження від російського інтонаційного поля й піднесення рівня українського богослужбового мистецтва до такого рівня, який утворив належну альтернативу впровадженню російських церковно-співочих традицій у церквах України.

Глибинна прихильність до українських співочих традицій, знання богослужбового ритуалу зумовили самотні ознаки наступних творів К. Стеценка. Так, у «Милости мира» F-dig вони виявляються чітко й конкретно, уже засвідчуючи вихід поза межі впливу широко пропагованої стилістики провідних російських композиторів. У присвяті цього твору – «Дорогому дедушке Лобачевскому и его хору...» – виразно виявляється зорієнтованість на традиції клиросного чи так званого «обичного» співу з характерним абсолютним дотриманням ритуальних схем і відповідних композиційних норм.

Упродовж кількох років (1905–1911) К. Стеценко працював над піснеспівами із циклу «Вінчання». Рідкісним зверненням до цього чину в той час (1902) була праця О. Кастальського, до якої ввійшли «Встречное песнопение жениху», «Песнопение при входе невесты», «Аминь», «Сугубая ектиния», «Слава Тебе, Боже наш», прокимен, «Исайе, ликуй», «По окончании венчания». Менша кількість текстів у К. Стеценка, імовірно, пов'язана з усталеною практикою залучення традиційних співів. У його «Вінчанні» іншою є також послідовність піснеспівів: на початок винесено вірші з 127-го псалма «Блаженні все боящієся Господа» (його читає священник біля аналоя після обручення молодих, згодом цей текст використовується в ритуалі привітання нареченого). Такий зачин засвідчує вподобання композитора не так до певного психологічного стану, як до процесуальності в розви-

тку емоційної сфери. У цьому випадку це – трансформування покаяльно-прохального мотиву («Блаженні всі, боящієся Господа, / труди плодов Твоїх спаси») у мотив провіщення блага («Блажен єси і добро тобі буде: жена твоя, яко лоза плододита в странах дому твого...»). Також до циклу входять прокимен «Положил єси на главах їх вінці», що співається під час покладення вінців на голови наречених і їх триразового благословення та стих «Исайе, ликуй», який належить до ритуалу обведення докола аналоя молодих, руки яких з'єднані епітрахіллю.

У «Вінчанні», на відміну від більш ранніх творів, в інтонаційній площині майже суцільно панує терцієвість і похідні від неї секстові звороти. Зміна в трактуванні обиходних інтонаційних моделей настільки очевидна, що можна констатувати окреслення нового етапу в еволюції стилістики К. Стеценка – етапу, упродовж якого від твору до твору будуть, водночас із посиленням особистості в інтерпретації семантики богослужбових джерел, міцнішати глибинні зв'язки з народнопісенними традиціями<sup>7</sup>. До того ж митець успішно застосовує такі рельєфні стилістичні прийоми, як дублювання хорових груп для посилення ефекту енергійності й сили впливу (як у початковій фразі «Блаженних»), виключення із загального звучання або нівелювання мелодичності високих партій при зіставленні сусідніх текстових блоків, поглиблення ролі чоловічих голосів за їх одночасної мелодизації для підкреслення суворості істинності й значущості сакральних висловів (друга фраза першого речення «Блаженних»; фраза «и роди Сына Еммануила» з «Исайе, ликуй») тощо.

До прийомів, що пов'язують творчість К. Стеценка з усталеними засобами «перекладень» обиходних наспівів, належить перенесення основної мелодії в різні голоси. Так, рельєфний контраст хорової тембральності виникає в епізоді «Благословит тя Господь от Сіона і узриши благоя Іерусалима все дни», де провідну роль надано ансамблю альтів та тенорів. Значний крок у напрямі українізації стилю церковних творів виявляють деякі



епізоди, що безпосередньо засвідчує перейняття інтонаційно-фактурних моделей з арсеналу народної пісенності та новітнього досвіду їх обробок, зокрема – творчості М. Лисенка. І над усім царює променистий радісний настрій, діапазон якого сягає від смирення до тріумфу вражаючої сили, як у заключному славослов'ї «Слава Тебе, Христе Боже», опертому на принципи побудови кульмінації в кодах хороших концертів.

Л. Пархоменко в монографії «Кирило Стеценко» досить критично оцінює цей твір, аргументуючи «певний крен у бік концертності»<sup>8</sup> особистою участю автора в урочистостях вінчання. Творчою ж молодістю дослідниця пояснює і стилістичні «вади»: «Тут межують інтонації, близькі до лірики Чайковського, з поспівками і гармонічними зворотами, характерними для церковних піснеспівів. Народнопісенні розспіви й каданси поєднуються з класичними контрастами фактури й ладотональними зіставленнями»<sup>9</sup>. Водночас уже наступні твердження цього дослідження змінюють ракурс оцінки, що більш справедливо, оскільки всі зазначені елементи стануть органічною складовою зрілого стилю К. Стеценка.

Важливим прикладом звернення митця до нетипових для композиторської творчості богослужбових циклів є триголосі «Непорочні в Велику Суботу грецького наспіву по Синодальному Обиходу», видані В. Петрушевським 1908 року. Та хоча твір належить до провідного напрямку тогочасної церковно-музичної творчості, де часто виникали несподівані жанрові варіанти, однак він свого часу не був виконаний (принаймні, свідчень про це немає), і його перша публікація була здійснена Л. Пархоменко тільки 2009 року. Утім, саме цей аспект спонукає до аналізу твору, щоб з'ясувати його реальну мистецьку значущість у загальному поступі церковно-музичного стилю композитора.

Невідомо, чи «Непорочні» були написані в Олександро-Грушевському (тепер м. Шахти Ростовської обл., РФ), куди К. Стеценко заслала як активного учасника українського національного руху 1905–1907 років, чи в Білій Церкві, куди

його вдалося перевести завдяки наполегливому сприянню друзів. Цей факт важливий для розуміння мотивів написання циклу, аналогів якому, здається, до того часу не існувало. У першому випадку їх можна розцінювати як вияв певного душевного зламу. Призначення ж до Білої Церкви мало б викликати значне емоційне піднесення, хоча певна обережність у вияві громадянської позиції у творі все ж спостерігається. Про це свідчить той факт, що, комплектуючи текстову драматургію циклу і досить вільно оперуючи текстом 118-го псалма, він додав до другої статті твору такий стих:

«Безначальне Боже, со присносущия  
Слове и Душе Святой,  
скиптр православного Императора укреп  
пи на ратныя, яко благ».

Насамперед слід наголосити, що в православному обряді існує кілька варіантів виконання «Непорочних». Зокрема, вони належать до умовної другої частини «Утрені» у складі кафизм із «Непорочними» або поліелеєм і Євангелієм.

Детальний екскурс в історію формування та особливості виконання цього жанру піснеспівів містить «Толковый типикон» М. Скабаллановича<sup>10</sup>. Зокрема, він зазначає, що друга частина «Утрені» супроводжується посиленням урочистості; непорочні (‘Αρσμος) і є найбільш піднесеним фрагментом цього богослужіння: «Представляя из себя восторженный гимн закону Божию, псалом изображает горячую любовь праведника к этому закону или, точнее, к Богу за Его столь совершенный и благотворный дар человечеству... Псалом дышит замечательною теплотою, действуя с неотразимою обаятельностью на сердце, сколько-нибудь способное к религиозным чувствам, и превосходя в этом отношении другие псалмы».

Цей найбільший псалом у «Псалтирі» (176 стихів у трьох статтях) утворює 17-у кафизму, яка виключається зі звичайної послідовності читання або співу «Псалтиря». За уставом православної церкви, його трактують і як надгробну пісню над Господом, а тому співається він і у Велику Суботу; також «Непорочні» співаються в чині погребіння

над кожним віруючим чи як перший псалом опівночниці. При виконанні «Непорочні» діляться на три частини, або слави за початковими словами: 1 «Блажені непорочні» («Блажени непорочнии»), 73 «Руки Твої створили мене» («Руце Твои сотвористе мя») і 132 «Обернися до мене та будь милостивий мені» («Призри на мя и помилуй мя») <sup>11</sup> з тенденцією до зменшення кількості стихів. Співаються вони на розспіви п'ятого гласу, для яких властиво «поєднання задумливості..., тихого суму і радості, але радості не так тріумфуючої, як глибокої і безтурботної» <sup>12</sup>, і на який співаються тропарі і найважливіші стихири Пасхи.

Непорочні співаються двома клиросами по стихах із вставними «словами» і тропарями «Ангельський собор». «Такий спосіб співу і значно скорочує виконання (при майстерному співі, коли не тільки немає пауз між співом обох хорів, але один починає, не чекаючи повного закінчення співу іншим). Зважаючи на значний обсяг псалма і тривалості недільного бдіння, на псалм не положено ніяких приспівів, які він має за кожним віршем, наприклад, на заупокійній службі. Натомість таких приспівів до псалма в кінці додається низка тропарів з приєднанням до них найбільш характерного вірша в псалмі, що виражає головну думку його – “Благословен еси, Господи, навчи мене виправданням Твоїм”. Цим навіюється думка, що, власне, весь псалом мав би співатися з приєднанням до кожного вірша недільного тропаря (як у Велику Суботу), і якщо це не робиться, то тільки через брак часу» <sup>13</sup>.

У варіанті К. Стеценка ми зіштовхуємось із циклом (своєрідним «обрядом в обряді»), що належить до дійств Великої Суботи. Вибір музичної основи певною мірою компромісний: українське мелодичне джерело (грецький наспів) взято з офіційного – Синодального – обиходу. Та, поза всім, уже в цьому виявляється глибокий зв'язок з українською співочою традицією, а принцип перекладення для триголосого хору – з аранжуваннями й обробками українських народних пісень, захоплення якими було серед причин заслання.

До текстової основи твору ввійшли 11 стихів із 72-х першої, 9 з 58-ми другої і

9 із 44-х третьої статті. Мало того, композитор навіть допустив застосування похвали іншого стиха (у другій статті – 75-та похвала після 73-го стиха). Таке скорочення вказує, найвірогідніше, на спробу створення концертного (чи, краще, виконавського) варіанту «непорочних».

Працюючи з інтонаційним матеріалом, своєрідності якому надає специфічність розспівів кінця XVII – початку XVIII ст., К. Стеценка застосовує принцип монотематичності, спираючись на посилення ролі ключових інтонацій та їх розвиток упродовж усього циклу. Терцієво-секстові панівні гармонії тільки подекуди відтінено звучанням кварто-квінтових унісонів. Ця терцієвість, загалом домінантна для хорового стилю композитора, засвідчує перевагу ліричності як основної риси обдарування митця. Звертають на себе увагу лейтінтонації, пов'язані із синкопованим ритмом у фрагментах, викладених у класичній метричній системі. Вони істотно пом'якшують чітку метричну акцентність, наближуючись до молитовних розспівних формул. Цей рисунок використовуватиметься в циклі багато разів. До цього ж ефекту спрямовані поспівки за типом оспівування, що, хоча й більше характерні для кадансових побудов, простежуються в плинні різних голосів у інших фрагментах форм розспіву стихів.

Отже, незважаючи на відсутність виконавської «долі» твору, він має істотною мистецьку вартість, займає доволі важливе, хоча й перехідне, місце у творчій еволюції стилю богослужбових творів К. Стеценка, а за настроєвістю може розцінюватися як певне провіщення колориту геніальної «Панахиди» 1918 року.

Загалом у богослужбовій творчості К. Стеценка виразно простежується комплекс ознак, який засвідчує її стійку парадигматику. Насамперед ідеться про підхід до текстової основи. Визнаючи її першорядність для логіки побудови фраз і загального структурування, цілком вільно осягається його інтонаційність; свідомо вводяться до питомих церковних піснеспівів народнопісенні звороти й формули. В інтонаційній драматургії цих творів, особливо циклів,

важливу роль відіграють стабільні поспівкові комплекси. До них належать:

- фактурно уніфіковані остинатні звороти, прототипом яких є псалмодіювання або церковне читання;
- пощаблеві мотиви терцієво-квартового амбітусу зі «щепленням» опорних звуків сусідніх ланок, унаслідок якого виникають quasi-модальні інтонаційні структури;
- «мелізматичні» поспівки в кадансах (прийом, характерний і для народної пісенності, для різних типів церковних розспівів) або розспівування окремих складів тексту;
- поспівки, ядро яких визначається стрибком на терцію або кварту, що поєднується з репетиційним повторенням початкового або кінцевого тону.

Звертають на себе увагу характеристичні фактурні прийоми, подібні і до киево-печерських розспівів, і до українського фольклорного багатоголосся: рух мелозворотів суміжнощаблевими тризвуківими або секстакордовими послідовностями; дублювання акордових паралелізмів або ж суміжне і протилежне спрямування мелодичного руху в різних партіях, унісонні заспіви, хорові педалі тощо. Також помітно вирізняються широкі протяжні фрази, схожі на автентичні архетипи церковного співу, або метрично вільне «проказування» словесних формул хором. Поширеними є також прийоми зіставлення соло та хору з функцією тла; вкрапленням елементів стрічкового багатоголосся або асоційованих з кантовим викладом. Загалом превалювання розспівності над псалмодійно-речитаційними чинниками є однією з визначальних рис української богослужбової творчості перших десятиліть ХХ ст.

Специфічного колориту багатьом піснеспівам або ж їх окремим фрагментам надає вживання типових зворотів зі сфери паралельного мажоро-мінору з характерною зміною функційних значень VI–I та I–III. Двоопорна ладова структура знаменного розспіву іноді виявляється в системності почергових кадансів.

Працюючи над виробленням самобутньої стилістики, українські композитори вільно послуговуються, фактично, усіма ві-

домими типами опрацювання мелодичних джерел: буквальним використанням мелодій, скороченням і змінами наспівів, додаванням авторських вставок або виокремленням з мелодії потрібного інтонаційно-формульного матеріалу. Часом найхарактерніші наспіви використовуються за аналогом теми для варіацій. Використання матеріалу екстеній у структурі інших частин виявляє тенденцію до внутрішнього укрупнення структур цих частин і водночас – до наскрізності інтонаційного розвитку<sup>14</sup>.

Особливості інтонаційного розвитку значною мірою впливали на формотворчі процеси та структурування піснеспівів, часом змінюючи визначальні принципи типових двочастинних або тричастинних форм (зокрема, простежуються аналоги до заспівів, приспівів, принципи римування в каденціях, створення структур за аналогом до пари періодичностей). Основну опору формотворення і в окремих творах, і в циклах становить пісенна строфічність з особливою увагою до просодичних особливостей, ритміки і цезур тексту. При цьому нетотожність масштабів словесно-тожних блоків зумовлена особливостями розспіву.

До драматургічної і стилістичної цілісності спрямовані цикли богослужбових піснеспівів. Ритм тематичного розгортання й накреслення функцій інтонаційних зерен як імпульсу розвитку значною мірою спричинений характером варіантно-варіаційних змін: за ступенем їх слухової пізнаваності в музичному матеріалі можна стверджувати про розробку своєрідних «мелодичних ідей», що, по суті, є аналогом принципу поспівкового формотворення. Розширення діапазону інтонаційних ядер (від терції до квінти, сексти і октави) відбувається поступово: спочатку формується нова «опорна» ланка, яка далі набуває значення основи для розгортання наступної фази інтонаційного розвитку. Очевидно, джерела цього явища – у засобах постійного оновлення початкового інтонаційного комплексу монодійних наспівів. Проте супутній чинник – імпровізаційність, сприяючи наскрізному мелодично-фактурному розвитку та нівелюванню

буквальних повторів, фактично належить до сфери пріоритетів фольклорної епічної та ліричної пісенних традицій. За такої наскрізності інтонаційного розгортання в межах піснеспівів і в циклах оновлення тематичного матеріалу достатньо рельєфно вирізняє семантично важливі фрагменти поетичного основи.

Отже, українська богослужбова творчість перших десятиліть ХХ ст. постає як самобутнє, історично зумовлене і динамічне явище. У ній знайшли свій розвиток глибинні традиції національного співочого мистецтва і широко апробувалися нові ідеї, які дискутувалися і в науково-публіцистичній галузі, і у творчості, і у виконавстві. Творення національного стилю як одне з провідних концепцій того часу стало своєрідним підсумком розгортання різних, часто суперечливих тенденцій минулої епохи, рельєфно і переконливо синтезувавши засади канонічних співочих (монодичних та хорових) традицій, актуальних принципів інтонаційного розвитку, метроритміки, формотворення, стилістичних і драматургічних узгоджень тощо<sup>15</sup>. Індивідуальність творчого мислення кожного композитора при цьому органічно «вливалася» в загальне річище розвитку стильового напрямку в контексті розвою українського національного стилю.

<sup>1</sup>Зокрема, рідний брат його матері – Даниїл Іванович Горянський, кандидат богослов'я, 26.07.1877 року після закінчення Київської духовної академії був призначений викладачем грецької мови в Київській духовній семінарії, а 1891-го – наглядцем Києво-Софійського духовного училища. Саме завдяки йому К. Стеценко зміг отримати подальшу освіту в кращих навчальних духовних закладах Києва.

<sup>2</sup>Безсумнівно, цьому сприяла фахова діяльність К. Стеценка: до 1901 року він співав у хорі Михайлівського Золотоверхого (2-й тенор) та був помічником регента І. Аполлонова. 1902 року йому було довірено регентство семінарського хору.

<sup>3</sup>Важливою сферою діяльності К. Стеценка згодом було регентство. За спогадами солістів, він ретельно добирив голоси і комплектував партії з урахуванням розстановки співаків на клиросах. Проводив 30-хвилинні репетиції, а після служб практикував 15–20-хвилинні концерти (див.: Спогади хористів і сучасників Стеценка. Л. Рентський // Співець душі народної / Авт.-упоряд. Л. Пархоменко. – К. ; Фастів, 2003. – С. 63).

<sup>4</sup>Зокрема, він досить критично висловився щодо програми концерту І. Палицина, де було об'єднано твори О. Турчанинова, О. Архангельського, О. Кастальського, М. Компанейського, А. Веделя, Д. Бортнянського, О. Даргомижського і С. Давидова. Однак про концерт хору М. Наєждинського була висловлена протилежна оцінка: «Честь робить д. Наєждинському те, що програму концерту склав він не по існуючому шаблону – мішанина композицій самих різноманітних напрямків і стилей авторів, а склав уміло, ідейно... Кожний одділ програми мав цільність і внутрішній зв'язок» (К. Ст. Духовний концерт // Рада. – 1910. – № 68. – С. 4). Важливою рисою цього концерту К. Стеценко вважав передмову диригента, де було викладено огляд церковної музики в Російській імперії і заторкнуто аспекти впливу на неї католицької музики. І перше, і друге зауваження містять аспекти, важливі для тогочасної практики виконання церковної музики в концертних залах.

<sup>5</sup>Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. – Вінніпег, 1954. – С. 63.

<sup>6</sup>Плідне спілкування молодого композитора з протоієреєм Василем Липківським, який відіграв вирішальну роль у прийнятті К. Стеценком автокефальних ідей, розпочалося ще в час його навчання в київській Софійській духовній школі.

<sup>7</sup>Аналоги в тогочасній творчості показують невідповідність такої інтонаційності. Про семантичну значущість терцієвості у творчості російських композиторів межі ХІХ–ХХ ст. і перших десятиліть ХХ ст. важливо заувагу висловила М. Рахманова: «... русский диатонический звукоряд, на котором основаны все распевы, включая поздние, в которых нередки прямые мажоро-минорные связи, состоит из нескольких согласий, по три звука в каждом; нижние тоны согласий находятся в кварттовых соотношениях. У Римского-Корсакова, у Кастальского, у Рахманинова во Всенощной эта кварттовость (типичная для древних жанров народной песенности) определяет архаический, эпический характер музыкальной речи. Для Гречанинова главное – не кварта, а терция, то есть звуковой объём самого согласия. Думаю, это – отражение не просто музыкального вкуса композитора, но и его религиозного сознания, движения от эпики к лирике. Терция у Гречанинова связана с распевностью, а кварто-квинта – с колокольностью, звоновостью, то есть ритуальными, эпическими моментами» (Рахманова М. Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова / Рахманова М. // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М., 1999. – С. 48).

<sup>8</sup>Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Лю Олександрівна Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – С. 158.

<sup>9</sup>Там само.

<sup>10</sup>Скабалланович М. Толковый типикон [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/liturgika/skaballanovich\\_tolkovy\\_tipikon\\_18-all.shtml](http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/liturgika/skaballanovich_tolkovy_tipikon_18-all.shtml).

<sup>11</sup>Український текст наведено за матеріалами сайту (див.: Bible Gateway.com. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.biblegateway.com/passag>



e/?search=%D0%9F%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BC%D0%B8+119&version=UKR).

<sup>12</sup> Див.: Скабалланович М. Толковый типикон.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Водночас існують приклади збереження питомої ритуальної функції єктеній у музичному формотворенні як «розмежувальної» (вступи, початки та завер-

шення певних етапів розвитку). Значущою є їхня роль і в стабілізації інтонаційно-тематичних процесів.

<sup>15</sup> Відтак цілком очевидно постає аналогія з періодом бароко, коли було досягнуто органічного синтезу давніх канонічних, національних та західноєвропейських чинників із заміщення останніх впливами нової російської церковної музики.

*В статье освещаются вопросы, связанные со становлением стиля выдающегося украинского композитора Кирилла Стеценко в области богослужебного творчества. Среди важных аспектов, повлиявших на этот процесс, – формы использования традиционных приемов церковно-певческого искусства, интерпретация жанровых закономерностей в соответствии с авторской концепцией той или иной композиции, способы использования циклических форм и т. п. Отдельного внимания заслуживает работа над созданием национального колорита и возможностями проявления индивидуальных черт стилистики богослужебного творчества.*

*Ключевые слова:* церковно-певческое искусство, жанровые закономерности, концепции, стилистика, национальный колорит.

## ФОРМУВАННЯ ОРГАНІВ УПРАВЛІННЯ КІНЕМАТОГРАФА В УКРАЇНІ (1919)

Роман Росляк

*У статті розглядається процес створення та діяльність органів управління кінематографа в перші роки функціонування радянської влади в Україні.*

*Ключові слова:* кінематограф, радянська влада, управління.

*The process of creating and functioning of the cinematography authorities in the early years of the Soviet Union in Ukraine is examined in the article.*

*Keywords:* cinema, Soviet authorities, management.

Серед актуальних, але недостатньо ще вивчених проблем вітчизняного кінознавства є взаємини органів радянської влади та «десятої музи» впродовж 1918–1921 років. Унаслідок захоплення більшовиками влади в Україні відбулися значні політичні, економічні, суспільні та культурні зрушення. Повною мірою ці зміни стосувалися й кінематографа. Головним завданням більшовиків у кінематографічній галузі стало підпорядкування її своїм інтересам з метою насадження комуністичної ідеології. Виконання цього завдання мали здійснити відповідні органи управління кіносправою. На них покладалися функції встановлення контролю, націоналізації кінематографа, організації власного виробництва тощо.

Упродовж перших років радянської влади в Україні відбулися значні трансформації не лише власне із самим кінематографом, а й органами управління. Особливістю цього періоду стала відсутність єдиного спеціального керівного органу, що опікувався б кінематографічними справами. Кілька установ намагалися впливати на кіногалузь, конкуруючи між собою: Всеукраїнський кінокомітет, Комісаріат Головного управління мистецтв і національної культури, структурні підрозділи Народного комісаріату військових справ УСРР, органи місцевої виконавчої влади (відділи народної освіти зокрема). За цей час функції зазначених державних органів щодо кінематографа зазнали певних змін, а деякі з управлінських структур узагалі перестали існувати. Відсутність єдиного центру управління взагалі не кращим чином позначилася на кінематографічній галузі. Лише 1922 року, коли було створене

Всеукраїнське фотокіноуправління, процес управління кінематографією було зосереджено в одному відомстві. Позитивні наслідки не забарилися.

Відтак мета цієї статті – простежити процес створення, особливості функціонування органів управління кінематографом, насамперед Всеукраїнського кінокомітету, Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури, деяких кінопідрозділів Народного комісаріату військових справ УСРР та місцевих органів влади.

Про недостатню розробленість цієї теми свідчить хоча б той факт, що й досі існує проблема щодо часу створення Всеукраїнського кінокомітету. Наприклад, І. Корнієнко вважав такою датою 27 січня 1919 року<sup>1</sup>, її подає й «Історія Української РСР»<sup>2</sup>. Згодом ця дата перейшла до «Історії українського радянського кіно»<sup>3</sup>, причому з формулюванням, що Всеукраїнський кінокомітет був реорганізований з Харківського кінокомітету (з посиланням на працю російського кінознавця В. Вишневського<sup>4</sup>). Водночас В. Вишневський не наводить якоїсь конкретної дати, а лише місяць – січень 1919 року<sup>5</sup>. На жаль, дослідник не вказав джерела інформації про Харківський кінокомітет, на базі якого створено Всеукраїнський кінокомітет. У переглянутих нами архівах зазначеного періоду Харківський кінокомітет не згадується. Найімовірніше, В. Вишневський мав на увазі Кінокомітет у Харкові, що підтверджується архівними матеріалами.

Цілком слушно зауважував харківський кінознавець О. Шимон, що точна дата створення Всеукраїнського кінокомітету ще не встановлена, і лише висловив припущен-

ня, що такою датою могло бути 18 січня 1919 року, коли за постановою Тимчасового робітничо-селянського уряду УСРР кіно-театри були передані до відділу освіти<sup>6</sup>. Разом з тим і ця дата також не може бути визнаною за остаточну. Адже постанова Тимчасового робітничо-селянського уряду УСРР «Про театри і кінематографи» 18 січня була опублікована в «Известиях Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов». Підписана ж вона 15 січня<sup>7</sup>.

Певну увагу зазначеному питанню приділили й сучасні дослідники кінематографа. Французький кінознавець українського походження Л. Госейко в своїй «Історії українського кінематографа» за дату створення Всеукраїнського кінокомітету також узяв 27 січня 1919 року<sup>8</sup>, В. Миславський окреслив хронологічні рамки січнем<sup>9</sup>, автор цих рядків – кінцем січня 1919-го<sup>10</sup>.

У результаті подальшого наукового пошуку з'ясовано, що датою створення Кінокомітету (а відтак і Всеукраїнського кінокомітету) можна вважати 9 січня 1919 року. Підставою для такого твердження є протокол, складений організаційно-інструкторським відділом Наркомосу за результатами обстеження діяльності Всеукраїнського кінокомітету, що здійснювалося 17 квітня 1919 року. Пояснення комісії давав його голова О. Аркатов: «Кінокомітет при відділі мистецтв організований 9 січня ц. р. Організований він Т. Широкатовим за постановою Ради мистецтв. Реорганізації К[омітет]у не було жодного разу»<sup>11</sup>. Тож маємо відповідь не лише про дату створення Кінокомітету, а й про те, що якоїсь реорганізації його (зокрема у Всеукраїнський кінокомітет) не було. Імовірно, ідеться про формальне перейменування, що могло відбутися і в робочому порядку. Дату створення комітету підтверджує і список працівників кіноустанови: три особи (Аркатов, Гінзбург, Бочаров) зараховані до її штату раніше від інших – 9 січня 1919 року<sup>12</sup>. Малоімовірно, щоб упродовж чотирьох місяців штат працівників міг повністю змінитися. Сумнів викликає і те, що Кінокомітет створено Радою

мистецтв – її перше засідання відбулося 22 січня 1919 року. Скоріше – наказом Наркомосу (тоді ще – відділом освіти), принаймні Всеукраїнським відділом мистецтв.

Як згадувалося вище, організатором Кінокомітету був Широкатов, а О. Аркатов працював у ньому з 9 січня. А вже 18 січня 1919 року в газеті опубліковано наказ № 1 Народного комісаріату освіти за підписом В. Затонського, згідно з яким О. Аркатова призначають головою Кінематографічного комітету<sup>13</sup> (якщо голову Кінокомітету призначає нарком освіти, то логічно припустити, що й сам комітет створено наказом по наркомату (відділу) освіти).

У тому ж номері газети публікуються ще два документи з кіносправи. Перший – уже згадувана постанова Тимчасового робітничо-селянського уряду УСРР про передачу театрів і кінематографів до відділу освіти (крім передачі до його складу, на цей відділ покладено обов'язки розроблення інструкції місцевим радам щодо завідування театрами й кінотеатрами<sup>14</sup>). Другий документ належить безпосередньо кінематографічному відомству. Обов'язкова постанова № 1 Кінематографічного комітету Комісаріату народної освіти УСРР про реєстрацію кінопідприємств зобов'язує всіх власників кінотеатрів, прокатних контор, кіноательє, кінолабораторій, фотографічних і хімічних фабрик, складів і магазинів, що обслуговують кінопромисловість, упродовж трьох днів зареєструвати свої кінопідприємства в Кінокомітеті<sup>15</sup>.

Кінокомітет активно розвиває свою діяльність. Менше ніж за тиждень публікуються такі його постанови: про цензуру фільмів<sup>16</sup> (зобов'язує власників кінотеатрів подавати фільми на попередній перегляд відділу цензури і рецензій) та про облік кінофільмів, плівки, кіно- і фотоапаратури<sup>17</sup> (власники впродовж двох тижнів зобов'язані прийти до Кінокомітету за отриманням інструкцій зі здачі на облік зазначених товарів, їх прокату й продажу; з дня опублікування документа заборонено їх продаж, вивезення з Харкова, навіть перевезення з одного складу на інший без особливого дозволу).

В організаційний період чітко ще не сформульовані й завдання Кінокомітету.

27 січня 1919 року на засіданні Ради мистецтв при Всеукраїнському відділі мистецтв Комісаріату народної освіти голова Кінокомітету О. Аркатов доповідає, що установа має два напрями діяльності: культурно-просвітницький та адміністративний. Утім, діяльність відбувається лише за останнім напрямом: «Узято на облік усі матеріали кінематографії, що знаходяться в межах радянської України [явне перебільшення, оскільки дія постанов кіновідомства в січні далі Харкова не поширювалася. – Р. Р.]. Націоналізовані три кінематографа»<sup>18</sup>. На цьому ж засіданні до керівної колегії відомства обрано П. Ільїна; ще одного, Магідова, – 30 січня<sup>19</sup>.

На одному з наступних засідань Ради мистецтв (3 лютого 1919 року) О. Аркатов доповідає про плани очолюваного ним відомства з обліку «предметів кінематографії». Резолюція така: «Уповноважити т. Аркатова здійснити всі плановані ним заходи»<sup>20</sup>. Результатом стає чергова постановою Кінокомітету про реєстрацію кіно- та фотоприладдя<sup>21</sup>.

6 лютого Рада мистецтв уповноважує О. Аркатова клопотати перед Раднаркомом з питання видання декрету про націоналізацію «предметів кінематографії» в межах радянської України<sup>22</sup>. Декрет про електротеатри за підписом голови Раднаркому Х. Раковського та комісара народної освіти УСРР В. Затонського публікується 25 лютого 1919 року. Згідно з документом, націоналізуються три харківських кінотеатри. До відома Кінокомітету також передаються всі кінострічки «наукового та культурно-просвітнього характеру, видові і казки, <...> діапозитиви для чарівного ліхтаря» на всій території УСРР<sup>23</sup>. На виконання раднаркомівського декрету 2 березня Всеукраїнський кінокомітет видає власну постанову<sup>24</sup>.

Значним кроком на шляху подальшої розбудови Всеукраїнського кінокомітету стало ухвалення 17 лютого 1919 року Радою мистецтв його декларації та положення.

Основним своїм завданням, проголошеним у декларації, Всеукраїнський кінокомітет ставив «керівництво, управління і нагляд за всією фото- і кінопромисловістю,

кіносправою і кіномистецтвом на території України»<sup>25</sup>.

А ось у положенні про Всеукраїнський кінокомітет, його завдання звучать лаконічніше: «упорядкування та врегулювання фото- і кінопромисловості з метою систематичного і раціонального використання її як засобу пропаганди ідей соціалізму і як органу культури та освіти»<sup>26</sup>.

Конкретизовані завдання були в програмі діяльності кіновідомства. Вони зводилися до трьох складників: цензури, власне прокату та організації власного кіновиробництва. Найближче завдання – організація «пильної цензури»: щоб жодна зі стрічок (незалежно від часу створення) через антихудожні якості, аморальність чи антиреволюційний сюжет не виходила на екрани. З цією метою здійснюється облік кінострічок прокатних контор на території всієї України.

Головним завданням кінокомітет вважав «поширення наукових знань скрізь – шляхом лекцій»<sup>27</sup>, для чого й узяв до свого відання всі фільми науково-просвітнього характеру.

Стосовно кіновиробництва, то «Кінокомітет буде ательє для зйомки картин з історії революційного руху всіх держав і народів, також будуть інсценовані визначні твори російських та іноземних письменників, цикл картин з гігієни, фізики, сільського господарства і т. і.»<sup>28</sup>.

Управління кінокомітету становили його голова, керівна колегія (три особи) велика колегія (дорадчий орган, до якого входили завідувачі відділів). Структурно до кінокомітету входили такі відділи: обліково-контрольний, технічний, експлуатаційний, виробництва, фотографічний, науково-педагогічний, цензури і рецензій, кінохроніки, кіношкола<sup>29</sup>.

Потребою поширення повноважень Всеукраїнського кінокомітету на інші регіони України було зумовлене розроблення положення про його філії. Пропозиція О. Аркатова (доповідав про необхідність організувати філії в Харкові, Катеринославі, Ялті та Одесі) 10 березня отримала підтримку Ради мистецтв: «В інтересах найбільш раціонального перетворення

Всеукраїнського кінокомітету в самостійний відділ Комісаріату народної освіти визнати необхідним зосередити діяльність з нормування та виробництва продуктів кінематографії в руках центрального державного органу шляхом створення його філіяльних відділень на місцях; місцевим кінокомітетами надати право реалізації прикладної сторони справи в смислі обслуговування шкіл, клубів тощо»<sup>30</sup>.

А вже 18 березня положення про філіяльні відділення Всеукраїнського кінокомітету було опубліковане в періодичній пресі. Загалом вони створювалися з метою розвантажити Всеукраїнський кінокомітет. Відповідно їх головними завданнями були адміністративний нагляд над кінопромисловістю та управління націоналізованими підприємствами. Наступні два завдання (здійснювати інструктаж місцевих підвідділів і підтримувати зв'язок між ними і центром) планувалися, очевидно, на майбутнє, коли повністю сформується управлінська вертикаль.

Філіяльні відділення з обласним статусом (мали охоплювали кілька губерній) планувалося створити в містах з найрозвиненішою кіноінфраструктурою: Харкові, Катеринославі, Ялті, Одесі та Ростові-на-Дону. Їх структура була дуже подібною до Всеукраїнського кінокомітету: очолює філію колегія (голова, два члени); відділи: загальний, обліково-контрольний, цензури та рецензій, кіно- і фотохроніки, науковий, експлуатаційний. На відміну від кінокомітету, філії не мали права видавати нормативно-правових актів<sup>31</sup>.

Створити всі заплановані філії не вдалося. Достеменно відомо про філії в Києві, Харкові та Катеринославі, найбільшим з яких було Харківське обласне відділення кінокомітету<sup>32</sup>. Складним було становище в Одесі, де кінофабрика націоналізувало військове відомство, порушуючи монополію кінокомітету. В Ялті взагалі діяли два кінооргани: колегія з управління кінофабриками Кримської ради народного господарства та кінематографічний відділ Ялтинського військово-революційного комітету, хоча, за деякою інформацією, тут вдалося відкрити філію Всеукраїнського кінокомітету<sup>33</sup>.

Паралельно з Всеукраїнським кінокомітетом питаннями кінематографії в Києві певний час опікувалося Головне управління в справах мистецтв і національної культури (ГУМНК), що функціонувало ще з 1918 року (створене за часів Української Держави П. Скоропадського, продовжувало діяти за Директорії). Після захоплення на початку лютого 1919 року міста Червоною армією до нього приставили комісара Ю. Мазуренка, а саме відомство відповідно отримало назву Комісаріат Головного управління в справах мистецтв і національної культури. Скорегувалася не лише назва, істотно змінилася географія: якщо раніше ГУМНК мало повноваження всеукраїнського масштабу, то за радянської влади – лише в межах Києва. Накази, що видав Комісаріат ГУМНК у березні 1919 року, стосувалися, зокрема, обліку кінотеатрів і кіноательє<sup>34</sup>, кінопідприємств, фільмів та апаратури<sup>35</sup>, заборони продажу та вивезення кіноплівки з Києва<sup>36</sup>.

Фактично Всеукраїнський кінокомітет, що перебував у Харкові, і Комісаріат ГУМНК (Київ) видавали аналогічні нормативно-правові акти, а їх дія обмежувалася згаданими містами. Така ситуація яскраво демонструє, що єдиного органу управління кінематографом створено ще не було.

Після переїзду до Києва Всеукраїнського відділу мистецтв постало питання про створення єдиного органу управління мистецтвом. Пріоритет тут належав Всеукраїнському відділу мистецтв. Функції ж Комісаріату ГУМНК обмежувалися обліком і контролем. Про це в одному з інтерв'ю заявив і комісар ГУМНК Ю. Мазуренко: «<...> характер майбутнього центрального органу визначиться лише в Харкові. <...> Наші методи – облік і контроль»<sup>37</sup>.

У результаті кількох засідань їх учасники дійшли згоди: всі мистецькі відділи ГУМНК (за винятком відділів, пов'язаних із українською художньою промисловістю) передати до Всеукраїнського відділу мистецтв. Таке рішення викликало спротив серед національних кіл. Переговори розпочалися знову і припинилися тільки після арешту комісара ГУМНК Ю. Мазуренка. До російськи налаштованого Всеукраїнського відділу мистецтв, що переїхав з Харкова,



відійшли всі мистецькі відділи ГУМНК. Питання про інші відділи залишилося відкритим. На прийняте рішення, безперечно, вплинуло й національне спрямування ГУМНК: «Комісаріат мистецтв і національної культури, окрім того, що в дійсності відрізнявся од [Всеукраїнського] відділу мистецтв при Наркомосі, він ще мав остру національну закрутку, і вся його діяльність була скерована на уперту і рішучу українізацію мистецтва», – писав часопис «Мистецтво»<sup>38</sup>.

20 березня 1919 року Колегія Наркомосу ухвалила рішення про передачу справ Комісаріатом Головного управління мистецтв і національної культури до Всеукраїнського відділу мистецтв<sup>39</sup>. Кіносекція театрального відділу Комісаріату ГУМНК свої справи передала Всеукраїнському комітету в особі його голови О. Аркатова. Ліквідовано Комісаріат ГУМНК 31 березня 1919 року за постановою Колегії НКО<sup>40</sup>.

Комісаріат ГУМНК був не єдиною установою, що «посягала» на кінематографію. Активно в кінопроцес втручалося військово-відомство: націоналізувало кіноустанови, створювало власні кіноструктури, здійснювало кінозйомки. Нерідко такі кроки робилися без урахування, а іноді з ігноруванням Всеукраїнського кінокомітету, що спричиняло конфлікти. Наприклад, кіносекція Народного комісаріату військових справ затримала партію кінофільмів і розпочала самостійно демонструвати їх у Києві, незважаючи на те, що на київських екранах ці стрічки вже демонстрував Всеукраїнський кінокомітет. Реакції на цей факт з боку кінокомітету власне й не було: вирішено «дочекатися рішення цього питання Всеукраїнською Радою мистецтв»<sup>41</sup>.

Узагалі ж ситуація складалася таким чином, що Всеукраїнський кінокомітет навіть не володів інформацією про кількість кінотеатрів у Києві, зайнятих червоноармійськими структурами<sup>42</sup>.

На початку березня 1919 року у складі Народного комісаріату військових справ організовано військовий кіноцентр. Його виробничою базою стало націоналізоване

ательє «Художній екран». До кіноцентру перейшли деякі кінотеатри<sup>43</sup>.

Кіносекцію в своєму складі створив і Київський окрвоєнком. Вона складалася з чотирьох підвідділів: театрального, фільмотеки, лекційного та іногороднього. Театральний підвідділ завідував чотирма націоналізованими кінотеатрами для червоноармійців у м. Києві: «Червона зірка» (Хрещатик, 36), «Комуніст» (Львівська, 95), «Імені Свердлова» (Костянтинівська, 13) та «Третій Інтернаціонал» (Велика Васильківська, 63). Фільмотека здійснювала облік фільмів у київських конторах і відбирала для показу відповідні стрічки<sup>44</sup>.

Крім Народного комісаріату військових справ, на кінематограф претендували й губернські відділи народної освіти. У Харкові діяло обласне відділення кінокомітету, повноваження якого поширювалися на кілька губерній. При губернських відділах народної освіти за планом та інструкціями Всеукраїнського кінокомітету мали створюватися кіносекції. Натомість Харківський губвідділ народної освіти, проігнорувавши Всеукраїнський кінокомітет, розробив власну інструкцію і замість кіносекції створив губернський кінокомітет. До його складу входили три секції: загальна, технічна та науково-педагогічна.

Харківський губвідділ народної освіти взагалі не висуваючи особливих претензій щодо функцій обліку, контролю, цензурування та проведення хронікальних зйомок, був рішуче налаштований забрати науково-педагогічний відділ Харківського обласного відділення кінокомітету та кілька кінотеатрів до свого управління<sup>45</sup>.

Реакцію на такі дії органів місцевої влади категоричною також важко назвати: «Визнаючи недопустимим явище паралелізму в діях органів радянської влади і необхідність стройної централізації роботи, коллегія Харківського обласного відділення Всеукраїнського кінематографічного комітету Комісаріату народної освіти постановила: запропонувати відділу мистецтв при відділі народної освіти керуватися при заснуванні губернської кіносекції винятково інструкцією, розробленою колегією Всеукраїнського кінокомітету Комісаріату

народної освіти, щоби не вносити дезорганізації в справу планового перетворення кінематографа в загальнодержавному масштабі»<sup>46</sup>. Щодо претензій на науково-педагогічний відділ, то губерньській кіносекції (саме кіносекції, існування губкінокомітету ніби «не помічалось». – Р. Р.) було доручене «реальне здійснення просвітницької роботи шляхом організації на місцях лекцій і сеансів, залишивши справу постачання відповідними матеріалами та стрічками за обласним відділенням [Всеукраїнського] кінематографічного комітету відповідно до розробленої інструкції»<sup>47</sup>. Водночас для збереження контролю Харківське обласне кіновідділення ухвалило рішення відрядити для завідування губкіносекцією члена своєї колеґії Бочарова.

Таким чином, у 1919 році єдиної вертикалі управління кінематографа в Україні реально сформовано не було. У наступні роки відбулося посилення функцій губерньських відділів народної освіти (до складу яких входили кінематографічні секції). Головним чином це зумовлювалося радянсько-польською війною 1920 року, коли всі сили мистецтва більшовики залучали на боротьбу з противником. Лише 1922 року, зі створенням ВУФКУ, кіносправу в межах усієї України було монополізовано. Розпочався новий етап у розвитку українського кіно, який в умовах національно-культурної автономії позначився значними злетами.

<sup>1</sup> Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво (1917–1929): нариси / Іван Корнієнко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 17; Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / Іван Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1970. – С. 20.

<sup>2</sup> Історія Української РСР: у 8 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 1. – С. 559.

<sup>3</sup> Історія українського радянського кіно: у 3 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 1. – С. 24.

<sup>4</sup> Вишневіський В. Факты и даты из истории отечественной кинематографии / В. Вишневіський // Из истории кино. Материалы и документы. – М.: Изд-во АН СРСР, 1958. – Вып. 1. – С. 38–81.

<sup>5</sup> Там само. – С. 64

<sup>6</sup> Шимон А. А. Страницы биографии украинского кино / А. А. Шимон. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 51.

<sup>7</sup> Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 2, оп. 1, спр. 13, арк. 51.

<sup>8</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. із франц. / Любомир Госейко. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – С. 16.

<sup>9</sup> Миславський В. Н. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславський. – Х.: Торсинг, 2005. – С. 538.

<sup>10</sup> Росляк Р. Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва / Роман Росляк // Наук. вісн. Київ. націон. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 182–195.

<sup>11</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 675, арк. 18.

<sup>12</sup> Там само. – Арк. 20–20 зв.

<sup>13</sup> Наказ Народного комісаріату освіти УСРР про призначення О. Аркатова головою Кінематографічного комітету // Известия Временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 18 янв.

<sup>14</sup> Постанова Тимчасового робітничо-селянського уряду УСРР про передачу театрів і кінематографів до відділу освіти // Там само.

<sup>15</sup> Постанова Кінематографічного комітету Комісаріату народної освіти УСРР про реєстрацію кінопідприємств освіти // Там само.

<sup>16</sup> Постанова Кінематографічного комітету про цензуру фільмів // Известия Временного Рабоче-Крестьянского правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 24 янв.

<sup>17</sup> Постанова Кінематографічного комітету «Про облік кінематографічних картин, плівки, апаратів, частин до них, фотографічних апаратів і приладдя, фотопродуктів і вугілля для ламп» // Там само.

<sup>18</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 616, арк. 13 зв.

<sup>19</sup> Там само. – Арк. 15–15 зв.

<sup>20</sup> Там само. – Арк. 17 зв.

<sup>21</sup> Постанова Всеукраїнського кінокомітету про реєстрацію кіно- та фотоприладдя // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 21 февр.

<sup>22</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 616, арк. 21 зв.

<sup>23</sup> Декрет Ради Народних Комісарів УСРР про електротеатри // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 25 февр.

<sup>24</sup> Постанова Всеукраїнського кінокомітету про передачу в його розпорядження фільмів і діапозитивів науково-просвітницького характеру // Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 2 марта.

<sup>25</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 674. – Арк. 1.

<sup>26</sup> Там само. – Арк. 16.

<sup>27</sup> Там само. – Арк. 25.

<sup>28</sup> Там само. – Арк. 26.

<sup>29</sup> Там само. – Арк. 19–20.

<sup>30</sup> Там само. – Арк. 36.

<sup>31</sup> Положение о филиальных отделениях Всеукраинского кинокомитета // Известия Всеукраинского Центрального исполнительного комитета советских рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Харьковского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – Х., 1919. – 18 марта.

<sup>32</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 675, арк. 17 зв.

<sup>33</sup> Кинохроника // Пути творчества. – Х., 1919. – № 4. – С. 63.

<sup>34</sup> Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про облік кінотеатрів і кіноательє // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 8 берез.

<sup>35</sup> Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про облік кінопідприємств, фільмів та апаратури // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 15 берез.

<sup>36</sup> Наказ Комісаріату Головного управління мистецтв і національної культури про заборону продажу

та вивезення кіноплівки з Києва // Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 8 берез.

<sup>37</sup> Завтрашний день української культури: бесіда з Ю. П. Мазуренко // Неделя искусств, литературы, театра и др. – К., 1919. – №1 [10 марта].

<sup>38</sup> Відділ мистецтв у Києві // Мистецтво. – К., 1919. – Ч. 1 [травень]. – С. 36–37.

<sup>39</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 623, арк. 7.

<sup>40</sup> Там само. – Арк. 35.

<sup>41</sup> Там само. – Арк. 9 зв.

<sup>42</sup> Там само. – Арк. 14 зв.

<sup>43</sup> Кинематограф в Красной армии: [Ред. ст.] // Красная армия. – К., 1919. – 1 апр.

<sup>44</sup> Киносекция аг[итационно]-[пропагандистского] [отдела] Окрвоенкома: [Ред. ст.] // Красная армия. – К., 1919. – 11 апр.

<sup>45</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 1, спр. 675, арк. 1–1 зв.

<sup>46</sup> Там само. – Арк. 1.

<sup>47</sup> Там само. – Арк. 1 зв.

*В статье рассматривается процесс создания и деятельность органов управления кинематографа в первые годы функционирования советской власти в Украине.*

*Ключевые слова:* кинематограф, советская власть, управление.

## ДЕШИФРУВАННЯ ПСЕВДОНІМІВ ЯК АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» 1920-Х РОКІВ).

Ірина Шеремета

*У статті зібрано, класифіковано та частково ідентифіковано різні види псевдонімного прикриття, якими користувалися автори журналу «Музика» в 1923–1927 роках. Укладено словник псевдонімів, що є важливим кроком у формуванні нового напрямку джерелознавчих досліджень в українській музикознавчій науці – музичної псевдонімії.*

*Ключові слова:* журнал «Музика», псевдонім, музична періодика, музикознавство, українська музична культура.

*The author of the article has gathered, classified and partly identified different kinds of pseudonym shielding used by the authors of the magazine «Muzyka» (Music) during 1923–1927. The pseudonyms dictionary is compiled which is considered to be a consequential step in the forming process of musical pseudonymia – a new branch of investigation in Ukrainian musical science.*

*Keywords:* the magazine «Muzyka» (Music), pseudonym, the musical press, musicology, Ukrainian musical culture.

У ході ознайомлення з музикознавчими дослідженнями, уміщеними на сторінках періодики, інколи виникають труднощі, пов'язані зі встановленням їх авторства, адже вже в ХІХ ст. публікації нерідко були псевдонімними або анонімними. У пресі 1920–1930-х років ці підписи використовувалися особливо часто. Для встановлення авторства відповідних публікацій сучасні дослідники музичної культури здебільшого звертаються до «Словника українських псевдонімів» О. Дея<sup>1</sup>. Однак із музикантів у ньому представлені лише С. Людкевич, Ю. Масютин та П. Козицький. Тому робота з визначення псевдонімів та криптонімів є доволі копіткою, і вельми потрібним видається створення галузевих псевдонімних словників (літературних, мистецьких, політичних, військових тощо), зокрема музичних<sup>2</sup>.

Актуальність цього напрямку музикознавчих студій засвідчує, наприклад, такий фрагмент одного з авторефератів кандидатських дисертацій останніх років: «Нові імена і нові проблеми у лірицистознавстві висувують бурхливі 20-ті роки (А. Бабій, Ф. Бахтинський, Мих. Гайдай, К. Грушевська, К. Квітка, Б. Луговський, В. Прус, Дм. Ревуцький, Ф. Сенгалевич, В. Харків, В. Щепотьєв та ін.)»<sup>3</sup>. Якщо відомого (і не лише в музичних колах<sup>4</sup>) Ф. Сенгалевича-Бахтинського все ще сприймають як двох різних осіб, то що ж говорити про інших – менш знаних або зовсім невідомих діячів музичної історії?

Отже, матеріалом пропонованого дослідження стало провідне українське фахове музичне періодичне видання 1920-х років – журнал «Музика». Водночас у коло нашої уваги включено «Українську музичну газету», що є своєрідною «Музикою» «у мініатюрі». Як відомо, журнал «Музика» виходив у 1923–1925 і в 1927 роках. Хронологічну прогалину 1926 року заповнила «Українська музична газета» (далі – УМГ). У названих двох виданнях спільними є завдання (журнал «Музика» безпосередньо «передав» УМГ свій критико-публіцистичний аспект), видавець (Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича), автура (М. Грінченко, Ю. Масютин, М. Вериківський та ін.), рубрикація (у межах критико-публіцистичного проблемно-тематичного напрямку), навіть технічне оформлення (у якому, однак, простежуються деякі типологічні риси, спільні для тогочасної періодики в цілому). Включення в коло нашої уваги УМГ ілюструє неперервність розвитку української фахової музичної періодики 1920-х років та дозволяє краще зрозуміти логіку еволюції журналу «Музика». У свою чергу спільність автури означає наявність на сторінках обох видань однакових псевдонімів.

Основне завдання цього дослідження – зібрати, класифікувати і, по можливості, ідентифікувати численні псевдоніми, які трапляються на сторінках часопису «Музика» й УМГ. Таким чином, у наведеній

нижче словниковій частині псевдоніми публікацій 1923–1925 і 1927 років стосуються журналу, а 1926 року – газети. За формою словник близький до аналогічного довідника з монографічного дослідження М. Палієнко «Киевская старина»<sup>5</sup>.

У дослідженні зроблено спробу охопити всі наявні у згаданих двох виданнях прояви псевдонімії – відповідні підписи публікацій, а також псевдоніми, що подекуди трапляються у текстах статей (у кожному з випадків у словниковій частині вказуються сторінки, де саме є такі псевдоніми). Крім цього, у словнику вказано і низку аббревіатур інших видань, що використовувалися у журналі «Музика» при передруку інформації.

Багаті напрацювання у галузі псевдонімії має українська філологія, окремі праці якої<sup>6</sup> стали базовими у процесі класифікації псевдонімів журналу «Музика». При ідентифікації псевдонімів використано значну кількість різного роду джерел. Передусім це архівні матеріали Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича – ред-портфель журналу, редакційні звіти, листування та інші документи, які зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського<sup>7</sup>. Важливими щодо обраної проблеми були наявні в них відомості щодо складу редколегії, працівників (водночас авторів) і музкорів журналу, біографічні відомості про осіб, що були причетні до створення «Музики» тощо. Також використано спеціальну музикознавчу<sup>8</sup>, довідкову<sup>9</sup> та дотичну<sup>10</sup> літературу. Крім того, необхідним елементом процесу дешифрування псевдонімів був аналіз текстів псевдонімних публікацій журналу «Музика»<sup>11</sup> й «Української музичної газети»<sup>12</sup>, а також видання «Більшовик»<sup>13</sup>. Якщо наявні в різних джерелах і літературі дані були суперечливими, пріоритет при встановленні осіб, прізвища яких позначалися псевдонімами, належав відомостям, отриманим з архівних джерел.

Як відомо, псевдонім (від гр. pseudo – удаваний, вигаданий і опута – ім'я) – це прибране письменником, журналістом, художником ім'я або прізвище, яким він підписує свої твори; один із засобів вторинної номінації особи (форма приховання ав-

торства). На сторінках журналу «Музика» представлено такі основні різновиди псевдонімного прикриття: власне псевдоніми, узагальнюючі псевдоніми, різні типи криптонімів. У часописі трапляються також анонімні публікації, у яких відсутні будь-які вказівки на авторство. У таких випадках авторів називають анонімами. Справжнє ж ім'я людини, відомої за псевдонімом, має назву автонім.

Власне **псевдонімів**, що імітують повне або скорочене ім'я (чи ініціал) та прізвище автора, у журналі відносно небагато. Це, наприклад, Фед. Бахтинський, Ігор Глебов, П. Стодоля, А. Тволик. Серед них виділяється один, утворений шляхом змішання складів справжнього імені й прізвища автора: Я. Юрмас – **Юрій Масютин**. Зазначений різновид псевдонімів часто трапляється у відносно масштабних за обсягом розвідках: «В межах і по-за межами професіоналізму», «Дві течії – дві оцінки» (Ігор Глебов), «Київські вуличні співці» (Ф. Бахтинський) та ін. Потрібно зазначити, що редакція співпрацювала зі значною кількістю музкорів і дописувачів, які інформували про музичне життя в регіонах та за межами України. Тому доводиться перевіряти кожний невідомий підпис, оскільки неможливо однозначно стверджувати, що саме – автонім чи псевдонім – подано в кінці публікації.

**Узагальнюючі псевдоніми** ширше представлені в матеріалах «Музики». У них справжнє ім'я та прізвище автора замінено узагальнюючою вказівкою на його територіальну приналежність (так звані **топонімичні псевдоніми** або **геоніми** – Вовчанець, Запорожець, Кременецький, Туницький, Бахтинський), фах або його спеціальну термінологію (Музика, Dies, Бемоль), ставлення автора до описуваних подій (Очевидець, Самовидець), різноманітне скорочення та/або варіювання справжнього прізвища (Нон, Тволик, Витош), умовний статус (Студент, Дописувач, Товариш). Уживаються також **преноніми** – види псевдонімів, коли автор підписується самим лише іменем, не вказуючи прізвище (Анатолько, Львовчка), та інші прояви псевдонімії (Nevermore, Тоник). При розшифруванні всіх випадків приховання авторства варто проникати в їх при-



роду, що допомагає глибше зрозуміти сенс опублікованого матеріалу. Як правило, до цього різновиду псевдонімів здебільшого вдавалися автори матеріалів критичного або дискусійно-полемічного спрямування: «Не “культурна”, а “халтурна” комісія» (Очевидець), «Чи-ж потрібно нам два хори?» (Дописувач), «Як вшанувати пам'ять Лисенка?» (Музика), «Г. М. Давидовський і “давидовщина”», «Про кризу української музичної творчості», «Три проблеми» (Кременецький) тощо. Узагальнюючі «музичні» псевдоніми, що трапляються на сторінках «Музики», характеризуються значним ступенем номінаційної подібності до відповідного різновиду псевдонімів, що вживаються в інших сферах гуманітарного знання (літературознавстві, суміжних галузях мистецтвознавства).

Особливо широко в зазначеному журналі представлено **криптоніми**. Це різноманітні підписи під публікаціями замість імені автора у вигляді: 1) ініціалів імені й прізвища: Б. С., В. Г., Д. Щ., М. В., П. К., П. Л., С. Д., С. Т., Ф. С., Ю. Т., Я. Г., Я. П. та ін.; 2) будь-якої однієї літери алфавіту – кириличного або латинського: N., S., Z., B., L., C., M., Я. та ін.; 3) різноманітних скорочень імені й прізвища автора (літера й неповне слово або неповне слово й літера – М. Г-о, О. Г-зе, Я. Вит., В. П-ий, В. П-ський, В. П-ський, П. К-ий, П. К-й, О. Г-зе, Гр. В.; два неповних слова – Ан. Ст-ів, Гр. М-т, Дм. Аф-ий; одне неповне слово – А-ве, Д-ий, К-тя, Л-ко, О-р). За глибиною приховання авторства усі ці криптоніми поділяються на шифровані (невідомі) та дешифровані (відомі).

**Однолітерними шифрованими криптонімами** підписувалися хронікальні дописи й замітки. Їх використовували в журналі здебільшого одноразово, очевидно, з метою акцентування уваги читачів насамперед на змісті публікації, а не на авторові матеріалу. Згідно даних «Словника українських псевдонімів» О. Дея<sup>14</sup>, окремі з використаних у «Музиці» однолітерних шифрованих криптонімів (М., Z., Л., X.), а також дволітерний N. N. можуть належати редактору газети «Рада» М. Павловському, якого у перших номерах «Музики» (1923, №№ 2, 6–7, 8–9)

було зазначено у складі редколегії. Однак, зважаючи на те, що участь Павловського в журналі була радше формальною, ніж реальною, варто, на нашу думку, утриматися від подібної ідентифікації наведених криптонімів.

В основу творення **дволітерних дешифрованих криптонімів** покладено принцип збереження справжнього прізвища й імені автора (великі літери, подані у вигляді ініціалів): П. Козицький – П. К., М. Грінченко – М. Г., М. Вериківський – М. В., О. Дзбанівський – О. Д., Д. Щербаківський – Д. Щ. тощо<sup>15</sup>. Як правило, такі криптоніми використовувалися для спрощення підпису постійних дописувачів або членів редколегії у невеликих за обсягом матеріалах – рецензіях бібліографічного характеру, дописах-хроніках, окремих замітках популяризаторського характеру. Якщо в одному номері журналу вміщено дві статті одного автора, то першу часто підписували повністю, а наступну – криптонімом-ініціалами. Траплялося й таке: у змісті журналу зазначалося повне ім'я автора, а в тексті роботи – криптонім, або навпаки.

Деякі з дешифрованих криптонімів можна віднести до категорії **гетеронімів** – імен, використовуваних автором для частини своїх творів, виділених за якою-небудь ознакою, на відміну від інших творів, що підписуються власним ім'ям або ж іншим гетеронімом. Гетеронімами користувалися найбільш «плідні» автори журналу – П. Козицький і М. Грінченко, а також М. Вериківський. Майже всі матеріали бібліографічного характеру М. Грінченко підписував уже згадуваним криптонімом М. Г., а Козицький – П. К-й. Коли 1924 року в журналі було започатковано тематичну рубрику «Музичне знання масам», то вміщені тут матеріали освітньо-інструктивного характеру («лікнеп») П. Козицький підписував криптонімом П. К. Подібні публікації хорознавчої тематики за підписом М. В. належали М. Вериківському.

Поміж літерних криптонімів виділяється також низка споріднених з **акронімами**<sup>16</sup> аббревіатур видань – М. Н. («Музыкальная новь»), К. і П. («Культура і побут»), «Т. і К. Газета» («Театральная и киногазета»). Такі

скорочення були типовими для преси 1920–1930-х років<sup>17</sup>. У журналі трапляється і ситуативний **колективний псевдонім** К. Г. Архівні джерела (вказані у словниковій частині) свідчать, що ним було підписано матеріал, авторами якого були П. Козицький і М. Грінченко. Цей факт підтверджує і те, що літери, які його утворюють, збігаються з ініціалами прізвищ обох авторів.

Значна кількість псевдонімів засвідчує демократичну роботу редакції з автурою. Редколегія поважала право автора на будь-який вигляд підпису, про що свідчать фрагменти листування з авторами: з листа від О. Страшевського – «Надсилаючи при цьому допис для журналу “Музика” з оглядом музичного життя Проскурова, прошу під ним мого імені не підписувати»<sup>18</sup>; з листа Ю. Масютина до М. Грінберга від 9 листопада 1925 року – «Ваши очерки идут с подписью “М. Гринберг”. Если же Вы хотите сокращенно – “М. Г.” (как у вас под одним очерком почему-то стоит), то просим немедленно черкнуть нам открыткою. Мы исправим перед спуском в машину»<sup>19</sup>. У деяких авторів (здебільшого працівників журналу) трапляються декілька варіантів псевдоніма, наприклад у В. Петрушевського (В. П., В. П-ий, В. П-ский, В. П-ський), П. Козицького (К., П. К., П. К-й, П. К-ий). Підписувався різними псевдонімами й музкор зі Шпикова, тепер Вінницької обл., Я. Витошинський (Витош, Я. Вит., Дописувач, Очевидець).

Тенденція зростання кількості псевдонімних підписів особливо увиразнилася протягом другого періоду функціонування «Музики» (1924–1925 рр.) після реорганізації журналу. Ці роки були позначені посиленням ідеологічного тиску й водночас активним упровадженням у музичну культуру гасла «Жовтень в музику». У 1925 році в часописі часто використовувалися двочленні криптонімні побудови (В. П-ський, В. П-ий, Гр. В., Дм. Аф-ий, Ан. Ст-ів), а також значна кількість «одноразових» одно- та дволітерних криптонімів, що здебільшого залишилися неідентифікованими (N., S., Г., М., П., С., Б. Л., Б. С., В. М., Л. А., Н. Л., П. Л. та ін.). Імовірно, зростання кількості псевдонімних підписів у журналі того періоду мали засвідчувати розвиток раніше згаданої тен-

денції демократизації у спілкуванні з авторами. Однак не виключено, що водночас це було специфічною реакцією на посилення ідеологічного тиску: автори свідомо або інтуїтивно намагалися «заховатися» за псевдонімами й криптонімами.

Передостанній номер журналу (1927, № 4) теж містить порівняно багато псевдонімів, зокрема нових. Це та наступне (яке стало останнім) число «Музики» готувалося у Харкові, куди услід за Президією Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича було переведено редакцію журналу. Можна припустити існування певного зв'язку між змінами у складі редколегії та появою нових псевдонімів. На сторінках видання з'являється псевдонім «Ін», який асоціюється зі скороченням слова «інший», тим самим немов символізує оновлення редколегії (А. Воробйов, А. Миколюк, Н. Рабічев, Ю. Ткаченко, М. Христовий), а отже, і нову автуру, яка, можливо, на перших порах обережно заявляла про себе на сторінках часопису. Водночас підписи псевдонімами певною мірою могли засвідчувати й продовження уже усталеної традиції.

Працюючи над питанням специфіки підписів матеріалів журналу «Музика», не можна не звернути увагу й на те, що в **автентичних підписах** є низка різночитань. Так, існує декілька варіантів написання прізвищ С. Ананьїна (Анан'їн, Ананіїн), М. Іванова-Борецького (Иванов-Борецкий, Иванов-Борецкий), А. Буцького (Буцкой, Буцкий), С. Бугославського (Богуславський), К. Богуславського (Богословський) та ін.<sup>20</sup>. Подекуди наявні очевидні друкарські помилки. Наприклад, у змісті журналу № 5/6 за 1927 рік автором статті «Матеріяли музичної старовини в Житомирському музеї» зазначено Д. Дзбанівського, а в тексті статті – О. Дзбанівського<sup>21</sup>. Трапляються помилки і при написанні криптонімів-аббревіатур<sup>22</sup>. Усі ці чинники спонукають до додаткової перевірки отриманих результатів.

Так само складно ідентифікувати **анонімні публікації** «Музики». Як уже мовилося, у цьому випадку істотну роль відіграє вивчення різноманітних архівних матеріалів. Особливо інформативними з цього погляду виявилися відомості про

виплату гонорарів<sup>23</sup>, де зазначено справжнє ім'я автора та назву його матеріалу. Щоправда, такі документи є нечисленими і допомогли встановити авторство лише частини публікацій «Музики» за 1925 рік.

Ідентифікація псевдонімікону журналу «Музика» триває<sup>24</sup>. Здобутий фактаж має самостійну наукову цінність щодо вивчення матеріалів журналу «Музика» й – ширше – доповнення джерельної бази досліджень української музичної культури 1920-х років. Детальне знання автури (отже, наукових, художньо-естетичних та ін-

ших поглядів творців «Музики») дозволяє конкретніше й глибше розкрити «обличчя» журналу, його зв'язки з контекстом культури, конкретні шляхи прилучення до цього контексту. Іноді псевдоніми наділені значним інформативно-характеристичним потенціалом, розуміння якого сприяє внесенню деяких додаткових уточнень до процесу осмислення творчої діяльності того чи іншого автора, специфічних рис указанного періодичного видання. Результати пропонуваної розробки можуть прислужитися у подальших українських музикознавчих дослідженнях із питань псевдонімії.

### СЛОВНИК ПСЕВДОНІМІВ ТА КРИПТОНІМІВ АВТОРІВ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» ТА «УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ГАЗЕТИ»

- Dies** – ?  
1925. – № 11–12. – С. 443.
- L. H. M.** – аббревіатура видання «Listy Hudebni Maticе»  
1925. – № 9–10. – С. 346.  
Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, у якому назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.
- M. M. K.** – неточна аббревіатура видання «Monthly Muzical Record»  
1927. – № 1. – С. 63.  
Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації.
- M. T.** – аббревіатура видання «The Musical Times»  
1924. – № 10–12. – С. 251.  
Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, у якому назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.
- M. Г.** – неточна аббревіатура видання «The Musical Times»  
1927. – № 1. – С. 62.  
Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації.
- N.** – ?  
1924. – № 7–9. – С. 173;  
1925 – № 1. – С. 52;  
1925. – № 9–10. – С. 351.
- N. N.** – ?  
1927. – № 5–6. – С. 73.
- Nevermore** – Ткаченко, Юрій  
1927. – № 4. – С. 27.  
Дж.: Бах. Називав себе Невермор [Електронний ресурс] / Бах // Хайвей : [сайт]. – Електронний журнал. – Біографія. – 2008. – 30 листопада. – Режим доступу: <http://www.h.ua/story/154345/> (31.10.10). – Назва з екрана.
- S.** – Мироненко (перекладач).  
1924. – № 10–12. – С. 236.  
Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 21, 22.
- S.** – ?  
1925. – № 1. – С. 59.
- Z.** – ?  
1924. – № 7–9. – С. 167.
- A. K.** – ?  
1927. – № 2. – С. 41.
- A-ve** – ?  
1927. – № 5–6. – С. 71.
- Aз** – ?  
1923. – № 2. – С. 19;  
1923. – №8–9. – С. 20.
- Анатолько** – Павлюк, Анатолій  
1924. – № 10–12. – С. 231.  
Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 22.
- Аф-ий, Дм.** – Афонський, Дмитро  
1925. – № 4. – С. 190.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 7;  
ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1625.

**Б. Л.** – Лятошинський, Борис  
1925. – № 11–12. – С. 451.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
арк. 20.

**Б. С.** – Соловський, Борис  
1925. – № 1. – С. 45.

Криптонім встановлено на підставі аналізу тематики публікації (Київське співоче об'єднання Капела «РУХ») та редакційної замітки, у якій ідеться про музика від капели «РУХ» Б. Соловського (Наші музкори // 1924. – № 10–12. – С. 229).

**Бахтинський, Ф.** – Сенгалевич, Федір  
1927. – № 3. – С. 40.

Дж.: Бібліографія українського народознавства : у 3 т. / Інститут народознавства Національної академії наук України, Кафедра української культури та етнології ім. Гуцуляків Університету Альберти в Едмонтоні ; зібрав і впорядкував Мирослав Мороз. – Т. 1 : Фольклористика : Кн. 1. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 1999. – С. 246.

**Бахтинський, Фед.** – Сенгалевич, Федір  
1925. – № 11–12. – С. 434, 436.

Дж.: Бібліографія українського народознавства (т. 1, кн. 1). – С. 246.

**Бемоль** – ?  
1926. – № 4. – С. 30.

**В.** – ?  
1925. – № 3. – С. 152;  
1925. – № 4. – С. 199–201.

**В. Г.** – Гадзінський, Володимир  
1923. – № 6–7. – С. 32.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1565;  
Футорянський С. Музика : [рецензія] / С. Футорянський // Більшовик. – 1923. – № 290 (892). – 21 груд. – С. 4; Дей О. І. Словник українських псевдонімів / О. І. Дей – К. : Наук. думка, 1969. – С. 81, 452.

**В. З.** – ?  
1927. – № 2. – С. 13.

**В. М.** – ?  
1925. – № 4. – С. 199, 201;  
1925. – № 11–12. – С. 443.

**В. П.** – Петрушевський, Василь  
1923. – № 8–9. – С. 32;

1924. – № 1–3. – С. 43;  
1925. – № 2. – С. 111;  
1925. – № 9–10. – С. 375;  
1926. – № 5. – С. 39.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
арк. 18.

**В. Ч.** – Черняхівська, Вероніка  
1924. – № 10–12. – С. 251;  
1925. – № 1. – С. 60;  
1925. – № 2. – С. 112;  
1925. – № 3. – С. 145;  
1925. – № 4. – С. 208.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562.

**Вит., Я.** – Витошинський, Ярослав  
1925. – № 3. – С. 157.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 5.

**Витош** – Витошинський, Ярослав  
1925. – № 9–10. – С. 363.

Криптонім установлено на підставі аналізу тематики вказаного допису (про хор ім. М. Леонтовича у м. Шпиківі на Вінниччині), редакційних відомостей про музика зі згаданої місцевості Я. Витошинського, а також інших псевдонімів цього автора.

**Вовчанець** – Червоний, Опанас  
1924. – № 10–12. – С. 242.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1907.  
Топонімічну природу цього псевдоніма розкриває редакційна замітка «Наші музкори» (1924. – № 10–12. – С. 229).

**Г.** – ?  
1925. – № 11–12. – С. 438.

**Г. Р.** – ?  
1927. – № 4. – С. 36.

**Г-зе, О.** – ?  
1923. – № 6–7. – С. 39.

**Глєбов, Ігор** – Асаф'єв, Борис  
1925. – № 7–8. – С. 257;  
1925. – № 9–10. – С. 305;  
1925. – № 11–12. – С. 379.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 15, 18; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1692; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1693; Келдыш Ю. В. Асаф'єв Борис Владимирович // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 1. – С. 235.

**Г-о, М.** – Грінченко, Микола  
1926. – № 4. – С. 29.

Криптонім встановлено на підставі аналізу стилю та тематики публікації.

**Гр. В.** – Верьовка, Григорій

1924. – № 10–12. – С. 230;  
 1925. – № 9–10. – С. 366;  
 1927. – № 1. – С. 72.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
 арк. 18, 22; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1661;  
 ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1662.  
**Гр. В.** – Верьовка, Григорій (?)  
 1924. – № 7–9. – С. 167.  
 Припущення автора на підставі аналогії  
 з таким самим документально підтвердже-  
 ним криптонімом Г. Верьовки та тематичної  
 близькості усіх підписаних цим криптоні-  
 мом публікацій.  
**Д. Щ.** – Щербаківський, Данило  
 1924. – № 10–12. – С. 215.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
 арк. 22; Дей О. І. Словник українських псев-  
 донімів. – С. 135, 554.  
**Д-ий** – ?  
 1927. – № 5–6. – С. 76.  
**Дописувач** – Витошинський, Ярослав (?)  
 1924. – № 7–9. – С. 174.  
 Припущення автора на підставі ана-  
 лізу тематики вказаного допису (про хо-  
 ри в м. Шпиківі на Вінниччині) та редак-  
 ційних відомостей про музикора зі згада-  
 ної місцевості, активного кореспондента  
 Я. Витошинського.  
**Ж. И.** – аббревіатура видання «Жизнь ис-  
 кусства»  
 1927. – № 1. – С. 30–38.  
 Криптонім встановлено на підставі ана-  
 лізу тексту публікації, у якому назву видан-  
 ня вказано повністю та у вигляді акроніма.  
**Запорожець** – Янчук, Г. (?)  
 1924. – № 7–9. – С. 173.  
 Припущення автора на підставі аналізу  
 тематики публікації («Запорізьке музичне  
 життя») та редакційних відомостей про по-  
 стійного музикора із Запоріжжя Г. Янчука.  
**І. Н.** – ?  
 1927. – № 2. – С. 40.  
**Ів.** – неточний запис псевдоніма Ів.  
 1927. – № 4. – С. 54.  
**Ін.** – ?  
 1927. – № 4. – С. 39, 46, 54;  
 1927. – № 5–6. – С. 82.  
**К.** – ?  
 1925. – № 4. – С. 200;  
 1925. – № 9–10. – С. 361.  
**К.** – Козицький, Пилип  
 1924. – № 10–12. – С. 249.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
 арк. 22; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1771.  
**К. і П.** – аббревіатура видання «Культура  
 і побут»  
 1925. – № 3. – С. 146;  
 1927. – № 1. – С. 24–38.  
 Криптонім встановлено на підставі ана-  
 лізу тексту публікацій, у яких назву видання  
 вказано повністю та у вигляді акроніма.  
**К. Б.** – Богуславський, Костянтин  
 1924. – № 10–12. – С. 241.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
 арк. 22.  
**К. Г.** – Козицький, Пилип; Грінченко,  
 Микола  
 1924. – № 10–12. – С. 216.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562,  
 арк. 21, 22.  
**К-ий, П.** – Козицький, Пилип  
 1924. – № 1–3. – С. 42.  
 Дж.: Бернандт Г. Б. Кто писал о  
 музыке : био-библиографический словарь  
 музыкальных критиков и лиц, писавших  
 о музыке в дореволюционной России и  
 СССР: в 3 т. – Т. 2 : К-П / Г. Б. Бернандт,  
 И. М. Ямпольский. – М. : Советский компо-  
 зитор, 1974. – С. 55.  
**К-й, П.** – Козицький, Пилип  
 1923. – № 8–9. – С. 32;  
 1924. – № 4–6. – С. 49–50;  
 1924. – № 7–9. – С. 180, 183.  
 Дж.: Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке...  
 (т. 2). – С. 55.  
**Кременецький** – Вериківський, Михайло  
 1925. – № 1. – С. 62;  
 1926. – № 2. – С. 12;  
 1926. – № 3. – С. 21;  
 1926. – № 4. – С. 28.  
 Дж.: Денисюк С. Музично-критична ді-  
 яльність М. І. Вериківського в 20-ті ро-  
 ки / С. Денисюк // Михайло Іванович  
 Вериківський: погляд з 90-х. / Міністерство  
 культури України ; Національна  
 Академія України ім. Чайковського /  
 редактор-упорядник О. Торба.: [зб. ст.]. –  
 К. : Центр музичної україністики, 1997. –  
 С. 65.  
**К-тя** – ?  
 1927. – № 3. – С. 44.  
**Л.** – ?



1924. – № 10–12. – С. 243;  
 1925. – № 1. – С. 52;  
 1927. – № 4. – С. 38.  
**Л. А.** – Чапківський, Олександр  
 1925. – № 4. – С. 204.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 7.  
**Л. Р.** – ?  
 1925. – № 2. – С. 80.  
**Л., Ан.** – Лебідь, Ан.  
 1925. – № 11–12. – С. 405.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, зокрема приміток до статті, у яких автор Ан. Лебідь зазначає своє ім'я та прізвище як Ан. Л.  
**Л-ко** – ?  
 1923. – № 3–5. – С. 10.  
**Львовочка** – ?  
 1927. – № 3. – С. 45.  
**М.** – Грінберг, Маттіас  
 1925. – № 9–10. – С. 372.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 18; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1704–1705.  
**М.** – Масютин, Юрій  
 1925. – № 9–10. – С. 365–366.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 18.  
**М.** – ?  
 1925. – № 1. – С. 54.  
**М. В.** – Вериківський, Михайло  
 1924. – № 7–9. – С. 157, 186;  
 1925. – № 1. – С. 32.  
 Дж.: Ржевська М. М. Вериківський – музичний критик-публіцист / М. Ржевська // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. До 100-річного ювілею. – С. 57.  
**М. Г.** – Грінченко, Микола  
 1923. – № 2. – С. 27;  
 1923. – № 6–7. – С. 29;  
 1924. – № 7–9. – С. 185–186;  
 1924. – № 10–12. – С. 250;  
 1925. – № 1. – С. 61;  
 1925. – № 2. – С. 111;  
 1925. – № 9–10. – С. 375;  
 1927. – № 1. – С. 78;  
 1927. – № 2. – С. 48;  
 1927. – № 3. – С. 53.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 18, 22; Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке... (т. 1). – С. 244; Немкович О. Грінченко Микола Олексійович / О. Немкович // Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1. – С. 535.  
**М. Н.** – абрєвіатура видання «Музыкальная новь»  
 1925. – № 1. – С. 59;  
 1925. – № 2. – С. 107;  
 1925. – № 3. – С. 158;  
 1925. – № 4. – С. 204.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту хронологічно першої із вказаних публікацій (1925. – № 1. – С. 59), у якій назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.  
**М. Ш.** – Шраг (?)  
 1924. – № 4–6. – С. 40–47.  
 Припущення автора на підставі аналізу тексту публікації.  
**М., Гр.** – Майфет, Григорій  
 1925. – № 11–12. – С. 383–384, 391–392, 395, 397–398, 401, 403.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, зокрема приміток до статті, у яких автор Г. Майфет зазначає своє ім'я та прізвище як Гр. М.  
**М-т, Гр.** – Майфет, Григорій  
 1926. – № 5. – С. 37;  
 1926. – № 6. – С. 47;  
 1927. – № 1. – С. 4.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1600, арк. 3.  
**Музика** – ?  
 1925. – № 1. – С. 35.  
**Н. Л.** – ?  
 1925. – № 5–6. – С. 253.  
**Н. М.** – абрєвіатура видання «Новое мистецтво»  
 1927. – № 1. – С. 24–38.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, у якому назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.  
**Нон** – Новін, Сидір  
 1924. – № 10–12. – С. 234.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 22; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1586, арк. 4.  
**О. Д.** – Дзбанівський, Олександр  
 1927. – № 4. – С. 35;  
 1927. – № 5–6. – С. 51.  
 Дж.: Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке... (т. 1). – С. 274.  
**О. Д.** – ?  
 1925. – № 4. – С. 205;

1927. – № 5–6. – С. 42.  
**О-р** – Чапківський, Олександр  
 1924. – № 10–12. – С. 240.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 22.  
**Очевидець** – Витошинський, Ярослав  
 1924. – № 10–12. – С. 243.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 22.  
**П.** – ?  
 1925. – № 9–10. – С. 365.  
**П. К.** – Козицький, Пилип  
 1923. – № 3–5. – С. 12;  
 1924. – № 7–9. – С. 156–157;  
 1924. – № 10–12. – С. 218, 220.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 22;  
 Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке... (т. 2). – С. 55; Ржевська М. М. Вериківський – музичний критик-публіцист / М. Ржевська // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. До 100-річного ювілею. – С. 57.  
**П. Л.** – Липко, П. (?)  
 1925. – № 1. – С. 62.  
 Припущення автора на підставі порівняння стилю і тематики вказаної публікації з аналогічними матеріалами, підписаними П. Липком.  
**П-ий, В.** – Петрушевський, Василь  
 1925. – № 4. – С. 207.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 7.  
**П-ський, В.** – Петрушевський, Василь  
 1927. – № 4. – С. 42.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу стилю і тематики публікації та подібності до інших (підтверджених документально) псевдонімів цього автора – В. П-ий, В. П-ський.  
**П-ський, В.** – Петрушевський, Василь  
 1925. – № 4. – С. 207.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 7.  
**С.** – ?  
 1925. – № 9–10. – С. 351;  
 1926. – № 1. – С. 6;  
 1927. – № 3. – С. 48.  
**С. Б.** – Барик, Сильвестр  
 1925. – № 9–10. – С. 338.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 18.  
**С. Д.** – Дрімцов, Сергій  
 1927. – № 5–6. – С. 42–44.  
 Криптонім встановлено на підставі порівняння варіантів підпису в публікації (С. Дрімцов) та в авторських примітках (С. Д.).  
**С. З.** – Зенкевич, С.  
 1927. – № 4. – С. 25.  
 Криптонім встановлено на підставі порівняння підпису публікації (С. З.) із формою його подачі у змісті журналу (С. Зенкевич).  
**С. Т.** – Тележинський, Сергій  
 1925. – № 9–10. – С. 358.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тематики вказаного допису (про музичне життя м. Зиновієвська) та редакційних відомостей про музикора зі згаданої місцевості С. Тележинського. Додаткове дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1592, арк. 8.  
**Самовидець** – Тележинський, Сергій?  
 1927. – № 3. – С. 48.  
 Припущення автора, здійснене на підставі аналізу тематики вказаного допису (про хоровий гурток м. Зиновієвська) та редакційних відомостей про музикора зі згаданої місцевості С. Тележинського.  
**Ст.-ів, Ан.** – Калинович  
 1925. – № 5–6. – С. 253.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562, арк. 12.  
**Стодоля, П.** – Слюнін, Павло  
 1924. – № 7–9. – С. 172;  
 1925. – № 2. – С. 104.  
 Дж.: Дей О. І. Словник українських псевдонімів. – С. 357, 532.  
**Студент** – ?  
 1925. – № 3. – С. 152.  
**Т. і К. Газета** – аббревіатура видання «Театральная и киногазета»  
 1925. – № 4. – С. 204;  
 1925. – № 5–6. – С. 255.  
 Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікацій, у яких назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.  
**Тволик** – Воликівський, Андрій  
 1925. – № 3. – С. 151;  
 1925. – № 9–10. – С. 354;  
 1926. – № 2. – С. 14.  
 Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1674; ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1675.  
**Тволик А.** – Воликівський, Андрій

1924. – № 7–9. – С. 171–172.  
Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1671;  
ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1673.

**Товариш** – ?

1925. – № 9–10. – С. 365.

**Тоник** – ?

1925. – № 3. – С. 158.

**Туницький** – Вериківський, Михайло

1926. – № 5. – С. 36.

Дж.: Денисюк С. Музично-критична діяльність М. І. Вериківського в 20-ті роки / С. Денисюк // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. – С. 65.

**У.** – ?

1924. – № 7–9. – С. 182.

**У. Щ. В.** – аббревіатура видання «Українські щоденні вісті»

1925. – № 5–6. – С. 254.

Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, у якому назву видання вказано повністю та у вигляді акроніма.

**Ф. Н.** – Фіндензейн, Микола

1927. – № 3. – С. 55.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1986; Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке... (т. 3). – С. 159, 166.

**Ф. С.** – ?

1924. – № 10–12. – С. 248–249.

**Х.** – ?

1927. – № 5–6. – С. 75.

**Ю. Т.** – Ткаченко, Юрій

1927. – № 5–6. – С. 69.

Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, нового складу редколегії та біографічних матеріалів Ю. Ткаченка.

**Юрмас, Я.** – Масютин, Юрій

1924. – № 7–9. – С. 177;

1925. – № 1. – С. 44;

1925. – № 3. – С. 148, 157;

1925. – № 4. – С. 202;

1925. – № 5–6. – С. 239, 244, 248;

1925. – № 7–8. – С. 303;

1925. – № 9–10. – С. 348, 365, 368;

1925. – № 11–12. – С. 447;

1926. – № 2. – С. 12;

1926. – № 4. – С. 30;

1926. – № 5. – С. 36, 39;

1927. – № 1. – С. 24, 44, 50;

1927. – № 2. – С. 37.

Дж.: Дей О. І. Словник українських псевдонімів. – С. 404, 503; Юрмас Я. //

Енциклопедія українознавства: у 10 т. – Т. 10 / Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, Фонд Духовного відродження ім. митрополита Андрея Шептицького. – Л., 2000. – С. 3946.

**Я.** – ?

1924. – № 7–9. – С. 174.

**Я. Г.** – Гуменна Я.

1925. – № 1. – С. 49.

Криптонім встановлено на підставі відомостей поштової скриньки журналу «Музика» № 10–12 за 1924 рік.

**Я. П.** – Парфілов, Яким

1925. – № 4. – С. 202.

1927. – № 4. – С. 38.

Дж.: ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1597, арк. 1, 6.

**Я. Ю.** – Я. Юрмас (Масютин, Юрій)

1927. – № 1. – С. 30, 35.

Криптонім встановлено на підставі аналізу тексту публікації, зокрема приміток до статті, у яких автор Я. Юрмас (Ю. Масютин) зазначає своє ім'я та прізвище як Я. Ю.

<sup>1</sup> Дей О. І. Словник українських псевдонімів / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1969. – 559 с.

<sup>2</sup> Окремі напрацювання в цьому напрямі досліджень уже існують (див., наприклад: *Лесюк М. П.* Псевда вояків Української Повстанської Армії // *Studia Slawistyczne 1; Nazewnictwo па pograniczach etniczno-językowych.* – Białystok, 1999. – С. 117–184).

<sup>3</sup> Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03 / О. В. Богданова ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – С. 9.

<sup>4</sup> У працях із некропознавства, зокрема, вказано, що Ф. Бахтинський та Ф. Сенгалевич – одна особа (див.: *Проценко Л.* Київський некрополь : путівник-довідник / Людмила Проценко. – К. : Український письменник, 1994. – С. 254, 303; *Проценко Л. А.* Історія Київського некрополя / Л. А. Проценко ; Національна академія наук України, Інститут української археології та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. – К. : Укрбланквідав, 1995. – С. 321, 340).

<sup>5</sup> Палієнко М. Словник псевдонімів та криптонімів авторів «Киевской старины» / Марина Палієнко ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка // «Киевская старина» (1882–1906) : систематичний покажчик змісту журналу. – К. : Темпора, 2005. – С. 540–577.

<sup>6</sup> Дей О. І. Словник українських псевдонімів; Німчук В. В. Про українську псевдонімію та криптонімію // Українська мова. – 2002. – № 2. – С. 30–38; Павликівська Н. М. Псевдоніми як вид антропонімів / Н. М. Павликівська // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені

М. П. Драгоманова. – К., 2007. – Вип. 3. – (Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови). – С. 234–240; Чучка П. П. Українські псевдоніми: статус, структура і функції // Наук. записки Кіровоградського держ. педуніверситету ім. В. Винниченка. – 2001. – Вип. 37. – (Серія : філол. науки (мовознавство)). – С. 7.

<sup>7</sup> Архівна колекція Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича (1922–1928) / ІР НБУВ. – Ф. 50.

<sup>8</sup> Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х. До 100-річного ювілею / Міністерство культури України ; Національна Академія України ім. Чайковського / ред.-упоряд. О. Торба. : [зб. ст.]. – К. : Центр музичної україністики, 1997. – 78 с.

<sup>9</sup> *Бернандт Г. Б.* Кто писал о музыке : библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР : в 3 т. / Г. Б. Бернандт, И. М. Ямпольский. – М. : Советский композитор, 1971–1979. – Т. 1 : А – И. – 1971. – 356 с.; Т. 2 : К – П. – 1974. – 313 с.; Т. 3 : Р – Ч. – 1979. – 206 с.; Бібліографія українського народознавства : у 3 т. / Інститут народознавства Національної академії наук України, Кафедра української культури та етнології ім. Гуцуляків Університету Альберти в Едмонтоні; зібрав і впорядкував Мирослав Мороз. – Т. 1 : Фольклористика. – Кн. 1 – Л. : Інститут народознавства НАН України, 1999. – 494 с.; *Дей О. І.* Словник українських псевдонімів; Енциклопедія українознавства: у 10 т. / Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, Фонд Духовного відродження ім. митрополита Андрея Шептицького. – Л., 2000. – Т. 10. – 4014 с.; Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981–1982. – Т. 1 : А–Гонг. – 1981. – 1070 с.; Українська музична енциклопедія / Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства етнології та фольклористики ім. М. Т. Рильського. – К. : Видавництво Інституту мистецтвознавства етнології та фольклористики НАН України, 2006. – Т. 1. – 2006. – 679 с. : іл. – Т. 2. – 2008. – 663 с. : іл.

<sup>10</sup> Бах. Називав себе Невермор [Електронний ресурс] / Бах // Хайвей : [сайт]. – Електронний журнал. – Біографія. – 2008. – 30 листопада. – Режим доступу : <http://www.gi.ua/story/154345/> (31.10.10). – Назва з екрана.

<sup>11</sup> Музика. – 1923–1925, 1927.

<sup>12</sup> Українська музична газета. – 1926.

<sup>13</sup> Більшовик. – 1923. – № 290 (892). – 21 грудн.

<sup>14</sup> *Дей О. І.* Словник українських псевдонімів. – С. 513–514.

<sup>15</sup> Окрім наведених криптонімів, що репрезентують ініціали автора, у журналі трапляється криптонім, який відтворює другі по порядку літери імені й прізвища власника: Л. А. (Олександр Чапківський).

<sup>16</sup> Акронім – аббревіатура, що складається з початкових літер або звуків слів твірного словосполучення.

<sup>17</sup> Серед інших стилістичних особливостей тогочасного письма – заміна прізвища героя публікації криптонімом, який відтворює його ім'я та по-батькові. Це явище простежується в перших номерах «Музики» у публікаціях про М. Леонтовича і К. Стеценка, а також (пізніше) – про М. Лисенка, Р. Глієра, Г. Беклемішева та ін. Як правило, це свідчило про виняткову повагу до описуваних осіб.

<sup>18</sup> ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1599, арк. 7.

<sup>19</sup> ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1598, арк. 5.

<sup>20</sup> Тепер прізвища окремих авторів «Музики» пишуться згідно з чинним правописом: Буцький – Буцької, Воліківський – Воликівський, Масютин – Масютін (див. Українську музичну енциклопедію, т. 1, 2).

<sup>21</sup> Аналогічний випадок: у змісті журналу № 4 за 1927 рік у підписі статті вказано псевдонім «Ін», а в тексті публікації – «Ів». Тому достеменно невідомо, чи автори-однофамільці Білич О. і Білич П. та ін. – це насправді різні особи.

<sup>22</sup> Так, у № 1 «Музики» за 1927 рік журнал «Monthly Musical Record» у скороченому вигляді вказано як «М. М. К.» (с. 63), а видання «The Musical Times» – як «М. Г.» (с. 62).

<sup>23</sup> ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1562.

<sup>24</sup> У словниковій частині біля даних, що потребують додаткового уточнення, стоїть знак «(?)».

*В статтє собраны, классифицированы и частично идентифицированы разные виды псевдонимов, которыми пользовались авторы журнала «Музыка» в 1923–1927 годах. Составлен словарь псевдонимов, что стало важным шагом в формировании нового направления историко-музыкальных исследований отечественного музыковедения – музыкальной псевдонимии.*

*Ключевые слова:* журнал «Музыка», псевдоним, музыкальная периодика, музыковедение, украинская музыкальная культура.

## СЦЕНАРНИЙ ПЕРІОД ФІЛЬМУ «ЛЮДИ З ЧИСТОЮ СОВІСТЮ» ЯК МАЙДАНЧИК ДЛЯ НАВЧАННЯ МОЛОДИХ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ У 1940-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Олександр Безручко

*На основі дослідження архівних джерел та фахової преси відновлено маловідому сторінку українського кінематографа та національної кіноосвіти: сценарний період фільму Петра Вершигори «Люди з чистою совістю». Створення цього фільму було одним з етапів виховання Борисом Дмоховським молодих кінематографістів у Школі кіноакторів при Київській кіностудії художніх фільмів.*

*Ключові слова:* студія, школа, становлення кіноосвіти в Україні, Київська кіностудія художніх фільмів, Олександр Довженко, Петро Вершигора, Борис Дмоховський, режисер кіно, кіноактор, «Люди з чистою совістю».

*On the basis of research of the archived sources and professional press of those years is reconstructed the unknown page of the Ukrainian cinema and national cinema education: scenario period of film of Petro Vershigora «People with a clean conscience». Creation of this film was one of the stages of education of young cinematography by Boris Dmochovskiy at School of movie actors at the Kyiv film studio of feature films.*

*Keywords:* studio, school, becoming of cinema education in Ukraine, Kyiv film studio of feature films, Oleksandr Dovzhenko, Petro Vershigora, Boris Dmochovskiy, film director, movie actor, «People with a clean conscience».

Більше шести десятиріч «білою плямою» в національному кінознавстві була історія створення за сценарієм Петра Вершигори фільму «Люди з чистою совістю». Робота над кінострічкою була одним з етапів виховання Борисом Дмоховським молодих кінематографістів у Школі кіноакторів на Київській кіностудії художніх фільмів.

На основі дослідження українських архівів та тогочасної фахової преси відновлено цю маловідому сторінку українського кінематографа та національної кіноосвіти. На жаль, через різні обставини про це не залишилося мемуарної спадщини, що значно ускладнювало роботу.

Під час війни О. Довженко писав своєму учню по Режисерській лабораторії на Київській кінофабриці Петру Вершигорі: «Пишіть якомога більше... Пам'ятайте – Ковпак повинен залишитися в мистецтві і в історії України. Я думаю, пройде війна, і ми створимо про нього і про вас картину»<sup>1</sup>.

1945 року сценарний відділ Київської кіностудії художніх фільмів замовив випускнику режисерського факультету Вищого державного інституту кінематографії (ВДІК, нині – Всеросійський державний університет кінематографії ім. С. А. Герасимова) та Режисерської лабораторії О. Довженка на

Київській кінофабриці (РЛККФ) Вікторові Михайловичу Іванову зібрати матеріал про партизанський рух у дивізії С. Ковпака, яку останнім часом очолював товариш Іванова по двох вищезгаданих навчальних закладах Петро Петрович Вершигора.

В. Іванов, який мав хист до літературної справи, зібрав 150 машинописних сторінок унікального матеріалу про партизанів, серед яких були газетні статті про дії українських партизанів проти німців, особисті спогади учасників боїв і розповіді про окремі бойові епізоди дивізії Ковпака, побіжні записи окремих сцен з партизанського життя і висловлювання деяких учасників з різних питань і в різний час. Керівництво кіностудії із задоволенням відзначало, що Іванов «прагнув уловити і відображувати в цих записах окремі характери, особливості мови, побудову мислення партизан, про яких він вів записи»<sup>2</sup>.

14 грудня 1945 року директор Київської кіностудії художніх фільмів О. Горський уклав договір з П. Вершигорою, у якому останній зобов'язувався здати сценарій «Люди з чистою совістю» не пізніше 31 травня 1946 року<sup>3</sup>. Це було необхідно для того, щоб фільм був зроблений до тридцятиріччя Великої Жовтневої револю-



ції, до ювілею якої в Радянському Союзі робили багато трудових звершень.

Нині невідомо, чому Вершигора не здав вчасно замовлення, або ж з яких причин перший варіант сценарію не задовольнив керівництво кіностудії, проте з'ясовано, що 8 серпня 1946 року начальник сценарного відділу Олександр Михайлович Борщагівський писав П. Вершигорі: «Сценарій украй потрібен. Зрозумійте, що саме тепер вирішується питання про те, чи встигнемо ми з картиною до 30-річчя, чи ні. А це питання не дріб'язкове. Якщо затягнемо ще на півтора – два місяця здачу сценарію, реальність випуску фільму до осені 1947 року буде дуже сумнівною. Та й терміни всі минули, а я все відповідаю керівництву: завтра!»<sup>4</sup>.

10 серпня 1946 року Друге Головне управління з виробництва художніх фільмів СРСР направило до Києва запит щодо сценарію Вершигори, на що керівництво Київської кіностудії відповіло: «Вершигора здав 1 варіант сценарію»<sup>5</sup>.

П. Вершигора, як і його вчитель по режисерській лабораторії О. Довженко, під час роботи над «Щорсом» постійно їздив з Москви до Києва.

Не включено, що П. Вершигора, який до цього мав педагогічний досвід у творчих навчальних закладах України, викладав сценарну майстерність студентам Школи кіноакторів. Тільки на відміну від Довженка, Вершигора не був ані режисером-постановником фільму за власним сценарієм, ні керівником навчального закладу на Київській кіностудії.

Після завершення П. Вершигорою літературного сценарію, Б. Дмоховський зробив режисерський сценарій, що невдовзі отримав зауваження, викладені в «Пам'ятці режисеру до сценарію "Люди з чистою совістю"». Наведемо одне з них, що стосується 18 сторінки: «На читання звернення тов. Сталіна "накладається" розмова Ковалю – Мотрі. Різноплановість перешкодить глядачу почути одночасно і розмову Ковалю з Мотрею і текст промови тов. Сталіна»<sup>6</sup>.

У той час така «політична недалекоглядність» могла бути розцінена як «акт дивер-

сії». Для того, аби убезпечити себе від неприємностей, кінематографічні керівники ретельно вивчали кожну сторінку «Людей з чистою совістю».

24 жовтня 1946 року керівництво Київської кіностудії повідомило, що друга редакція сценарію Вершигори, здана автором 20 квітня 1946 року, «здебільшого прийнятна і дає цілковите уявлення про контури майбутнього фільму, але незначні виправлення потрібні»<sup>7</sup>.

Для виправлення зауважень режисер Б. Дмоховський виїхав до Москви, щоб спільно з П. Вершигорою закінчити роботу над режисерським сценарієм.

Знаходимо підтвердження про цю поїздку в листі П. Вершигори до керівника сценарного відділу Київської кіностудії художніх фільмів О. Борщагівського від 23 жовтня 1946 року, у якому автор повідомляв, що «разом з Борисом Михайловичем ми внесли невеликі поправки»<sup>8</sup>.

29 грудня 1946 року відбулося засідання Сценарної комісії художньої ради з приводу обговорення сценарію П. Вершигори «Люди з чистою совістю». Під керівництвом М. Ромма сценарна комісія у складі Пудовкіна, Зуєва, Герасимова і Бабочкина винесла вердикт про рекомендацію вищезгаданого сценарію до запуску у виробництво. Крім того, комісія відзначала, що «надзвичайно цікавий матеріал про становлення партизанського руху, з великою силою художнього зображення даної повісті, недостатньо правильно втілений автором в сценарії. Підбір режисера для реалізації даного сценарію багато в чому вирішує успіх майбутньої картини, оскільки сам сценарій автора П. Вершигори є великою складністю для глядацького втілення».

Всі доопрацювання сценарію, на думку комісії, можуть бути зроблені при розробці режисерського варіанту. При написанні режисерського сценарію необхідно його значною мірою допрацювати при обов'язковій участі автора П. Вершигори»<sup>9</sup>.

Через три дні в редакційній статті «Українська кінематографія в 1946 році» з гордістю повідомлялося: «Сценарний портфель Київської кіностудії художніх фільмів поповнився кількома закінченими робота-

ми... П. Вершигора – “Люди з чистою совістю”, М. Вінярський – “Стеля світу”»<sup>10</sup>.

П. Вершигора і М. Вінярський з різницею в декілька років навчалися у ВДІКу, потім разом виховувалися в Режисерській лабораторії О. Довженка, який, до речі, був консультантом по сценарію М. Вінярського «Стеля світу як до війни, так і в період “малюкартиння”».

О. Довженко не міг залишитися осторонь написання сценарію свого учня П. Вершигори, якому сам рекомендував написати твір про С. Ковпака. Дивно, що на цей момент не знайдено жодного документа про допомогу Вчителя в літературній справі, як, до речі, й спогадів Вершигори про Довженка, хоча він стояв у списку людей, яким Ю. Солнцева дозволила писати мемуари про свого чоловіка. Імовірно, що такі документи знищені або засекречені.

4 січня 1947 року Навроцький, розповідаючи про 4 картини, що планували знімати 1947 року на Київській кіностудії, називав стрічку «Люди з чистою совістю»<sup>11</sup>.

Про те, що доля цього сценарію вирішувалася на найвищому рівні, може свідчити розпорядження від 14 лютого 1947 року керівника Другого Головного Управління з виробництва художніх фільмів Тихонова Міністру кінематографії УРСР Кузнецову щодо внесення змін до режисерського сценарію “Людей з чистою совістю”:

«Штамп ДРУГОГО ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ

по виробництву художніх фільмів  
Відділ загальний 14 лютого 1947 року  
№ 33/11

Міністрові КІНЕМАТОГРАФІЇ УРСР  
тов. КУЗНЕЦОВУ О. С.

Згідно з розпорядженням Заст. Міністра кінематографії СРСР тов. Кузакова К. С. доручається режисерові Київської кіностудії тов. Дмоховському Б. М. внести до сценарію фільму «Люди з чистою совістю» наступні доопрацювання:

1. Підсилити зв'язок загону з народом.
2. Яскравіше і докладніше розробити сцени німецької окупації.
3. Розвинути образ Рудова.

Допрацьований сценарій представити необхідно до 15 березня 1947 р. За цей час

режисерові Дмоховському слід виплачувати 100 % заробленої плати.

Начальник 2-го Головного Управління по випуску Художніх фільмів Тихонов»<sup>12</sup>.

Така прискіпливість у роботі над сценарієм фільму про героїв партизанського руху відбувалася паралельно зі встановленням бронзових бюстів цим героям напередодні другої річниці перемоги у Великій Вітчизняній війні: «За ухвалою Уряду на Батьківщині двічі Героїв Радянського Союзу встановлюються їх бронзові бюсти.... Скульптор К. Діденко виконав бюсти партизанських генералів С. А. Ковпака і О. Ф. Федорова. Ці бюсти на постаментах виконані за проектом архітектора Колісниченка. Будуть встановлені на Батьківщині героїв – у с. Кошеково, Полтавської обл. і в місті Дніпропетровську»<sup>13</sup>.

У цьому самому номері газети була вміщена стаття відомого українського кінознавця А. Роміцина «Чиста совість» (про сценарій П. Вершигори). Фактично це єдиний оприлюднений документ, у якому подано не загальні зауваження щодо переробок сценарію, а здійснено чіткий кінознавчий аналіз, тому процитуємо його повністю: «“Великі питання свого життя народ розв'язує зброєю”, – говорив Ленін. Сценарій П. Вершигори “Люди з чистою совістю”, написаний ним за однойменною його повістю, показує на матеріалі партизанського руху на Україні, як радянський народ у жорстокому поєдинку з силами гітлеризму зброєю розв'язав питання про життя соціалізму.

Зрозуміло, в сценарій не можна було вмістити всього змісту белетризованих записок-мемуарів П. Вершигори. Багато й дуже багато лишилось поза його рамками. Але головне і основне увійшло в нього. Сюжет сценарію незвичайний у тому розумінні, що немає особливо чітких контурів. З погляду канонічної кінодраматургії в ньому є великі недоліки. Немає інтриги, розробленої фабули, немає й напруженої дії, звичайної в сценаріях з гостросюжетним розв'язанням. Закони кінематографічного буття, які звичайно в посередніх роботах діють як добре змащений механізм, цього разу затушковано або застосовано інакше.

Кажемо це не для того, щоб применшити їх значення, а виходячи з переконання, що в мистецтві, як і в історії, нові факти несуть разом з собою і нові прийоми їх розкриття. Насправді сценарій П. Вершигори, звичайно, не безсюжетний, тільки сюжет має вільну, містку форму. Він замикає в собі розповідь про те, як купка відважних та відданих людей у тилу німців стає на шлях партизанської боротьби, набирає сили і, йдучи за порадами товариша Сталіна, швидко перетворюється в грозу для окупантів. Закінчується оповідання операцією “Саранський хрест”, де повністю проявилась військова мужність та мистецтво партизанів Ковалю. Якщо таке оповідання втратило дещо від того, що в ньому немає напруженої фабули, то неміряно більше воно виграло, вільно відобразивши ряд явищ історичного змісту. Приваблює в ньому кипіння невігаданих пристрастей, смішне й зворушливе поруч трагічного, – одним словом, правда життя, як вона є, осяяна ідеєю відданості Батьківщини.

Деякі епізоди сценарію здаються епічними. Взагалі ж щодо методу зображення людини та подій він багато де в чому зв'язаний з традицією таких фільмів, як “Кінець Санкт-Петербурга”, “Ми з Кронштадта”, а щодо реалістичності інтонації, переконливості революційного пафосу – з “Чапаєвим”. Сценарій складний для читання. Майже кожна сцена має кілька планів різного виміру.

Коли ми кажемо – партизан, у нашому уявленні постає образ людини з чубом, що вибивається з-під задьористо вдягнутої романтичної папахи, з гранатами за широким ремнем і більш ніж легковажним ставленням до дисципліни. Саме таким увічнили партизана далеких днів громадянської війни в нашій літературі, мистецтві кінематографії. Але партизан Вітчизняної війни 1941–1945 років мало чим схожий на свого живописного попередника. Між ними ж величезна якісна відміна. Могутній рух народних месників, що примушував тремтіть фашистських завойовників, був насамперед організованим рухом. У ньому не могло бути помітного прояву анархізму, крім, хіба, дрібних побутових випадків. Іншим стало моральне обличчя людей, які зазнали впливу соціалістичної культури. Маса глибоко пройнялися розу-

мінням державних ідей. Цю нову, характерну рису партизанів Вітчизняної війни добре передано з самого початку сценарію. Купка червоноармійців, що опинилась в оточенні, радиться як бути і що робити, і вирішує почати партизанську боротьбу. Командування бере на себе сержант Павліков. І ось що він каже своєму загонові: “А поки що підкоряйтесь мені. А хто мені ще раз партизанити почне – во! (Він показує кулак)”. Свідомість і дисципліна, за які борюся, наприклад, Фурманов у “Чапаєві”, в 1941 році сприймається як щось цілком безперечне.

Значення сценарію “Люди з чистою совістю” полягає в народності його змісту, в народності образу головного героя Ковалю. Народність образу Ковалю виявляється не тільки в злитності його з масовим рухом, але, головним чином, у надзвичайній точності передачі ідей руху.

Зовні Коваль простий, може навіть прозаїчний. У людей, які знають героїв війни тільки з художніх фільмів, Коваль може спочатку викликати й розчарування: що ж це за герой, старий, з білою бородою, ходить з ціпком? Де громоподібний голос, де кінь, що б'є копитом землю? А де шабля, що високо виблискує під час атаки? Нічого такого захоплюючого в Ковалеві немає. Він набагато глибший, значиміший і красивіший від цих зразків кінематографічної фантазії. Вірно, що Коваль простий. Але його простота – рідкісне достоїнство, вона прикрашає собою мистецтво. У Ковалю немає нахилу до перебільшеної ораторської фрази, він не позує, не вміє декламувати і висловлювати дидактичні істини. В ньому не помітно фальшу, він завжди і в усьому природний. Але природність Ковалю, його реалізм не примітивні, а сповнені поезії, – це показує, зокрема, епізод підготовки партизанів до походу. Коваль йде між возів, перевіряючи, чи все як слід припасовано, і каже при цьому: “Щоб нічого не стукнуло, не брязнуло, а щоб тільки шелест пішов по Україні!”.

“Щоб тільки шелест пішов по Україні...” Людина кинула фразу так, між іншим – і створила картину особливого, хвилюючого значення. Ось як, виявляється, вміє говорити цей – здавалось, зовсім не романтичний – командир партизанського загону.

Зустрічаються епізоди, де мова Ковалю звучить епічно, велично. В одній сцені бою Коваль запитує: “Ну як, танкісти, вже бачите німецьке обличчя, очі розрізняєте?” На це танкіст Черемушкін відповідає: “Ще погано розрізняємо”. Своє запитання Коваль повторює ще раз – і вся сцена за асоціацією викликає в пам’яті знамените звертання Тараса Бульби до козаків з приводу того, чи є ще порох в порохівницях. Мішана російська-українська мова лише підкреслює своєрідність і колоритність постаті Ковалю. Його образ досить складний. У ньому багато від народної мудрості, здорового глузду і особливої життєвої ухильної чіпкості. Актор грубо помилиться, якщо побачить у Ковалеві тільки білу борідку, ціпок, хитре, іронічне примружене око та ще якусь підозрілу простуватість. Коваль куди складніший. За непомітною зовнішністю старого хитруна приховані неабиякий розум, кмітливність, гнучка тверда воля.

Прагнення народу краще померти, але вирвати потоптану свободу, й висунуло таких ватажків, як Коваль! Проте ці ватажки не були пасивними виразниками думок та сподівань борців за свободу. Навпаки, черпаючи з колективного досвіду руху, вони активно впливали на нього і таким способом надавали йому відбитку своєї індивідуальності. Одне з одним злилося, одне без другого неможливе. Чапаєв був... не тільки Чапаєвим, а ще й величезним історичним явищем, що характеризує шлях селянства в революції. Коваль – не тільки особистість, хай талановита, Коваль для нас є втіленням гніву народу, який уже давно з’єднав свою долю з боротьбою за комунізм, народу, який у той самий час, коли на Заході готували яєчний порошок та жувальну гумку для походу, не шкодуючи сил зминав і ламав стальний хребет фашизму.

Прикро, що в сценарії є недоліки, і навіть серйозні. Слабким і блідим показано комісара Рудова. Він необхідний за думкою, але його не розкрито як образ і роль обмежено здебільшого “службовими”, офіційними словами. В деяких епізодах Коваль надто простуватий, добродушний. Непереконливо показано Корнієнка у генерала під час розмови біля карти. Його підкреслене невміння

читати карту ніяк не можна пояснити, особливо коли зважити на те, що до війни він був директором великої інкубаторної станції. Корнієнко зараз нагадує партизанів часів Боженка. Спроба посилити динаміку дії зовнішнім способом іноді не тільки вульгаризує розв’язання картини в цілому, але й звучить щодо неї різким дисонансом (жінка, яка мчить попереду колони партизанів). Дівчина, яка плаче і цілує руки Ковалю, сентиментальна. Недосить відбито мотив утечі населення окупованих районів у загіт Ковалю. Потребує ретельнішого редагування діалог, в якому зустрічаються фальшиві інтонації.

Постановка сценарію “Люди з чистою совістю” – нелегка справа. Фільм, як його задумано, буде принципіальною подією радянської кінематографії. Треба побажати Київській кіностудії художніх фільмів і знімальному колективу на чолі з режисером Б. Дмоховським домогтись такого успіху<sup>14</sup>.

До Дня Перемоги в Московському театрі імені Єрмолової готували прем’єру п’єси генерал-майора Героя Радянського Союзу Петра Вершигори «Люди з чистою совістю»: «У п’єсі чотири дії, 11 картин, багато дійових осіб. Ставить її художній керівник театру – лауреат Сталінської премії А. Лобанов, оформлює виставу заслужений діяч мистецтв В. Татлін. В основних ролях виступить провідний акторський склад театру. Роль командира партизанських з’єднань – генерал-майора, двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака доручено артистові Ю. Чорноволенкові, роль комісара Руднева виконує І. Соловійов, партизанки Мотрі – лауреат Сталінської премії Л. Орданська, Кольки Мудрого – лауреат Сталінської премії В. Якут. Роль Карпенка доручено артистові Д. Фівейському, Базими – С. Грушанському, радистки Катюші О. Ніколаєвій».

Автор п’єси в розмові з нашим московським кореспондентом розповів: «Коли театр імені Єрмолової звернувся до мене з пропозицією зробити інсценівку моєї книги “Люди з чистою совістю” я вирішив відмовитися від звичайного інсценізування літературного матеріалу книги і почав писати її заново, побудувавши її як самостійний драматичний твір.



На відміну від книги, де я остаточно додержався історичності персонажів і хронічної послідовності подій, у п'єсі я дозволив собі незначну частку творчої вигадки, виходячи з особливостей жанру і вимог драматургічної форми. А втім, і тут я додержуюсь (відповідно до умов сценічного втілення) правдивості відображення історичних подій партизанської боротьби.

Дію п'єси обмежено тим періодом боротьби українських партизанів, що його описано в першій частині моєї книги і відомого під назвою Сталінського рейду з'єднання генерал-майора двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака. Дія розгортається в 1941–1942 рр. Перші два акти присвячені становленню загону і шуканням найефективніших методів, найдійовішої тактики боротьби. В цей період найважливішою була виховна робота серед партизанів і тому центральне місце тут приділено ролі комісара Руднева.

Виклик партизанських командирів до Кремля і зустріч з товаришем Сталіним стали переломним етапом у розвитку партизанського руху в роки Великої Вітчизняної війни. Природно, що в п'єсі набули свого вияву відгуки теплого, батьківського піклування товариша Сталіна про партизан.

Гадаю, що мені удалося великим обсягом і фактичним матеріалом період партизанської боротьби на Україні показати в моїй п'єсі дійово і повно.

Цілком зрозуміло, що мені важко щонебудь сказати про художні достоїнства п'єси. Про них судитиме вимогливий радянський глядач»<sup>15</sup>.

Крім театру імені Єрмолової, п'єсу Вершигори «Люди з чистою совістю» ставили як у Центральних театрах Радянської Армії, так і в «цивільних» театрах Ленінграда, Калініна, Костроми та інших міст Радянського Союзу.

Незважаючи на успіх книги та п'єси, ситуація зі сценарієм була дуже складною. 14 травня 1947 року черговий раз засідала художня рада Київської кіностудії, одним з нагальних питань якої було вирішення долі режисерського сценарію «Люди з чистою совістю». Б. Дмоховському було зроблено зауваження й висловлено побажання. Останні

рядки цієї постанови – це фактичний допуск до знімального процесу, хоча й з необхідністю усунення деяких недоліків за два тижні: «Ці окремі недоліки загалом цінної роботи режисера Дмоховського могли б бути виправлені раніше, коли б режисер не самозаспокоювався і не нехтував товариською критикою творчої громадськості студії. Художня рада впевнена, що режисер тов. Дмоховський цілком справиться з покладеним на нього завданням»<sup>16</sup>. Наостанок було рекомендовано режисерську розробку сценарію «Люди з чистою совістю» в цілком виправленому вигляді подати не пізніше 28 травня 1947 року.

Проте це не було останнє засідання Художньої Ради Київської кіностудії художніх фільмів – наприкінці травня було знову зроблено зауваження й дано ще два тижні на доопрацювання.

11 червня 1947 року в редакційній статті газети «Радянське мистецтво» повідомлялося про присудження Сталінських премій за визначні праці в галузі мистецтва і літератури за 1946 рік. У розділі «Художньої прози» було названо трьох лауреатів, які отримали Премію Другого ступеня в розмірі 50 тис. крб. :

«1. Вершигори Петру Петровичу – за книгу «Люди з чистою совістю»

2. Некрасову Віктору Платоновичу – за повість «В окопах Сталінграда»

3. Полевому Борису Миколайовичу – за книгу «Повість про справжню людину»»<sup>17</sup>.

У цьому самому номері газети в красномовній статті «До нових творчих перемог» з радістю повідомлялося, що в списку Сталінських лауреатів 1946 року «є імена інших трьох діячів мистецтва і літератури Радянської України – Андрія Малишка, Петра Вершигори і Віктора Некрасова, які працюють на ділянці художньої літератури, тій ділянці ідеологічного фронту, де творча перебудова роботи за вказівками ЦК ВКП(б)У і ЦК КП(б)У провадиться найбільш наполегливо і послідовно»<sup>18</sup>.

14 червня 1947 року на засіданні художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів знову було визначено два тижні на доопрацювання.

Через два дні директор кіностудії О. Горський на засіданні творчого й тех-



нічного колективу запевнив присутніх, що «фільм “Люди з чистою совістю” – йде по плану, буде виконано і здано у визначений термін»<sup>19</sup>.

Лише на початку серпня, як видно з представленого нижче документа, після виправлення Дмоховським усіх зауважень, директор кіностудії Горський відіслав Міністерству Кінематографії УРСР на затвердження режисерський сценарій. Отже, наведемо «Висновок сценарного відділу Київської кіностудії художніх фільмів про сценарій “Люди з чистою совістю”, автор П. Вершигора, режисер Б. Дмоховський»: «Режисерська розробка сценарію “Люди з чистою совістю” після виправлення в ній режисером Б. Дмоховським помилок і недоліків вказаних в постанові Художньої Ради студії від 14 червня 1947 року (скорочення кількості боїв, усунення деяких кадрів в експозиції фільму, в зустрічах партизан з Мотрею, мотивація появи Корнієнка з генералом, виправлення недоліків фіналу сценарію та ін. набула драматургічної чіткості, правильно інтерпретує цілеспрямованість літературного сценарію П. Вершигори, зберігає кращі якості твору, правдиво і переконливо змальовує характери персонажів, особливо головних ватажків Партизан (Ковалю, Рудова, Корнієнка та ін.)... Режисерський сценарій, розроблений і виправлений режисером Б. Дмоховським, прийняти і відіслати Міністерству кінематографії Української РСР на затвердження»<sup>20</sup>.

Після цього Міністерство Кінематографії УРСР відіслало режисерський сценарій на затвердження Другого Головного Управління з виробництва художніх фільмів СРСР. Урешті-решт дозвіл на зйомку було дано на верхівці кінематографічної піраміди Радянського Союзу і бюрократична машина почала працювати у зворотному напрямку: відповідне розпорядження полетіло до Міністерства кінематографії

УРСР, потім – директорів Київської кіностудії, який, власне, й запустив фільм у виробництво.

У середині липня 1947 року розпочалися зйомки фільму «Люди з чистою совістю», який став основою для роботи Школи кіноакторів на Київській кіностудії художніх фільмів. Знімальний період цього фільму був не менш драматичним і напруженим, ніж сценарний, що все-таки не завадило успішному завершенню виховного процесу в Школі кіноакторів при Київській кіностудії художніх фільмів, але це вже тема наступного дослідження...

<sup>1</sup> Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 349, оп. 1. – спр. 476.

<sup>2</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 170, арк. 6.

<sup>3</sup> Там само. – Арк. 83.

<sup>4</sup> Там само. – Арк. 80.

<sup>5</sup> Там само. – Арк. 68.

<sup>6</sup> Там само. – Арк. 90.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 59.

<sup>8</sup> Там само. – Арк. 57.

<sup>9</sup> Там само. – Арк. 50.

<sup>10</sup> Українська кінематографія в 1946 році : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 1 січня.

<sup>11</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 241, арк. 7.

<sup>12</sup> Там само. – Спр. 170, арк. 49.

<sup>13</sup> Монументи героям : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 7 травня.

<sup>14</sup> Роміцин А. Чиста совість // Радянське мистецтво. – 1947. – 7 травня.

<sup>15</sup> П'єса П. Вершигори «Люди з чистою совістю» : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 7 травня.

<sup>16</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 170, арк. 43.

<sup>17</sup> У Раді Міністрів Союзу РСР : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 11 червня.

<sup>18</sup> До нових творчих перемог : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 11 червня.

<sup>19</sup> Горський О. Виступ на засіданні Київської кіностудії художніх фільмів 16 червня 1947 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 240, арк. 2.

<sup>20</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 170, арк. 37.

*На основе исследования архивных источников и профессиональной прессы сделана реконструкция малоизвестной страницы украинского кинематографа и национального кинообразования: сценарный период фильма Петра Вершигоры «Люди с чистой совестью». Создание этого фильма было одним из этапов воспитания Борисом Дмоховским молодых кинематографистов в Школе киноактёров при Киевской киностудии художественных фильмов.*

*Ключевые слова:* студия, школа, становление кинообразования в Украине, Киевская киностудия художественных фильмов, Александр Довженко, Петр Вершигора, Борис Дмоховский, режиссёр кино, киноактер, «Люди с чистой совестью».

## КИТАЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Лі Дзінь

*Ознайомлення європейців із традиціями китайської культури й засвоєння її елементів привело до збагачення музичної мови, більшої витонченості й вишуканості, стало підґрунтям європейського модерну. Прослідковано впливи Сходу на творчість К.-М. Вебера, Г. Малера, К. Дебюссі, І. Стравинського, К. Орфа, Дж. Кейджа, Д. Лігеті та ін.*

*Ключові слова:* взаємовплив культур, запозичення, шинуазрі, пентатоніка, споглядальність, колористичність, остинатність.

*The acquaintance of Europeans with traditions of the China culture and mastering of its elements resulted in enriching of musical language, greater refinement and finesse, became soil of the European Modern. The Influences of the East on compositions of K. M. Weber, G. Mahler, K. Debussis, I. Stravinsky, K. Orff, J. Cage, G. Ligeti and others are analyzed.*

*Keywords:* interplay of cultures, borrowings, shynuazri, pentatonic, contemplation, colouristity, ostynatity

Європейська музична культура не лише стимулювала розвиток музичної культури Китаю, а й сама зазнала впливу з її боку.

Музично-творча картина європейської музичної культури ХХ ст. складна й розмаїта. Її внутрішні проблеми пов'язані з постромантичними тенденціями, що проявилися в цілому в художній культурі на межі ХІХ–ХХ ст. Різні течії модернізму визначали «обличчя» європейської культури того періоду, важливим складовим елементом якої були явища позаєвропейської практики.

Приблизно в той самий час закладено й основи сучасного музичного професіоналізму в країнах Сходу в цілому, зокрема в Китаї.

Усебічний розгляд цілісної музичної картини світу дає змогу по-іншому подивитися на європейське мистецтво, породжуючи нове сприйняття явищ звичних і відомих здавна. На культурному ґрунті Заходу розвиваються творчі процеси, що дозволяють інакше поглянути на, здавалося б, усталені явища. У викристалізованому впродовж кількох століть комплексі виражальних засобів європейської музичної мови почали діяти «відцентрові» сили, що підготували сприйняття позаєвропейської музики, спричинивши збагачення й розвиток європейського музичного мистецтва.

Основні принципи європейського музичного мистецтва (функціональна гармонічна система, підпорядкована їй мелодика, інструментальний тип мислення тощо), що сформувалися на межі ХVІ–ХVІІ ст. й набу-

ли значення універсальних, з часом зазнали суттєвих змін.

Інтерес європейців до Китаю, незважаючи на його віддаленість, зафіксовано в ХVІІ–ХVІІІ ст., коли в Європі набула популярності мода на все китайське. Значний попит серед європейського населення мали предмети прикладного мистецтва, привезені купцями до Європи з Китаю: порцелянові вазы, меблі, розписані в китайському стилі шпалери, «лаковані» вироби. Європейські майстри, наслідуючи китайські зразки, прагнули поліпшити власні вироби, намагаючись підвищити їх якість та конкурентоспроможність. Захоплення китайським стилем отримало назву «шинуазрі», що дослівно означало «китайщина»<sup>1</sup>. Вплив «шинуазрі» позначився на оформленні внутрішнього («китайські кімнати») й зовнішнього (наприклад, англокитайський парк) простору.

Вплив китайського мистецтва позначився навіть на стилі рококо, який, як відомо, зобов'язаний своїм походженням французькій культурі. Утім, дослідники виокремлюють у рококо ознаки, властиві зразкам китайського мистецтва: ламані лінії, вибагливі вигини, легкість, мініатюрність, дроблення форми. Твори китайського мистецтва й рококо зближували асиметрія, рослинний орнамент, використання порцеляни й лаку, що стали улюбленими матеріалами скульпторів і декораторів періоду рококо.

Жанрові сценки, зображувані художниками на китайських шпалерах, панно та

ширмах, сприймалися як веселі ігри безтурботного, щасливого й багатого народу (цьому сприяли повідомлення європейських мандрівників і місіонерів, які подорожували Китаєм). Переїнявши лише зовнішній (а не змістовний) аспект китайського мистецтва, не знаючи ні його символіки, ні естетичних теорій, художники рококо створили в Європі уявлення про Китай як про екзотичну казкову країну, населену маленькими, мудрими, безтурботними людьми<sup>2</sup>.

Одним із перших європейських композиторів, який у своїй творчості втілює «загальносхідну» тематику, був Ж.-Ф. Рамо (1683–1764). Його опера-балет «Галантна Індія» (1735) – хрестоматійний приклад східної «екзотики». До подібних творів належать «Китаянка» Х.-В. Глюка (1754), «Двоє скупих» А. Гретрі (1770), «Викрадення із сералю» В.-А. Моцарта (1782). Вивчаючи ці поодинокі зразки, дослідники відзначають, що в їх музичній мові східний колорит має умовний характер і, як правило, простежується лише в сценічному оформленні. Внутрішній порядок і художню логіку східної культури музиканти Заходу ще не опанували. В. Конен зазначає, що музичні характеристики героїв написані в річищі європейської музики, музична мова героїв – це мова, властива добі Просвітництва.

Нове ставлення до східної тематики та її втілення, для якого стає характерним прагнення збагатити європейську музику ознаками «орієнтального» фольклору, зароджується в ХІХ ст. – добі розквіту національної самосвідомості в музиці внаслідок національно-визвольних війн та народних масових рухів. Це спричинило й усвідомлення та засвоєння позаєвропейського складу музичного мислення. Уже в «Обероні» (1826) К.-М. Вебер вдається до використання справжніх народних мелодій при написанні музики до драматичної вистави «Турандот» К. Гоцці. У 1835 році Ф. Давид (1810–1876) видає «Східні мелодії» для фортепіано, а в 1844 пише одусимфонію «Пустеля». Ці твори є своєрідною точкою відліку у використанні орієнтальної екзотики в європейській музиці.

Незважаючи на цитування справжніх східних мелодій, окремих мотивів, ритмів,

тембрових імітацій, запозичень, східний колорит мав переважно зовнішній характер. В. Конен зазначає, що європейські композитори сприймали «орієнтальний» фольклор європейським слухом, з погляду власної музичної психології і прагнули зблизити його з європейським музичним ладом<sup>3</sup>.

Інтерес до країн Далекого Сходу, зокрема до Китаю, виник у Франції в кінці ХІХ ст. завдяки Юдифі Готьє, яка, успадкувавши від батька любов до Сходу й володіючи багатьма східними мовами, познайомила французів із далекосхідною поезією у своїх перекладах, а в романах «Дракон імператора», «Узурпатор», «Квіти Сходу» виявила глибоке розуміння національного фольклору.

Для багатьох художників Схід став новою духовною батьківщиною. Поль Гоген їде на Таїті, Поль Клодель – до Китаю. Матісс, щоб висловити своє творче кредо, звернувся до слів китайського художника Су Ши. Інтерес до східного мистецтва об'єднав художників у групу «Набі» (у перекладі з іврити означає «пророки»), де своєрідний світ відображався не стільки у відповідній тематичній колориті, скільки в глибокому проникненні в суть власне самого східного живопису, в органічному поєднанні європейських принципів живопису зі східними.

Традиції китайської культури додали свіжих барв до театрального мистецтва Європи. У творчості Г. Креґа, М. Рейнгардта, В. Мейєрхольда, О. Таїрова виявилось прагнення європейської режисури до театрального синтезу, заснованого на використанні прийомів саме китайської театральної традиції<sup>4</sup>.

Аналізуючи процес взаємовпливу китайської та європейської музичних культур, відзначимо, що його розквіт припадає на ХХ ст. Процеси глобалізації, розвиток сучасних комунікаційних засобів значною мірою пояснюють особливості такого руху й визначають інший рівень розвитку сучасного музичного сприйняття, розширення слухового кругозору і сприйнятливості європейського чуття «позаєвропейської» музики. Важливо зауважити, що мистецтво східних країн вплинуло на всі сфери ху-

дожньої культури Європи. Як відзначають дослідники, рух європейського модерну на межі XIX і XX ст. багато в чому ґрунтувався на мистецтві Сходу<sup>5</sup>.

До китайської тематики в XX ст. зверталосся багато найвидатніших композиторів – Г. Малер («Пісня про Землю», 1908 р.), К. Дебюссі («Пагоди»), К. Орф («Гіза, жертва», 1911–1913 рр.), І. Стравинський (опера «Соловей», 1908–1914 рр.) та ін. Східна тематика присутня в творах різних жанрів, призначених для різних виконавських складів.

Поглибленому знайомству зі східною музикою сприяли часті поїздки європейських музикантів країнами Центральної Азії і Далекого Сходу. Багато хто з провідних західноєвропейських композиторів минулого століття, зокрема М. Равель, Б. Барток, П. Гіндеміт, О. Мессіан, Б. Бріттен та ін., мали можливість під час таких подорожей ближче ознайомитися з основами художньої культури неєвропейських народів та специфікою східного музичного мислення.

Освоєння найбагатших художніх фондів східних культур у XX ст., посилення інтересу композиторів Європи до східної тематики збігалось з їхнім спільним прагненням до більш органічного її втілення в рамках сформованих у європейському мистецтві традицій. Серед тих композиторів, які під впливом знайомства з музикою Сходу радикально переглянули свій стиль, варто вказати ім'я К. Дебюссі.

Як відомо, країни Далекого Сходу були практично недосяжні для представників європейської культури. Проведення в 1889 році Всесвітньої виставки в Парижі, де було представлено культуру народів світу, зробило справжній переворот у свідомості багатьох представників мистецтва, зокрема музичного. Один із біографів К. Дебюссі, відзначаючи значимість проведеної паризької виставки, писав про цю подію: «...увесь музичний Всесвіт пройшов через Париж»<sup>6</sup>. Європейському слуху «відкрилася» самобутня картина різних, невідомих раніше національних культур. Враження, отримані К. Дебюссі від побаченого й почутого на виставці, були відображені в його творі «Пагоди», де композитору вдалося здійснити принциповий синтез

елементів східної та європейської музики. Орієнтальний колорит твору був відмінним від усього, створеного доти у сфері «умовно східної» музики: у цьому творі, на думку дослідників, «орієнтальні» риси, що «органічно зрослися з європейськими, змінили традиційний вигляд самого європейського письма»<sup>7</sup>.

Емоційно-образний світ музики К. Дебюссі може бути передано рядками з поезії Ш. Бодлера «Звуки й аромати у вечірньому повітрі майорять». Композитор двічі використовував їх у своїх творах (романс «Балкон» і фортепіанна прелюдія). Відкритий К. Дебюссі світ витонченого чуттєвого споглядання, світ мрій, позбавлений відчуття реальності, прекрасний своєю невлвовимою атмосферою, своєю образною застиглістю, перегукується з такими самими, ледь уловимими образами далекосхідного мистецтва. Пізніше дослідники виявлять у музиці К. Дебюссі більше ста дев'яноста прикладів використання пентатоніки, звернення до якої значною мірою сприяло формуванню в композитора власної манери висловлювання. Відмінною ознакою стилю композитора стали вишукані, сповнені найтоншої зміни пастельно-ніжних тонів послідовності барвистих акордових плям, чуттєва принадність темброво-гармонічних комплексів, посилення ролі фонічного, сонорного акордового звучання.

Як відзначають дослідники, вплив східної музики на музичну мову К. Дебюссі став одним із факторів, що спричинили виникнення дивовижного за новизною й барвистістю імпресіоністського стилю, поза яким неможливий розвиток європейської музики XX ст.<sup>8</sup>

Лінія традиційного орієнталізму у формі цитування, означена в XIX ст., розвивалася також у XX ст. Наприклад, у сюїті «Турандот» композитор Ф. Бузоні вдався до використання оригінальних східних мелодій, запозичивши їх з англійських і німецьких збірок XVIII і XIX ст. Майже через століття він повторив шлях К.-М. Вебера, який у власній увертюрі «Турандот» також використовував справжню китайську тему, записану у французькій енциклопедії XVIII ст. До цитування китайської мелодії вдався П. Гіндеміт, використавши її як тему



фуги і піддавши значним перетворенням у процесі розвитку.

Для переважної більшості європейських композиторів ХХ ст. звернення до східної тематики – це бажання досягнути сам дух східної культури і відтворити найхарактерніші ознаки стилю східної музики.

У творі Г. Малера «Пісня про Землю» (1908), написаному на вірші дзенських поетів періоду епохи Тан, органічне втілення отримали художні принципи танських поетів. Емоційно-інтелектуальний колорит давньої поезії з його характерним пантеїстичним ставленням до світу виявився глибоко співзвучним музикантові в останні роки його життя. У цьому творі композиторові вдалося втілити дух далекосхідної культури: скороминущість, недомовленість, відчуття незбагненої сутності природи. Східний колорит у музиці проявляється тонко й делікатно, без «педалювання» екзотики. Можна говорити в цілому про економію засобів, характерних для далекосхідного мистецтва того часу. Включення елементів цілотнового звукоряду, особливо пентатоніки, що переважно фрагментарно вкраплюється до загального масиву звукової тканини, лише зрідка виступаючи на «поверхню» (епізоди в третій, четвертій, шостій частинах), утворюють тонкі орієнтальні штрихи.

Головне в партитурі цього твору, на думку дослідників, – проникнення до глибинних рівнів самотнього художнього мислення далекосхідних поетів, знаходження художньо-звукового «нерва». Легкість, прозорість фактури, витонченість, камерне використання оркестрових засобів у низці епізодів цього твору, техніка звукових півтонів, пастельних барв, а в образній сфері – недомовленість і глибина, позірна одноманітність розвитку і водночас внутрішня багатогранність цілого – усе це має точки дотику з художніми стилями китайського мистецтва. Застосування підголоскової поліфонії гетерофонного типу, переважання верхніх регістрів в оркестрі і високої теситури в партії тенора теж певною мірою близькі китайським музичним традиціям.

Твір багато в чому близький за духом не лише традиційній китайській поезії, але й

живопису, особливо відомим середньовічним сувоєм. Як пише Є. Завадська: «Малер ... немов вкраплює китайський сувій: музична тканина партитури побудована на півтонах, ... монохромно»<sup>9</sup>. Цей твір важливий своєю емоційно-філософською інтонацією, про яку один з дослідників творчості композитора зауважив, що в Г. Малера «життя починається на вулиці, а закінчується в безкінечності»<sup>10</sup>.

Зв'язки зі східною культурою присутні також у творчості німецького композитора ХХ ст. К. Орфа. При написанні музичної драми «Прометей» (1963–1966), у якій дослідники вбачають «химерний досвід асиміляції китайського, японського, індонезійського театру»<sup>11</sup>, К. Орф демонструє свою пристрасть до Сходу, застосовуючи різноманітні маски. Жести акторів, а часто й інтонації їхніх промов, свідомо взято з арсеналу умовно-виражальних засобів традиційного східного театру (кабукі, катакана). До партитури «Прометея» К. Орф залучив, нарівні з європейськими інструментами, азіатські й африканські барабани, єгипетські «дарабукі», далекосхідні ідіофони, китайські тарілки і гонги, ударні інструменти театру кабукі, маримби, о-дайко, усілякі дзвіночки й дзвони, латиноамериканські інструменти. Інструментарій народів усіх континентів зібрано тут для того, щоб створити належне звукове тло для пророчих монологів Прометея та прихильного до нього хору. Цей прийом надзвичайно символічний, тому що жоден твір класичної драматургії не заслуговує називатися «світовим театром», окрім «Прометея» Есхіла, тому що йдеться в ньому про долю всього людства, а не лише про грецьких богів і титанів.

Твори музичного авангарду – ще одна галузь сучасного мистецтва, де із захопленням вивчають східну культуру і знаходять джерела оновлення свого стилю. Лідери «авангарду» виявляють багаті ресурси збагачення виразності свого мистецтва. Вони запозичують з неєвропейської музики ознаки, що відповідають їхнім особливим прагненням: темперацію, що виходить за межі європейської напівтонової; найскладніші вільні ритми, порівняно з якими європейська класична ритміка здається грубою



і приблизною; надто сонорні ефекти, що не збігаються з тембровою впорядкованістю звучання класичного оркестру та ін.

Серед когорти композиторів-авангардистів – прихильників східної культури – насамперед привертає увагу творчий пошук американського композитора Дж. Кейджа (1912–1992), вирішальний вплив на формування творчого кредо якого справили філософські та естетичні постулати чаньської школи і сакральна символіка «Книги перемін» («І цзин»). Для Дж. Кейджа ця теоретична спадщина є не лише науково-історичною пам'яткою, філософські вчення стародавніх китайських мислителів виявилися для композитора актуальними і сучасними, ставши своєрідною інтерпретацією їхніх ідей.

У своїх творах композитор прагнув вивільнити звук, «позбутися» власного «я», вийти за його межі. Дж. Кейдж морфологічно пов'язував із «Книгою перемін» свою музику: ворожіння по ній зумовлювали тональність майбутнього твору, символіка чисел – співвідношення інтервалів. Єдність числа й Космосу, зафіксована в цьому трактаті, засвідчувала астральний сенс музики. Відповідно до 64 гексаграм, охарактеризованих у цьому тексті, автор визначив співвідношення протяжності паузи і звуку, кожен фрагмент композиції перебував під знаком якої-небудь гексаграми. Практику гексаграм Дж. Кейдж використовував не лише в музичній, але й у літературній творчості. Безмежна кількість смислів лінійних поєднань дозволила визначити не тільки тривалість музичної п'єси і кількість нот, а й кількість слів, необхідних для висловлення ідей, заяв, історій і т. ін.

Дж. Кейдж обґрунтовує «рівнозначність» звуку (або шуму) й тиші. Цю рівнозначність він маніфестує в «Невизначеному» (1957) творі, що представляє щось середнє між теоретичним маніфестом та музичною «акцією тиші». Кожен з тридцяти реалізованих у вигляді графічної партитури фрагментів тексту повинен не звучати протягом однієї хвилини.

Теорія композиції, у якій автор обґрунтовує принципи створення серійної музики, заснована на численних дослідженнях з філософії «чань». Процес створення музичного твору, на думку Дж. Кейджа, має

бути схожий на написання пейзажів чаньськими майстрами. Як відомо, художники наносили на шовк або на папір лише кілька мазків пензлем, тим самим виявляючи красу та значущість порожнього простору.

Дж. Кейдж – автор композицій «Музика змін» (на основі числової символіки «Книги перемін»), «Музика води» (звучання чашок під час чайної церемонії), «Музика зими» (музично-графічний вираз улюбленого мотиву чаньських живописців старого Китаю).

Вважаючи основним завданням усунення природних кордонів між музичним звуком і шумом, Дж. Кейдж здійснював експерименти з «організації звуку», включаючи «конкретні» звуки буття у всіх їх проявах у сфері музики. Свої досліді в галузі конкретної музики Дж. Кейдж намагався обґрунтувати на основі давньокитайського трактату «Чжуан-цзи», постійно посилаючись на текст і використовуючи його як аргумент музичної теорії й практики. Для підтвердження своїх міркувань про всепроникність музики та необхідність руйнації грані між звуком і шумом, тобто про найважливіші норми так званої конкретної музики, Дж. Кейдж звернувся до думок давньокитайського філософа, який свого часу закликав «порушити гармонію шести тонів музики, знищити музичні інструменти, заткнути вуха Гукуана, і тоді люди в Піднебесній почнуть набувати власного чутливого слуху»<sup>12</sup>.

Знищення кордонів між звуком і тишею, звуком і шумом, організованою і конкретною музикою – результат впливу чаньської онтології. Тиша стає «музичним матеріалом», який сприймається сформованим ідеалом «олюдненого звуку» слухом як «вихід за межі людського існування і людської історії». Вихід за межі звуку, за межі шуму – в тишу став свого роду «структуруванням порожнечі»<sup>13</sup>.

У п'єсі Дж. Кейджа «4 хвилини 33 секунди» (1952), на думку дослідників, сама конкретна дійсність стає музичним твором: тиша в очікуванні початку гри, звуки, спричинені слухачами (шепіт, скрип стільців, покашлювання, окремі звуки тощо). Публіка і музикант виступають у ролі авторів стихійно виниклої п'єси. Музика перетворюється зі слухового на зоровий образ.

Партитури багатьох сучасних композиторів-авангардистів нагадують твори образотворчого мистецтва далекосхідних майстрів. Теоретики поп-арту стверджують, що таким чином «усувається» прірва між тими, хто створює музику, тими, хто її сприймає, що є найважливішою ознакою чаньської естетики.

Результатом звернення авангардистів до традицій східної культури стала нова практика виконавства: тенденція до іншого співвідношення між творцем музики та її виконавцем, між виконавцем і слухачем, установка на інші типи сприйняття, інше розуміння часу в музиці, різке зростання ролі усного фактора, імпровізаційного початку і т. ін.

«Східне коріння» має опера І. Стравинського «Соловей» (написана в 1908–1913 рр., прем'єра відбулася в 1914 р. у Парижі). В опері є чимало цікавих сторінок. У цілому композитор тяжіє до імпресіоністської манери змалювання станів і ситуацій. Як зазначає М. Друскін, це – «“мири-искусническая” стилізація китайщини»<sup>14</sup>.

Для композитора Б. Тищенка інтерес до східної теми пов'язаний з його філософськими роздумами про людське життя та Космос. Він написав чотири хори *a cappella* «Юефу» на давньокитайські тексти.

Слід зазначити й про таку важливу галузь, як драматургія в музиці композиторів ХХ ст. Так званий тип бетховенської драматургії, для якого типове динамічне зіткнення та якісне розмаїття образів відходить на другий план. На зміну колишнім способам створення контрастності приходять інші типи протиставлень, ближчі до сюїтних жанрів. Основою драматургічного становлення твору є не конфлікт, що спричиняє взаємоперетворення і зіткнення полярних сил, а просте зіставлення музичних образів або показ їх різних граней.

У західноєвропейській музиці нарівні з конфліктним типом драматургії можна виокремити й інший тип драматургічного розвитку. Умовно його можна визначити як «остинатність». Для нього характерне тривалевитримання споглядально-ліричних, або активно-динамічних, імпульсивних образів. Цей тип виявляє спорідненість із тра-

диційним типом драматургії східної музики. Один вектор цієї «остинатності» спрямовано в бік ритміко-динамічного, імпульсивно-нагнітального розвитку. Остинатність комплексів набула поширення в музиці першої половини ХХ ст., відобразившись у творчості Б. Бартока, І. Стравинського, Д. Мійо, К. Орфа та ін.

Витоки іншого, споглядально-медитативного полюса, у своєму найтиповішому вигляді уперше з'явилися, на думку дослідників, у творі К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна», де поєдналися загальна зовнішня статика вираження і внутрішня наповненість різноманітності звучання. Композитор прагнув виразити нескінченність зафіксованого свідомістю моменту. Згодом цей тип драматургії проявився в О. Мессіана. Органічне поєднання споглядальності з картинністю й колористичністю зумовлює особливу статику, подібну до відсутності руху, виявляється в музиці деяких композиторів другої половини ХХ ст. До такого типу драматургії схильний Д. Ліґеті («Атмосфери»). Композиторів вдається створення своєрідної музичної проєкції «безперервного руху, затриманого в нерухомості»<sup>15</sup>. Крайнє вираження ця тенденція мала в експериментах авангарду, зокрема в «медитативній» музиці К. Штокгаузена. Прагнучи проникнути до глибинних шарів китайського музичного мислення, композитор використовує такі композиційні прийоми, що дозволяють йому відобразити особливості споглядального світовідчуття Сходу.

Отже, виявлені в системі музично-виражальних засобів європейського музичного мистецтва зміни дають змогу ще раз зосередити увагу на проблемі взаємовпливу східної та європейської музичних культур і виокремити дифузний характер їх взаємовідносин. На першому етапі відбувалося елементарне запозичення, за якого східна тематика відображалася лише в зовнішніх атрибутивних моментах (декорація, імітація звучань інструментів, іноді цитування).

Однак оновлення образної сфери (звернення до зразків китайської поезії, філософських ідей, реконструкція зразків традиційної музики) потребувало тоншого й адекватнішого її відображення. Дифузія

стосується глибинного шару свідомості творця, зачіпає рівень художнього мислення. Таким чином, європейські музиканти оволоділи стильовими особливостями традиційної музичної культури Китаю, що проявилось у всіх сферах музичної мови: у зверненні європейських композиторів до ладових особливостей; використанні специфічних тембрових барв; освоєнні ритмічних структур; принципах розвитку матеріалу, властивих китайській музичній культурі. Отже, відбулося збагачення самої системи засобів музичної мови.

<sup>1</sup> *Фишман О. Л.* К проблеме рецепции Западной Европой XVII–XVIII вв. некоторых элементов китайской культуры / О. Л. Фишман // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. – М. : Наука, 1985. – С. 318–326.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1975. – С. 373.

<sup>4</sup> *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: (Типы музыкального профессионализма) / Н. Г. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 153 с.

<sup>5</sup> *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. – 168 с.; *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. – С. 373.

<sup>6</sup> *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. – С. 405.

<sup>7</sup> Там само. – С. 406.

<sup>8</sup> Там само; Музыка XX века. Очерки : в 3 кн. – М. : Музыка, 1977. – Кн. 2. – 574 с.; 1980. – Кн. 3. – 589 с.

<sup>9</sup> *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. – С. 140.

<sup>10</sup> Там само. – С. 146.

<sup>11</sup> *Леонтьева О. Т.* Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – С. 207–209.

<sup>12</sup> *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. – С. 150.

<sup>13</sup> *Чередниченко Т. В.* Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1985. – 191 с.

<sup>14</sup> *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование / М. С. Друскин. – Ленинград : Сов. композитор, 1982. – Изд. 3-е. – С. 81.

<sup>15</sup> *Орлова Е. В.* К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века / Е. В. Орлова // Музыка в школе. – 2006. – № 6. – С. 43–55.

*Знакомство европейцев с традициями китайской культуры и усвоение ее элементов привело к обогащению музыкального языка, большей утонченности и изысканности, в какой-то мере послужило основой европейского модерна. Проанализировано влияние Востока на творчество К.-М. Вебера, Г. Малера, К. Дебюсси, И. Стравинского, К. Орфа, Дж. Кейджа, Д. Лигети и др.*

*Ключевые слова:* взаимовлияние культур, заимствование, шинуазри, пентатоника, созерцательность, колористичность, остинатность

УДК 783:027.1(470.23-25)

## ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ ПЕТЕРБУРЗЬКОЇ ШКОЛИ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В НОТНІЙ КОЛЕКЦІЇ ВОЛОДИМИРА ГАНЖУКА

Ірина Регуліч

У статті розглянуто твори композиторів петербурзької школи церковного співу в нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука. Авторка дає визначення петербурзької школи церковного співу, здійснює характеристику творчості представників цієї школи та, узагальнюючи результати музично-теоретичного аналізу кожного з розглянутих творів, виявляє музично-типологічні, структурно-інтонаційні особливості та закономірності, характерні для творчості композиторів петербурзької школи (у нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука).

Ключові слова: петербурзька композиторська школа церковного співу, стиль, піснеспів, колекція церковних творів.

*Works of composers of Petersburg School of Church Music from the music library of Volodymyr Hanzhuk is considered. The author defines the phenomenon of Petersburg School of Church Music, describes the creativity of the representatives of this school and reveals musical, typological and structural features of music intonation in works of these composers.*

Keywords: Petersburg School of Church Music, style, a collection of church works.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Унікальна нотна колекція церковних творів протоієрея Володимира Ганжука (1919–2001), колишнього регента Луцького кафедрального Свято-Троїцького собору (1956–1992) та Луцької Свято-Покровської церкви (1992–1998), яскраво репрезентує богослужбову практику православної церкви в Україні в другій половині ХХ ст. і є цінним документом нашого часу.

Колекцію церковних творів протоієрарх В. Ганжука складають різноманітні твори анонімних авторів, створені на основі давніх розспівів – знаменного, київського, болгарського, сербського та ін., а також – авторські, представлені зразками творчості Д. Бортнянського, П. Чайковського, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Слонова, О. Архангельського та багатьох інших церковних композиторів. Більшість із них представлені у вигляді друкованої партитури, деякі – у вигляді писаних поголосників. Серед друкованих нот – багато пода-

рованих чи придбаних з інших приватних зібрань, про що свідчать збережені печатні відтиски або письмові автографи їхніх колишніх власників. Багато екземплярів колекції – видання 1901, 1903, 1904, 1905, 1909, 1915, 1917, 1929 років. Унікальною знахідкою є «Обіход нотного церковного співу» Н. Бахметєва (Ч. 1), датований 1869 роком.

**Аналіз останніх досліджень.** Проблеми богослужбового співу знайшли відображення у низці музикознавчих, богословських, історико-джерелознавчих праць (В. Металлова, С. Смоленського, В. Протопопова, М. Фіндейзена, С. Скребкова, Б. Успенського, А. Преображенського, І. Вознесенського, А. Нікольського, В. Мартинова<sup>1</sup>, М. Тальберга<sup>2</sup>, І. Лозової<sup>3</sup>, О. Цалай-Якименко, Т. Ліванової, Ю. Ясиновського, Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук, Л. Корній, Н. Костюк<sup>4</sup>, Ю. Медведика, О. Зосім, Я. Ісаєвича та ін.). У культурологічному аспекті питання духовної музики розглядалися С. Осадчою<sup>5</sup>,



Л. Ігнатовою<sup>6</sup>, П. Шиманським<sup>7</sup> та ін. Жанр православної літургії був предметом дисертаційних досліджень Н. Середи («Жанровий канон Православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця XIX – початку XX століть)», 2004 р.)<sup>8</sup>, А. Ковальова («Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков (Специфика жанра и организация цикла)», 2004)<sup>9</sup>, а також наукових статей, зокрема, А. Єфіменко<sup>10</sup>. Окремі аспекти вивчення нотної колекції В. Ганжука розкрито в статтях І. Регуліч<sup>11</sup>.

Незважаючи на значний інтерес дослідників до проблем духовної музики православної церкви, творчість композиторів петербурзької школи богослужбового співу як спеціальний предмет дослідження, на жаль, залишилася поза увагою музикознавців.

**Формулювання завдань та мети статті.** Метою нашої статті є характеристика творів композиторів петербурзької школи церковного співу в нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука. Мета передбачає вирішення таких завдань: 1) дати визначення петербурзької школи церковного співу; 2) здійснити характеристику творчості композиторів – представників цієї школи (у нотній бібліотеці о. Володимира Ганжука); 3) узагальнюючи результати музично-теоретичного аналізу кожного із розглянутих творів, виявити типологічні закономірності, характерні для творчості церковних композиторів петербурзької школи.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Закономірності церковного співу, як відомо, обумовлені структурою богослужіння і синкретично пов'язані з ним (як, наприклад, система осмогласся обумовлена поділом богослужбових текстів на вісім гласів). Проте, починаючи з епохи партесного співу, спостерігається тенденція поступового відходу від вказаного синкретизму. Вона більшою чи меншою мірою характерна для всієї композиторської церковної творчості.

Першим значним етапом на шляху цього відходу стала композиторська школа

М. Дилецького (найбільшим представником якої був В. Титов), яка представляла нову інтерпретацію венеціанського концертного стилю. З другого боку, масове запрошення італійських капельмейстерів (Арайя, Галуппі, Сарті, Чимароза та ін.) у XVIII ст. призвело до відчутних італійських впливів, які позначилися і на богослужбовому співі.

Однак своїм надзвичайним поширенням та впливом на стиль церковних композицій італійська музика зобов'язана не стільки самим італійським капельмейстерам, скільки їхнім учням і послідовникам, серед яких – А. Ведель, С. Дехтярьов, С. Давидов, М. Березовський, Д. Бортнянський. Саме у їхній творчості концертний італійський стиль досягає найбільшого розвитку, але водночас саме їхня діяльність викликає серйозну критику з боку російських композиторів та ієрархів Російської церкви. Глибоке усвідомлення несумісності тогочасних західноєвропейських музичних норм з давньоруським співом штовхало кращих представників російської композиторської школи на активний пошук вирішення цієї проблеми. Як наслідок, у російській церковній композиторській творчості було сформовано дві течії, а відповідно – і школи богослужбового співу – московську і петербурзьку<sup>12</sup>. Вони зародилися і розвинулися на основі двох головних церковних хорів – Синодального в Москві і Придворної капели в Петербурзі. Саме в осерді, а також навколо цих колективів розгорталася композиторська творчість, редакційно-видавнича діяльність, велося філософсько-естетичне осмислення шляхів розвитку духовної музики російської православної церкви.

Серед представників петербурзької композиторської школи були Ф. Львов, О. Львов, Г. Ломакін, М. Виноградов, Г. Львовський, Є. Азєєв, П. Турчанінов, О. Архангельський та ін. Характерними особливостями цієї школи було наслідування принципів західноєвропейської гармонії та строге дотримання гомофонно-гармонічного складу фактури. У перекладах статутних наспівів мелодія обов'язково розташовувалася у верхньому голосі, кожний її звук був акордовим (хоральний склад), бас рухався по квартах і квінтах або ж тривалий час залишався



на місці. Широке розповсюдження отримали гармонічний мінор, D<sub>7</sub> з оберненнями, хроматизми. Фактура церковних композицій складалася з контрастного чергування соло, дуєтів, тріо, tutti. Темпи, у порівнянні з московською школою, були більш рухливими<sup>13</sup>.

Поштовхом для створення петербурзької школи церковного співу стала діяльність директора Придворної співацької капели – *Дмитра Степановича Бортнянського*. За словами відомого церковного історика Миколи Тальберга, Бортнянський, хоча і був представником так званого італійського напрямку, проте зумів зрозуміти важливість повернення російського церковного співу до його давніх витоків, і, як наслідок, – неодноразово звертався до перекладення для чотириголосного хору стародавніх одноголосних розспівів (знаменного, грецького, київського, болгарського)<sup>14</sup>. Наступниками Д. Бортнянського як директора Придворної співацької капели (з 1826 р.), а також у церковно-композиторській практиці були *Федір Петрович Львов* (1766–1836), автор брошури «О пении в России»<sup>15</sup>, а також його син – *Олексій Федорович Львов*<sup>16</sup> (1799–1870), який був призначений директором Придворної співацької капели після смерті батька і займав цю посаду аж до 1861 року. Твори О. Львова поклали початок новому напрямку церковної музики, в якому музичний ритм піснеспівів підпорядкований ритміці словесного тексту. Під керівництвом композитора було перекладено і надруковано повне коло нотного співу на чотири голоси в семи книгах<sup>17</sup>.

Послідовником О. Львова був *Михайло Олександрович Виноградов* – композитор, регент архієрейського хору в Рязані, протоієрей, автор багатьох творів і перекладень, які широко вживалися в церковній практиці, захоплюючи строгістю стилю, простотою та виразністю гармонії<sup>18</sup>.

Представником петербурзької школи часів Львова та Бахметова був також *свящ. В. Староруський*, автор творів «Милость мира», «Ныне отпускаеши», «От юности» і, особливо відомого, «Единородный Сыне», котрі співаються й дотепер<sup>19</sup>.

Значний внесок у розвиток петербурзької школи вніс ще один композитор україн-

ського походження, викладач Придворної співацької капели (з 1827 р.) – *Петро Іванович Турчанинов* (1779–1856). Будучи родом з Києва, де він співав у капелі генерала Леванідова, Турчанинов пізніше тривалий час був регентом церковного хору в Севську, а з 1809 року – регентом митрополичого хору в Петербурзі. Його головною заслугою в гармонізації церковних мелодій було послідовне використання широкого розміщення голосів, а також – проведення мелодії у партії альтів<sup>20</sup>.

Відомим представником школи був також виходець із селян гр. Шереметьєва *Гаврило Якимович Ломакін* (1812–1885) – диригент, педагог, аранжувальник і композитор. З 1848 року він працював викладачем співу в Придворній хоровій капелі, де за дорученням Ф. Львова провадив роботу з гармонізації церковних наспівів. Церковні твори Ломакіна вирізняються своєю простотою, загальнодоступністю, увагою до богослужбового тексту, плавністю голосоведення, зручними теситурними умовами<sup>21</sup>.

Одним із яскравих представників школи був *Григорій Федорович Львовський* (1830–1894), який навчався в Придворній хоровій капелі, а потім був регентом спочатку Кишинівського архієрейського хору, потім – Петербурзького митрополичого хору (з 1856 р.). У його перекладеннях строго збережена мелодія завжди проходить у верхніх голосах, проте інші голоси розвиваються вільно (у рамках строгої функційної гармонії). Оригінальні твори Львовського вирізняються простотою та особливою увагою до богослужбового тексту<sup>22</sup>.

Видатним представником петербурзької школи богослужбового співу був *Олександр Андрійович Архангельський* (1846–1924). Виходець із Пензенської губернії, він навчався у місцевому духовному училищі, де був солістом архієрейського хору. З 1870 року працював регентом церковних хорів у Петербурзі. У 1880 році створив свій концертний хор, у 1901 році заснував «Співоче благодійне товариство», був членом «Товариства взаємодопомоги регентів», очолював комісію з підготовки з'їзду регентів у Москві в 1908 році. Пізніше емігрував до Праги. Значною заслугою Архангельського

стало уведення в практику церковного співу жіночих голосів. Для композиторської спадщини Архангельського характерна органічність, природність, зручність усіх хорових партій<sup>23</sup>.

Принципів петербурзької школи церковного співу дотримувалося і чимало композиторів першої половини ХХ ст. Серед них – Михайло Михайлович Осоргін (1887–1950), регент хору Богословського інституту в Парижі, автор гармонізацій стародавніх розспівів<sup>24</sup>.

У нотній колекції о. В. Ганжука знаходимо чимало творів композиторів петербурзької школи богослужбового співу. Серед них – низка літургічних піснеспівів Д. Бортнянського; «Милость мира», «Предстояще кресту», «Благослови, душе моя, Господа», «Достойно есть» О. Львова, його ж «Ирмосы воскресне греческого напева»; дві «Милость мира» Г. Львовського; «Слава... Единородный Сине», «О Тебе радуется», «Многие лета» П. Турчанінова; концерт «В память вечную» Г. Ломакіна; «Милость мира» М. Соколова; «Трисвяте» М. Строкіна; «Отче наш» М. Римського-Корсакова; чотири «Милость мира», «Вечная память», концерт «О Всепетая Мати» О. Архангельського; «Милость мира» М. Виноградова; «Милость мира» М. Осоргіна; дві «Хвалите Господа с небес» С. Ляпунова та А. Аренського відповідно. Піснеспіви переважної більшості згаданих композиторів присутні у збірнику церковних піснеспівів видання Святішого Синоду (С.Пб., 1903 р.), І-й том якого включає 80 піснеспівів. Усе це вказує на те, що твори композиторів петербурзької школи перебували в активній практиці церковного співу Православної церкви в Україні в другій половині ХХ ст.

Розглянемо музично-інтонаційні риси вищезгаданих творів, оскільки їх визначення дає уявлення про інтонаційне середовище та стильові доміанти церковно-співочої практики Православної церкви в Україні другої половини ХХ ст.

Як уже було зазначено, фундаментом для розбудови стильової системи піснеспівів композиторів петербурзької школи була творчість Д. Бортнянського. Яскравим при-

кладом церковного стилю цього композитора може бути піснеспів «Достойно есть» (*F-dur*), представлений серед інших творів у колекції В. Ганжука<sup>25</sup>. У цьому піснеспіві переважає хоральний виклад. Строга акордова вертикаль доповнюється помірними розспівами, кількість яких зростає з наближенням до кінця. Домінуючим є функційне гармонічне мислення, яке визначає хід розвитку твору. Вживаються відхилення в тональності I ступеня спорідненості (VI, V). Композитор вдало застосовує прийоми динамічного і тембрового контрасту (ансамблі чергуються з хоровим tutti), D-й органний пункт (у заключній каденції). Піснеспів характеризується класичною рівновагою та економністю використаних засобів виразності.

Подальшим розвитком творчих принципів Д. Бортнянського постають церковні композиції Львова-молодшого. Їх місце в колекції В. Ганжука особливо значне. Про його інтерес до творів цього композитора свідчить те, що «Милость мира»<sup>26</sup> (на літургії Василя Великого, *G-dur*), наприклад, представлена у його власному рукопису. Цей піснеспів витриманий у хоральному складі, водночас близький до кантового, власне, у цілому до традиції українського співу. При переважаючій гармонічній простоті композитор використав тут VI<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, D<sub>7</sub> з оберненнями. Мелодія проходить у сопрано. Усі голоси гармонічно підпорядковані. У розділі «Достойно и праведно» спостерігаємо значні розспіви, гнучкий кантиленний виклад у партії сопрано-альти. Верхні голоси рухаються паралельними терціями на фоні застиглих нижніх голосів, які є гармонічною педаллю, тоніко-домінантовим органним пунктом. У мінорних розділах (паралельна змінність) використано гармонічний мінор і високий ввідний щабель, характерні для українського романсу й української пісенної традиції в цілому. О. Львов вживає відхилення в субдомінантову сферу (*C-dur*, *a-moll*), прохідні звороти. Урівноважує зупинки в мелодії рухливістю партії баса. У кадансовій зоні (перед «Свят, свят, свят») застосовано перерваний зворот як засіб створити кульмінацію. У побудові панує принцип строфічності: 1) «Достойно

и праведно»; 2) «Свят, свят, свят»; 3) «Тебе поем»; обрамлений вступом і завершенням, роль зв'язки між другою і третьою строфами виконує «Амінь». Три строфи відрізняються незначною варіантністю, пов'язаною насамперед із просодією<sup>27</sup> богослужбового тексту.

Його ж «Предстояще кресту» (*e-moll*)<sup>28</sup> є старовинним зразком, виписаним за правилами часомірного ритму (без розміру), з використанням ключів «До». Загалом тут дотримана строга манера: переважно акордовий виклад (хоральна фактура) з незначними розспівами, тонально-гармонічний розвиток базується на активному підкресленні інтонаційних закономірностей гармонічного та мелодичного *e-moll* («повешена на древе»), а також періодичних відхиленнях у тональності VI та IV ступенів. Використовується паралельна ладова змінність. На початку другого розділу форми композитор застосував виразний тембро-фактурний прийом – виклад теми в октавному подвоєнні в партії басів (у всіх інших голосах – паузи). Такий прийом вносить відтінок суворості стриманості і зосередженості у загалом скорботний образ твору.

У «Благослови, душе моя, Господа» (*G-dur*) переважає строгий акордовий виклад, чотириголосся в тісному розташуванні, функціональна гармонія, що реалізується шляхом застосування найуживаніших тризвуків, їх обернень, а також  $D_7$  з оберненнями. Хоральна фактура поєднується з рисами псалмодії та часомірною ритмікою. Опорними, крім основної, виступають також тональності SII і SIV. Натомість «Достойно есть» (№ 3 «Входное», *G-dur*) відзначене намаганням композитора максимально зберегти риси давніх церковних модальних розспівів. Зокрема, відмова від тактового поділу вказує на псалмодичну основу його метроритмічної організації, дію принципів часомірного ритмічного відліку. Така метроритміка відзначена тісною залежністю музичного ритму від словесного тексту, тривалості промовляння складів молитви. Вона насамперед надає піснеспіву старовинного характеру. Витриманість піснеспіву в одному неспішному темпі, спираючись на четвертну тривалість як основу ритмічного руху створюють глибоко молитовний, зосе-

реджений, самозаглиблений стан. Загалом малорухливі голоси нагадують стрічкове голосоведення (з терпкими гармонічними секундами), у них переважає прийом оспівування. Хорова партитура є результатом поєднання засад лінійно-поліфонічного і модально-гармонічного мислення.

Яскравим прикладом стилю О. Львова є його збірка «Ирмосы Воскресные греческаго напева»<sup>29</sup>. Цей збірник складається з восьми гласів<sup>30</sup> Воскресних Ірмосів грецького розспіву, кожен з яких містить дев'ять пісень, написаних для чотириголосого хору в помірному темпі. Характерною ознакою усіх гласів та їх пісень є часомірний ритм (розмірений рух четвертними подекуди чергується з рухливішим – восьмим і шістнадцятим) та хоральна фактура. Трапляються елементи псалмодії, рух паралельними секстами в партіях дисканта та тенора, що свідчить про вплив жанру романсу. Переважає акордовий виклад переважно у вузькому розташуванні, тонально-функційний розвиток гармонії; трапляються відхилення в тональності першого ступеня спорідненості. Автор активно використовує обернення  $D_7$ , а також подекуди акорди групи DD, що свідчить про його наслідування західноєвропейських зразків.

Розвитком традиції Бортнянського-Львова в напрямі «українізації» стилістики петербурзької школи постає церковний доробок П. Турчанінова. У «Слава... Единородный Сыне» (*C-dur*) спостерігаємо переважаючий акордовий виклад і домінування гармонічної вертикалі. Разом з тим у серединній і завершальній фазах розвитку важливу роль відіграють імітації («Присно Девы Марии»), ритмічний контраст голосів. При значній ролі основної тональності спостерігаються відхилення в SII, SIV і SVI. Знаковим є тривале перебування в тональності *D-moll* (*g-moll*), приурочене тексту «распныся же Христе Боже». У його знаменитому «О Тебе радуется»<sup>31</sup> (грецького розспіву) витримано прозору фактуру, тиху динаміку. Тут домінує головна тональність, вживано діатоніку з незначними альтераціями – відхиленнями в тональності II і IV ступенів (мішаний, модально-тональний тип організації). Вживаються прийоми тембро-

фактурного контрасту, органні пункти і педалі як у партії басів, так і в партії сопрано. Розспіви (зокрема рух паралельними терціями) витримані в невеликому діапазоні і будуються на прийомі оспівування. «*Многая лета*» написано в перемінному C-dur-a-moll, причому мінор (гармонічний) кількісно переважає, у результаті піснеспів набуває виразного лірико-драматичного відтінку.

Мелодична простота, вокальна зручність, проте водночас і інтонаційна оригінальність характерні для церковного концерту Г. Ломакіна «*В память вечную*» (F-dur). Твір розпочинається імітацією теми (T-D співвідношення), викладеної паралельними секстами. У концерті панує яскравий мелодичний розвиток, активний тонально-гармонічний рух, виразні тембро-регістрові зіставлення, вживаються мелодико-гармонічні секвенції (у підході до завершального кадансу). Винятком серед інших творів цієї групи є закінчення концерту на D, що сприймається як свідомий творчий підхід автора до створення цієї художньої форми.

Затребуваними церковною практикою православної церкви в Україні залишаються в ХХ ст. і церковні композиції Г. Львовського. У колекції В. Ганжука представлені дві його композиції «*Милость мира*». Одна з них, призначена для співу на літургії Василя Великого – G-dur, у загальних рисах має багато спільного з «*Милость мира*» О. Львова – на рівні загальних контурів мелодичного руху, логіки функціональних співвідношень, ладотонального розвитку. Це таке схиляє до думки про спільний інваріант, на який орієнтувалися ці композитори. Водночас є чимало відмінних ознак. По-перше, фундаментально виписаною у цьому зразку є партія басів з її тотальними октавними подвоєннями. Це, очевидно, пов'язано з орієнтуванням композитора на потужні виконавські можливості колективу, для якого написаний твір. З цим пов'язано і застосування трирядкового запису. По-друге, вільнішою і розгалуженішою, з локальними дівізі і ритмічною самостійністю та свободою є партія тенорів. Прийоми взаємодоповнення спостерігаємо також у співвідношенні сопрано й альтів. У цілому

треба відзначити теситурну об'ємність і щільність хорової партитури, застосування елементів підголоскової поліфонії. Майже протягом усього твору витримується строга діатоніка (на відміну від хроматизації наспіву Львова за рахунок відхилень у тональності першого ступеня спорідненості). Лише в переході до третьої і, власне, у третій (заключній) фазі композиції (будова твору така ж, як у О. Львова) двічі з'являється половинний каданс (D до e-moll), а також – інтенсивні показові відхилення в a-moll та e-moll. З погляду всього попереднього розвитку такі відхилення виступають фактором значної динамізації музичного тексту. Значну увагу композитор приділяє до розспівів – дво-тритактових і навіть семитактового розспіву «Аміль». Усе це при повільному темпі збільшує обсяги твору, перетворюючи його на своєрідну поему.

«*Милость мира*» (D-dur)<sup>32</sup> – у цілому простіша, ніж попередня. Вона побудована на іншій, доволі відмінній мелодії. У ній, порівняно з попередньою, – значно спрощені розспіви, проте партія баса – така ж вагома. Це, очевидно, неповний варіант твору (закінчується «Аміль» в паралельному мінорі). Переважна його частина витримана в паралельному гармонічному мінорі, з використанням високого ввідного тону. Це, очевидно, повсякденний варіант для співу численними хорами, у тому числі зі скромними виконавськими можливостями.

Серед композиторів, присутніх у колекції «одним твором», – М. Соколов, М. Строкін, М. Римський-Корсаков, М. Виноградов, М. Осоргін, С. Ляпунов і А. Аренський. Функція таких творів у розглядуваному богослужінні, очевидно, полягала у відтіненні базових, фундаментальних рис його стильової системи, утворюваної єдністю стильових засад композицій Бортнянського, Львових, Архангельського, уведенні нових стильових нюансів тощо.

«*Милость мира*» № 4<sup>33</sup> (A-dur) М. Соколова – твір акордового складу. Як і попередні, «*Милость мира*» розпочинається своєрідним епіграфом, що за композиційною структурою є «питання – відповідь» (D-T) / «*Милость мира, жертву хваленія – И со духом твоим. Имамы ко Господу*» /.



Власне, тема «Достойно и праведно есть» має пісенно-романсовий характер. Вона починається виразним мелодичним ходом на сексту вверх. У верхніх голосах використовуються сексто-терцієві паралелізми. Загалом помітною є мелодизація фактури, використання секвентного розвитку, достатня рухливість тонально-гармонічного плану (відхилення в D-dur, h-moll, G-dur, наприклад). На відміну від попередніх зразків, цей твір вирішений як контрастно-складова форма, про що свідчить наявність і тематичного, і тонального, і динамічного контрасту. Усе це свідчить про суттєве індивідуальне осмислення означеного жанру композитором.

Простим інтонаційно, проте цікавим у мелодичному відношенні є «Трисвяте» *g-moll* М. Строкіна. Це однотональний твір, написаний у гармонічному мінорі з підкреслено частим вживанням ввідного тону. У піснеспіві від початку й до кінця витримана кантова фактура. Використовується мелодико-гармонічна секвенція. Подібно вирішений і «Отче наш» (*F-dur*) М. Римського-Корсакова, витриманий в акордовому викладі, у манері псалмодії з переважанням вузького діапазону, тісним розташуванням голосів, використанням основних гармонічних функцій (IV, VI, V, I).

«Милость мира» (*C-dur*) М. Виноградова поєднує акцентний (перша, друга частини) і часомірний (третья частина) типи ритму. Загалом композитор оперує традиційними засобами і прийомами. Розвиток теми відбувається насамперед за допомогою тонально-гармонічного варіювання. У заключній зоні особливий ефект справляє застосування перерваного кадансу.

Структура «Милость мира»<sup>34</sup> М. Осоргіна заснована на моделі строфічної варіаційної форми, подібно, як ми це бачили в «Милостях мира» О. Львова та Г. Львовського. Оригінальність цієї молитви є результатом незмінної діатоніки, модальної гармонії, «кружляння» мелодії у вузькому діапазоні, застосування поспівкового розвитку. Такі риси створюють враження архаїчності, строгості стилю, сприяють виникненню медитативного ефекту. Такий ефект переслідують і «розтягнені»

масштабними розспівами музичні фрази молитви. Від початку й до кінця витримана щільна акордова фактура. Динамізація спостерігається в останньому розділі форми, вона здійснюється насамперед ладо-тональними чинниками.

«Хвалите, Господа с небес» (*G-dur*) С. Ляпунова<sup>35</sup> складається з двох розділів, які мають ідентичні початки, але різні закінчення. Співвідношення кадансів (D–T) вказує на те, що це період повторної будови. Увесь твір побудований на тонічному органному пункті, який у завершенні переростає в тоніко-домінантовий, а в останніх чотирьох тактах кожного розділу – у тоніко-домінантово-субдомінантовий. Характерною рисою цього причасного стилю є плавність, кантиленність мелодичного розвитку, самостійність, мелодизованість усіх голосів партитури (за винятком басів), розміреність ритміки, що створює просвітлений, духовно-піднесений образ. Філософський відтінок вносить в образ канонічна імітація сопрано-тенорів (у велику секунду). М'якість гармонічно-фактурного колориту твору підкреслюється терцієвими паралелізмами переважно середніх голосів, а також практично постійним дівізі хорівих партій в умовах стишеної динаміки.

«Хвалите, Господа с небес» (*G-dur*) А. Аренського<sup>36</sup> структурно ідентичне попередньому (період повторної будови). Тема твору містить тональну імітацію теноридисканти-баси (у квінту та октаву). Кwartо-квінтови інтонації на початку кожної партії створюють активний, прославний характер. Насиченість акордової фактури зумовлена дівізі, октавним потовщенням партії басів, послідовним використанням не акордових звуків. Композитор використовує контраст ансамблю солістів і tutti, рух середніх голосів (паралельними терціями) на фоні домінантової педалі крайніх (у каденції).

Справжнім діамантом у колекції В. Ганжука є піснеспів О. Архангельського. «О, Вселетая Мати» (*g-moll*) – це ліричний концерт, насичений гнучким мелодичним (з розспівами), гармонічно-функційним та імітаційно-поліфонічним розвитком. Тридольний метр вносить рухливість і плавність у розвиток матеріалу. Твір розпо-



чинається двотемною канонічною імітацією (сопрано–тенори; альти–баси). Ліричність образу поглиблюється тихою динамікою, стриманим темпом. Важливу роль у творі відіграють тембро-регістрові протиставлення жіночих і чоловічих ансамблів (з поділом партій дівізі), відхилення в тональності I ступеня спорідненості (Es-dur, c-moll, B-dur), широке застосування зм. 7 з оберненнями, у тому числі в еліпсисах (наприклад: на словах «всякия избави, избави напасти всех» вживається еліпсис: зм. VII<sub>7</sub> → (IV)зм. <sub>4</sub> → VI-DDVII<sub>7</sub>-DDVII<sub>65</sub>-D), альтерованої домінанти. Відзначені вище стильові риси знаходимо і в молитві «Вечная память» (c-moll), побудованій на довгих тривалостях – половинних і цілих у розмірі 4/2. У піснеспіві переважає акордовий виклад, застосовані педалі в партіях сопрано та басів. Закінчується твір розгорненим половинним кадансом.

«Милость мира» О. Архангельського в колекції В. Ганжука представлено аж чотирма композиціями. «Милость мира» № 1 (G-dur)<sup>37</sup> витримана у строгому акордовому викладі з помірними розспівами. Тут панує діатоніка (за винятком кількох відхилень у тональності паралельного мінору та субдомінанти). Однорідність акордового викладу твору урізноманітнюється постійним оновленням його тематичного матеріалу. Так утворюється контрастно-складова форма (ABC), що динамізує цей твір, надаючи йому тематичної оригінальності. Простота музично-виразових засобів вказує на те, що композитор писав цей твір з розрахунку на виконання хоровими колективами місцевого значення. Інтонаційний зміст «Милость мира» № 4 (Es-dur)<sup>38</sup> загалом близький попередньому твору. Єдина суттєва відмінність – розлогі, тривалі розспіви, що в помірному темпі акцентують кантиленність, співність цього зразка. «Милость мира» № 10 (As-dur) – простий твір, разом з тим оригінальний у художньому відношенні, відзначений відчуттям доцільності прийомів і зручності виконання. Тридольний метр вносить риси вальсовості в тематизм твору. Ця «Милость мира» є помірно мелодичною, з розвиненим голосоведенням, використанням секвентного розвитку, помірно насиче-

ною в гармонічному плані. У ній рідкісно дотримано відчуття міри в усіх відношеннях.

Натомість «Милость мира» № 9 (B-dur) є достатньо яскравим у художньому плані зразком, у якому прийоми хорової псалмодії поєднуються з динамічним розвитком із елементами симфонізації. Таким чином, створюється синтез давньої, строгої манери і сучасної для Архангельського інтерпретації церковного піснеспіву. Необхідно звернути увагу на індивідуальну, деталізовану «виписаність» тематизму твору. Уже початкова тема, яка відкриває «Милость мира», містить, окрім акордового викладу, тріольну ритміку (у розмірі 3/2), виразні затримання в партії альтів. Між іншим, кожний з розділів форми закінчується половинним кадансом, що цементує цілий твір, надаючи йому ефекту безперервного розвитку, немов на одному диханні. Водночас послідовно змінюється фактура, прийоми розвитку, динаміка, темпи, теситура, хоровий склад, виступаючи факторами творення симфонізованої хорової форми. У процесі розвитку композитор послідовно застосовує альтерації (DD), відхилення (SII, SIV, DIII). У розділі «Свят, свят, свят» насичений акордовий виклад переходить в імітаційний («исполнь небо и земля»), а той, у свою чергу, – у тривалий розспів («славы»), що потім змінюється контрастним зіставленням високого і низького регістрів – жіночого та чоловічого ансамблів. Третій розділ форми також насичений активним поліфонічним розвитком. Як і перший – він витриманий на тихій (p, pp) динаміці. На його початку хорове звучання поступово піднімається з глибоких басів до світлого сопранового тембру, утворюючи хвилю регістрового підйому (цей прийом використаний двічі). Важливу роль відіграє D-ва гармонія, її помітне переважання у зазначеному розділі форми. Уміло поєднуючи вказані засоби, О. Архангельський створює високохудожній твір, насичений яскравим образним змістом, тонкими динамічними, гармонічними, ладово-тональними, тембро-фактурними та іншими градаціями.

У результаті дослідження доходимо таких висновків. Твори композиторів петербурзької школи богослужбового співу займають вагоме місце в нотній колекції В. Ганжука.

Це означає, що ці твори активно використовувалися у богослужбовій діяльності самого отця Володимира, більше того, вочевидь, були затребувані широкою церковною практикою того часу. Прищеплення традиції цієї школи в Радянській Україні, очевидно, пояснюється низкою факторів і причин. По-перше, структурою і організацією церковної діяльності Православної церкви в Україні, яка в той час цілком і повністю підпорядковувалася Москві. По-друге, необхідно зауважити, що значна частина композиторів, які вважаються представниками чи спадкоємцями традицій петербурзької школи богослужбового співу, були українцями за походженням або вчилися чи працювали якийсь період в Україні. Це, безперечно, наклало відбиток на характер їхньої діяльності і стиль створених ними церковних композицій. Те, що з погляду апологетів ідеї відродження корінних традицій російського церковного співу сприймалося як «європеїзми», «італіанізми» тощо, по суті, містило досить багато того, що притаманне власне українській національній традиції хорového співу як церковного, так і народного (що й було продемонстровано на численних прикладах). Варто пам'ятати й те, що Петербурзька співацька капела свого часу була сформована переважно з етнічних українців і плідно поповнювалася українськими співаками в наступні періоди. Таким чином, згадуваний антагонізм між московською і петербурзькою школами – це не що інше, як відмінність між російською і українською ментальністю, естетикою, музичними смаками і традиціями. Отже, таке природне, органічне існування творів композиторів петербурзької школи в практиці церковного співу в Україні в другій половині ХХ ст. виявилось, по суті, поверненням української спадщини в українську культуру.

<sup>1</sup> Мартынов В. История богослужебного пения [Електронний ресурс] / Владимир Мартынов. – Режим доступу : [http://krotov.info/libr\\_min/13\\_m/artynov\\_v\\_005.html](http://krotov.info/libr_min/13_m/artynov_v_005.html).

<sup>2</sup> Тальберг Н. Д. История Русской Церкви. 1801–1908 гг. [Електронний ресурс] / Николай Дмитриевич Тальберг. – Режим доступу : <http://www.lib.eparhia-saratov.ru/books/18t/talberg/history1801-1908/29.html>.

<sup>3</sup> Лозовая И. Е. История русского церковного пения [Електронний ресурс] / И. Е. Лозовая, Е. Ю. Шевчук. – Режим доступу : <http://orthodoxia.org/lib/1/1/4/12.aspx>.

<sup>4</sup> Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. [Електронний ресурс] / Наталія Костюк. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2009\\_03/index\\_2009\\_03.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2009_03/index_2009_03.htm).

<sup>5</sup> Осадча С. В. Літургічна природа Православних Богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект / С. В. Осадча // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. – Донецьк, 2008. – Вип. 8. – С. 78–86.

<sup>6</sup> Ігнатова Л. Феномен духовності у контексті музичного мистецтва як прояву внутрішньої сутності людини / Лариса Ігнатова // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 22–35.

<sup>7</sup> Шиманський П. Музична культура Волині I половини ХХ ст. : Монографія / П. Шиманський. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 175 с.

<sup>8</sup> Серета Н. В. Жанровий канон Православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Серета ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 18 с.

<sup>9</sup> Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков (Специфика жанра и организация цикла) [Електронний ресурс] / Андрей Борисович Ковалев. – Режим доступу : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kovalev.html>.

<sup>10</sup> Єфіменко А. Літургічний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості / Аделіна Єфіменко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 344–356.

<sup>11</sup> Регуліч І. В. Два типи херувимських у богослужбовому каноні Української Православної церкви / Ірина Регуліч // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 5 / [упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 75–89; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського в аспекті поетично-музичного діалогу / І. В. Регуліч // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. – Вип. 4 / [упор. О. П. Опанасюк]. – Л. : Ставропігон, 2010. – С. 196–211 (Ultima ratio); Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського: питання жанрової поетики та структури / І. В. Регуліч // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. пр. : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету : у 2 т. – Вип. 15 / [упор. В. Г. Виткалов]. – Рівне : РДГУ, 2009. – Т. 1. – С. 165–174; Регуліч І. В. Нотна колекція церковних творів прот. Володимира Ганжука: спроба

характеристики / Ірина Регуліч // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 4 / [упор. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 82–93.

<sup>12</sup> Протистояння цих двох начал з особливою силою було виражено в протистоянні двох центрів – Москви і Петербурга, а також – у протистоянні двох фігур – митрополита Московського Філарета Дроздова і композитора, директора Придворної співацької капели О. Ф. Львова.

<sup>13</sup> Мартынов В. История богослужебного пения.

<sup>14</sup> Тальберг Н. Д. История Русской Церкви. 1801–1908 гг.

<sup>15</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи на регентских курсах Е. Кустовского) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kliros.ru/istor.html>.

<sup>16</sup> Автор відомого гімну «Боже, царя храни» (1833 р.).

<sup>17</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи...).

<sup>18</sup> Найвідоміший твір М. О. Виноградова – «Милость мира», у якому простежується яскравий контраст між викладеним у широкій, дещо «італійській» манері «Свят, свят, свят» та строгим «Тебе поем».

<sup>19</sup> Обзор истории церковного пения (Сокращенный конспект лекций В. Ковальджи...).

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Див. : Регуліч І. В. Два типи херувимських у богослужбовому каноні Української Православної церкви; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського в аспекті поетично-музичного діалогу; Регуліч І. В. Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського: питання жанрової поетики та структури.

<sup>26</sup> Значна кількість композицій «Милость мира» (понад півсотні) у колекції В. Ганжука свідчить про його особливий інтерес до цього жанру, можливо, як

виразно ліричного, мелодійного, зрештою, особливо містичного.

<sup>27</sup> Просодія – це: 1) система вимови наголошених і ненаголошених, довгих і коротких складів у певній мові; 2) вчення про співвідношення складів у вірші; сукупність правил віршування. Див. : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.rozum.org.ua/index.php?a=term&d=18&t=27976>.

<sup>28</sup> Хрестобогородичний подобний співається на утрени в середу середньої седмиці. Опубліковано в друкарні В. Гроссе (М., 1898) з клавиром, вказано як власність видавця А. Гутхейля в Москві.

<sup>29</sup> Назва повністю: Ирмосы Воскресные греческого напева по высочайшему повелению Государя Императора Николая Павловича положены на четыре голоса под руководством Директора Придворной Певческой Капеллы А. Львова / [новое исправленное и дополненное издание]. – РМИ.

<sup>30</sup> Умовні тональності: Глас 1 – F-dur; Глас 3 – e-moll; Глас 4 – F-dur; Глас 5 – e-moll; Глас 6 – a-moll; Глас 7 – F-dur; Глас 8 – G-dur.

<sup>31</sup> Задостойник на Літургії св. Василя Великого.

<sup>32</sup> Писані поголосники.

<sup>33</sup> Видання П. Юргенсона (Москва) з фортепіанним клавиром.

<sup>34</sup> На Літургії св. Василя Великого, київського розспіву.

<sup>35</sup> Видання П. Юргенсона (Москва) з клавиром.

<sup>36</sup> Видання П. Юргенсона (М., 1897) з клавиром.

<sup>37</sup> Видання І. Шмідта (С.-Пб., 1905).

<sup>38</sup> Поголосники. Видано гравверню і нотодрукарню «Энергия» (Петроград, Загородн.). На цьому виданні стоїть печатка власника бібліотеки (Литвиненко), зверху по якій прописом виправлено «Ювеналий Петрович Корзун», г. Балашов». Це свідчить про те, що цей примірник потрапив до о. В. Ганжука з особистої бібліотеки Литвиненка, потім – Ю. Корзуна. Ця інформація дає можливість з'ясувати коло спілкування о. В. Ганжука, простежити його стосунки з іншими священиками, регентами і доповнити його біографію необхідними деталями, а також скласти уявлення про обіг церковних нот у радянський період, коли їх друкування було дуже обмеженим, і сама церква існувала в умовах пильного стеження з боку органів державної влади.

*Произведения композиторов петербургской школы церковного пения в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука. В статье рассмотрены произведения композиторов петербургской школы церковного пения в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука. Автор даёт определение петербургской школы церковного пения, характеризует творчество представителей данной школы и, обобщая результаты музыкально-теоретического анализа каждого из рассматриваемых произведений, выявляет музыкально-типологические, структурно-интонационные особенности и закономерности, характерные для творчества композиторской петербургской школы (в нотной библиотеке о. Владимира Ганжука).*

*Ключевые слова:* петербургская композиторская школа церковного пения, стиль, песнопение, коллекция церковных произведений.

УДК 781.6:786.2.089.8Скорик

## ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «З ДИТЯЧОГО АЛЬБОМУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

Катерина Івахова

*Фортеп'яний цикл «З дитячого альбому» Мирослава Скорика – помітне явище в українській фортеп'яній музиці. У статті розглядаються жанрово-стилістичні особливості цього циклу фортеп'яних п'єс.*

*Ключові слова:* жанрові особливості, фортеп'янні твори, музична мова, фольклоризм, джазові ознаки.

*The piano cycle «From children's album» by Myroslava Skoryka is a noticeable phenomenon in Ukrainian piano music. The genre-stylistic features of this cycle of piano plays are examined in the article.*

*Keywords:* genre features, piano works, musical language, folklor features, jazz signs.

### Постановка проблеми та аналіз основних досліджень і публікацій

Творчість видатного музиканта сучасності, Героя України Мирослава Скорика – феноменальне багатогранне явище у вітчизняній та світовій музичній культурі. Важливе місце в його композиторській діяльності займає фортеп'янна творчість – різножанрова, стилістично багатоманітна, художньо оригінальна. Саме це і визначає необхідність музикознавчого дослідження жанрово-стилістичних особливостей виконання п'єс фортеп'янного циклу «З дитячого альбому».

Фортеп'янну творчість М. Скорика, її окремі аспекти досліджували відомі мистецтвознавці, зокрема: Л. Кияновська [6], В. Задерацький [4], Н. Назар [9], Я. Якуб'як [13], О. Ващук [1], Н. Вітте [2], А. Задерацька [3], А. Снегірьов [10], О. Шевчук [11], Ю. Щириця [12]. Але в їхніх працях розглядаються лише окремі питання фортеп'яної музики композитора. А загалом у музикознавчій науці недостатньо здійснені комплексні наукові жанрово-стилістичні, дидактично-виконавські, теоретично-методологічні узагальнення фортеп'яної музики Мирослава Скорика, у тому числі п'єс фортеп'янного зошита «З дитячого альбому». Отже, високий художньо-мистецький

рівень фортеп'яної музики М. Скорика та недостатній її музикознавчий аналіз у науковій літературі обумовлюють актуальність означеної теми.

**Мета статті** – системне дослідження жанрово-стилістичних та дидактично-виконавських особливостей фортеп'янного зошита «З музичного альбому» М. Скорика.

Жанрово-стилістичні та дидактично-виконавські особливості фортеп'янного зошита «З музичного альбому» характеризуються: по-перше, динамічним втіленням фольклорних елементів у змістовну суть фортеп'яних п'єс дитячого фортеп'янного зошита, що сприяє вихованню у дітей розуміння і відчуття національного характеру музики; формування у них високих естетичних смаків, національного світогляду; по-друге, органічним поєднанням традиційних фольклорних елементів з сучасними естрадно-джазовими прийомами музичного письма, що відкриває дітям доступ до освоєння інтонаційних новацій музичного мистецтва.

Такий художній принцип дитячого фортеп'янного альбому відповідає авторській стилістиці М. Скорика, зокрема, якісно нові зв'язки з фольклором, що одержали назву «нової фольклорної хвилі» [7], та постмодернізм. При цьому дидактична



особливість стилістики п'єс постмодерністського напрямку полягає, на думку самого композитора, «у поєднанні якихось елементів стилістичних та інших, яких здавалося би не можна поєднати, що не було типовим для попередніх музиків. Вони були більш стилістично однотайними. А, власне, таке поєднання, співзлиття, співставлення різних стилів, різних засобів виразності, різних гармоній, різних мелодичних виразностей, що вже стало дуже модним в кінці ХХ ст. і зараз залишається модним» [5].

До дитячого фортепіанного альбому увійшло п'ять п'єс різного характеру – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса», дидактична функція яких спрямована на формування у дітей сприятливих уявлень і відчуттів позитивного світосприйняття. Це дуже важливо в сенсі естетичного формування високодуховних потенцій підростаючого покоління.

Незважаючи на те що всі п'єси альбому контрастують між собою за асоціативністю настроїв, їх поєднує близькість національної інтонаційної сфери, образна і емоційна дидактична доступність і зрозумілість музичних образів, картинок і подій.

Народний модерний стиль письма М. Скорика проявляється в усіх п'єсах дитячого альбому. При цьому дидактичні особливості полягають у тому, що композитор уникає типової дитячої програмності, прямолінійної звукообразності та звуконаслідування фольклорних зразків, а формує образне мислення, фантазії та уявлення, спираючись на типові для гуцульського фольклору ладові звороти, ритми, коломийкові чи епічні мотиви [6, 215].

У «Простенькій мелодії» проявляється фольклорний інтонаційно-ритмічний характер гуцульського фольклорного мотиву, подрібненого різними ритмічними структурами його викладу. Акомпанемент імітує характерну для гуцульського музикування заліговану стрибкоподібну партію цимбалів. Основна тема на *legato* незмінно проходить у 1–2, 9–10, 11–12 тактах на *p*, отримує на *mf* розробку в 4–8 тактах і з ремарками «*poco rit. e dim.*» входить у повторення

двічі початкового мотиву в 11–12 тактах і на *ritenuto* завершується [8, 5].

Досить дидактично простою і ясною для сприйняття є п'єса «Народний танець», оскільки вона базується на інтонаціях гуцульського танцю *аркан*. Але характерною відмінністю трактованого композитором танцю є його легкий ігровий характер на відміну від типової для нього войовничої рішучості. Динамічна запальність «Народного танцю» (*Allegro*), як ознака гуцульського фольклору, будується на особливостях народних танцювальних рухів (підстрибування, притупування), що передається композитором синкопами у парних тактах квадратної побудови [8, 6].

Досить цікавими в дидактично-виконавському плані є жанрові ладотональні особливості фольклоризму цієї п'єси, зокрема:

а) чергування шостого натурального і шостого підвищеного щабля, яке притаманне гуцульському (думному) ладу, де мінорний лад сильно ароматизується альтерацією [8, 7];

б) віночки хроматичних зворотів у мелодії з опорою в акомпанементі на паралельні пусті квінти в басу [8, 7].

Дидактично легкою для сприйняття є структурна побудова «Народного танцю» як симетрична тричастинна форма з контрастним середнім епізодом (розмір  $\frac{4}{4}$ ), що «одночасно більш м'яким, жіночнішим образом (*leggiero*, *pp*) відрізняється від експозиційного і близький до нього, бо розвиває той самий мотив» [6, 216].

Третій епізод з 36 по 43 такти на *f* дублюють перші 8 тактів основного мотиву, після чого останні 11 тактів на *pp* синкопованими акордами та на *ff* мелодичними зворотами завершують п'єсу [8, 8].

Жанровою оригінальністю в дитячому альбомі виділяється програмна епічно-думна п'єса «Лірник». У цьому творі М. Скорик різними засобами музичної мови створює національний образ мудрого старого кобзаря. У билинному роздумливому наростаючому речитативному співі на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти, немов би вбачаються історичні події українського минулого, про які гордо і неспішно повідує нам старий лірник [8; 11, 13].

Основою фольклористичного комплексу творів «Народний танець» і «Лірник» є тетрахорд або пентахорд з тритонову інтонацією всередині, тобто виразним лідійським ступенем у мажорі або IV високим ступенем у мінорі, що є характерною рисою українського фольклоризму. Але, скажімо, у рондо з «Фортепіанного тріо» лідійський лад отримує інше функціональне значення, стаючи основою тематичного і контрапунктичного розвитку [11, 97].

Дидактична цінність «Естрадної п'єси» полягає в художньому переосмисленні фольклорних витоків сучасної фортепіанної музики, де М. Скорик вкотре використовує принципи і прийоми джазової музики. Благозвучні дисонуючі співзвуччя, змінні ладотональні опори та синкоповано-імпровізаційний ритмічний малюнок створюють враження джазової імпровізації, закономірно «викликають алюзії до естрадних жанрів» [6, 214; 8, 8–9].

Отже, дидактично-виконавська значимість «Естрадної п'єси» М. Скорика полягає в залученні дітей до новітніх інтонаційних аспектів і досягнень сучасного українського мистецтва.

Особливістю «Жартівливої п'єси» є її образна світлість, легкість, ніби різнокольорові метелики пурхають з квітки на квітку. Для створення гротескової асоціації жарту в «Жартівливій п'єсі», як і в «Естрадній п'єсі» композитор використовує осучаснені в естрадному плані мелодико-інтонаційні картини гуцульського фольклору, розвиваючи прості музичні фрази і звороти складнішими мелодико-гармонічними варіантами.

Характерною мелодико-інтонаційною лінією на початку п'єси є помірно легкий (*Moderato con moto*), синкопований мелодичний хід у нижньому регістрі з басовою опорою на першій і третій долі. Далі двоголосна мелодична лінія наростає динамічно однаковою ритмічною схемою обох партій з акцентом на другій  $\frac{1}{8}$  першої та другої долі. Досить цікаво розвивається мелодико-гармонічна побудова в першій половині середньої частини п'єси, де мелодія отримує паралельно-квінтові основи в акомпанементі, імітуючи гудіння басом, і відбувається подальший ритмічний аналог обох пар-

тій. Основна тема набирає фольклорного ладо-гармонічного розвитку в другій половині основної частини, де її акордовий варіант опирається на квінту першої та третьої долі такту в акомпанементі [8, 14–16].

Таким чином, жанрово-стилістична характеристика фортепіанних п'єс «З дитячого альбому» є досить цікавою, а дидактично-виконавська значимість – безперечною. Інтонаційне багатство і свіжість, органічне поєднання фольклорних елементів з модерними тенденціями, використання різноманітних ритмічних побудов, структур, зіставлення регістрів, яскрава колористика і емоційна насиченість змісту, образність і характер цих невеликих за формою фортепіанних п'єс є важливим засобом естетичного, гуманістичного виховання дітей, формування їхнього національного світобачення.

В основі кожної п'єси циклу проявляється монотематичний принцип, який опиняється в різних жанрово-стилістичних, темпових, метроритмічних умовах звукотембрової і ладогармонічної драматургії, варіантного розгортання мелодії.

Творчий досвід фольклоризму у фортепіанній музиці М. Скорика, зокрема в циклі «З дитячого альбому», є значним досягненням у сучасній музичній культурі, яке відкриває значні перспективи для їх подальшого розвитку в сучасній фортепіанній професійній музиці.

1. Ващук О. Стильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (На прикладі «Речитативу і рондо») // Українська фортепіанна музика та виконавство. – Л., 1994. – С. 71–77.

2. Вітте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика. – Музика. – 1982. – № 5. – С. 27.

3. Задерацкая А. Прелюдии и фуги Мирослава Скорика: трактовка жанра. Специфика интонационной драматургии // Теория и история музыкальной школы : сб. трудов Киевской гос. консерватории им. П. Чайковского. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 143–154.

4. Задерацкий В. Обретение зрелости [О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] // Советская музыка. – 1972. – № 10. – С. 32–37.

5. Івахова К. П. Інтерв'ю з М. Скориком 14 грудня 2007 р. // Слободянюк П. Я. Особовий фонд / Держархів Хмельницької області. – Ф. 6243, оп. 1, спр. 154., арк. 3.

6. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець / наук. видання. – Л., 2008. – 588 с.

7. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Л. : Сполом, 1998. – С. 48–49.

8. Скорик Мирослав. Твори для фортепіано. Навч.-метод. посібник. – Л. : Сполом, 2008. – 220 с.

9. Назар Н. Висоти відкриття // Українські композитори – лауреати комсомольської премії. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 100–109.

10. Снегирёв А. Партита № 5 для фортепіано соло М. Скорика // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики : сборник трудов Киевской государственной консерватории име-

ни П. Чайковского. – К. : Музична Україна, 1979. – С. 61–66.

11. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 93–102.

12. Щириця Ю. Мирослав Скорик. – К. : Музична Україна, 1979. – 56 с. – (Творчі портрети укр. композиторів).

13. Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 54–66.

*Фортеп'яний цикл «Из детского альбома» Мирослава Скорика – заметное явление в украинской фортеп'янной музыке. В статье рассматриваются жанрово-стилистические особенности этого цикла фортеп'янных пьес.*

*Ключевые слова:* жанровые особенности, фортеп'янные произведения, музыкальный язык, фольклоризм, джазовые признаки.

## ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В СУЧАСНОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ

Лілія Козинко

*У статті розглянуто різні підходи балетмейстерів до впровадження елементів фольклорного танцю на балетній сцені; здійснено порівняльний аналіз балетмейстерських підходів на прикладі постановок балетів «Княгиня Ольга» (муз. Є. Станковича) О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету й «Володар Борисфену» (муз. Є. Станковича) В. Яременком у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.*

*Ключові слова:* хореографія, балет, танець, фольклор.

*The present paper concentrates on analyzing the ballets «Olga the Princess», «Master of Borysfen». Aspects of the different approaches to the production are discussed. Special attention is given to the analyzing different folk elements in ballets.*

*Keywords:* choreography, ballet, dance, folklore.

Упродовж останніх років, а саме наприкінці першого десятиліття XXI ст., у балетному театрі України знову поживавилася тенденція щодо втілення фольклорної та національно-історичної тематики, приступаючи до якої балетмейстери віддають перевагу музиці українських композиторів. Так, явищем в українській музичній культурі є музика Є. Станковича, до аналізу якої зверталися Р. Станкович-Спольська, В. Рожок, Л. Олійник, В. Кандинська та ін. У цій статті ми розглянемо особливості хореографічного втілення балетної музики видатного композитора на прикладі постановок балетів «Княгиня Ольга» О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету і «Володар Борисфену» В. Яременком у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.

Прем'єра балету «Княгиня Ольга» на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету відбулася 29–30 травня 2010 року. Уперше цей балет ставився у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка 1981 року Анатолієм Шекерою і був присвячений 1500-річчю заснування Києва. Характеризуючи цю постановку, Ю. Станішевський зазначає: «Прагнучи до справді масштабного, “симфонічного” образно-філософського хореографічного рішення, А. Шекера не тільки правдиво втілив у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини Ольги,

котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я її свободи і незалежності. Саме народні картини посіли особливо важливе місце в музичній драматургії і багатоплановому постановочному втіленні балету»<sup>1</sup>.

Приступаючи до нової постановки балету, О. Ніколаєв вирішив створити зовсім нове лібрето, в основу якого покладено історичні відомості про життя та правління княгині Ольги. Особливу увагу було приділено одному з ключових і поворотних для історії Київської Русі фактів, а саме відвідуванню Ольгою Константинополя та прийняттю нею християнства. При постановці балету «Княгиня Ольга» О. Ніколаєв переніс смисловий акцент із відтворення жіночої долі княгині Ольги, як це було у попередньому варіанті лібрето, на зображення героїні як політичного діяча, прообразу майбутньої святої, зосередившись на релігійній домінанті.

З дозволу автора, композитора Євгена Станковича, диригент Дніпропетровського академічного театру опери та балету Ю. Пороховник скомпонував свою музичну версію балету, додавши фрагменти з балету «Вікінги» та його хорових духовних творів. Зазначимо, що це не спотворило задуму автора, а надало балетові, у поєднанні з хореографією і хоровими сценами, органічної завершеності та монолітності. Таким чином, у Дніпропетровському спектаклі ви-



явилася взаємопов'язаність оперного та балетного мистецтва, що простежується на шляху становлення та історичного розвитку останнього. Адже танцювальні номери традиційно вводилися в оперні вистави у вигляді дивертисментів.

За своєю формою балет «Княгиня Ольга» О. Ніколаєва належить до великого балету, або гранд-балету, побудованого за певними законами драматургії та структурою, тоді як його жанр можна визначити як балет-сказання. Відповідно балетмейстер обрав для себе шлях постановки класичного балету з використанням елементів фольклорного та модерного танцю, основаного на глибокому дослідженні історії тогочасної Київської Русі. Узагалі О. Ніколаєв відмовився від чіткого наслідування фольклорних зразків хореографічного мистецтва, використавши характерні елементи народного танцю та здобутки народно-сценічної хореографії, що надало балету відповідного національно забарвленого колориту.

Художньої завершеності та історичної достовірності виставі надало сценографічне оформлення балету «Княгиня Ольга», над яким працювала Д. Біла, провівши велику дослідницьку роботу як художник із костюмів. На танцівниках бачимо і простого крою білі жіночі й чоловічі сорочки та штани, характерні для давніх слов'ян епохи Київської Русі, і схожий на кольчуги одяг воїнів, і вишуканий одяг київського князівського двору та візантійських жителів і священнослужителів. Усе це створює цілісний загальний образ вистави та підкреслює окремі її епізоди, надаючи історичної достовірності. Особливу увагу привертає вбрання головної героїні вистави. Так, княгиня Ольга кілька разів змінює одяг, що підкреслює еволюцію її свідомості від юної дівчини до мудрої княгині-правительки.

Цікавими знахідками відзначається і сценографічне оформлення Д. Білої. Перед глядачами постає система сценічних задників, що мають символічний зміст і надають окремій виразності кожній зі сцен балету, виконаних великими кольоровими мазками. Одним із важливих декоративних елементів також є зображення Перуна – символу язичництва давніх слов'ян. На

противагу йому у другій дії вистави з великих квадратних елементів утворюється ікона Богородиці, що символізує основи християнства та навернення на цей шлях після хрещення Ольги у Константинополі. Звертаючись до цих двох культових постатей, художник сприяє підсиленню контрасту при зображенні сцен язичницьких гулянь та християнських відправ. Наприкінці вистави ікона Богородиці повторюється на символічному зображенні хреста, поряд із яким постає Ольга та її онук Володимир Хреститель.

Використання О. Ніколаєвим елементів фольклорного та народно-сценічного танцю простежується вже з перших хвилин розгортання дії. Починається вистава зображенням картин із життя одного з давніх слов'янських племен. На сцені з'являються дівчата й маленькі діти, які водять хоровади і танцюють. Цей епізод має лише кілька елементів народного танцю: простий біг, стрибок з акцентом донизу на дві ноги. Але з появою на сцені хлопців насиченість хореографічної лексики елементами народно-сценічного танцю урізноманітнюється. Балетмейстер використовує крім зазначених рухів бічні кроки з винесенням ноги на каблук, притупи, кроки з притупами, удари по халявах чобіт, кабриолі з підтримкою у парі, «козу» з підтримкою у парі тощо. Надалі парний танець дівчат і хлопців вирішено переважно з використанням лексики класичного танцю, елементів танцю модерн та лише одного елемента фольклорного танцю: кроку на каблук. Незважаючи на це, балетмейстер досягає гармонійної рівноваги між використанням фольклорних елементів, рухів народно-сценічного та класичного танцю для створення образу давніх слов'ян. Крім того, автор ставить знак рівності між давніми слов'янами та українцями, що, по-перше, є допустимим при створенні балетної вистави і, по-друге, не суперечить історичним відомостям про відтворену епоху.

Веселощі на сцені перериває поява воїнів-загарбників. Загальне занепокоєння та передчуття катастрофи, що насувається, посилюються використанням червоного освітлення та характерним музичним су-

проводом. Розгортається картина кривавого бою з подальшим захопленням полонених. У цій сцені практично відсутні фольклорні елементи, лише один із юнаків виконує «кубарик». Особливого тужливого забарвлення надає їй цікавий балетмейстерський хід – використання мотузки на шиях полонених дівчат, що символізує весь тягар – як фізичний, так і духовний. Виконуючи хоровад, вони вимальовують кола, розходяться в лінію та в діагональ.

Наступна сцена присвячена княгині Ользі (у виконанні О. Печенюк). Головна героїня постає перед глядачем зажуреною та стривоженою. Із перших хвилин зрозуміла сила її особистості, адже дівчину не зламало вбивство матері й захоплення у полон близьких. У подальшому, в дуеті з князем Ігорем (у виконанні Д. Омельченка), бачимо поступовий перехід від активного протистояння до закоханості Ольги. Ця сцена повністю вирішена мовою класичного танцю та збагачена елементами танцю модерн.

Далі дія вистави переноситься в стародавній Київ до князівського палацу. Виконавці вдягнені у стилізований під Княжу добу одяг. Перед глядачем розгортається сцена сватання до Ігоря чотирьох царівен. Вона повністю побудована у традиціях великого балету й відтворює «парад наречених» у відповідних дуетних танцях. Вибір Ігоря спинається на Ользі. Для надання історичної достовірності, додаткової яскравості виставі та введення в дію балету характерних танців, балетмейстер використовує розважальний танець скоморохів, адже їхня участь в усіх масових гуляннях давніх слов'ян була обов'язковою. Із елементів народно-сценічного танцю використано лише кілька: стрибок з випрямленою вперед ногою та присядка з ronds ногою у повітрі.

Перша сцена другої дії вистави присвячена змалюванню щасливого подружнього життя князя Ігоря, княгині Ольги та їхнього сина Святослава. Друга ж розкриває один із ключових моментів історії Київської Русі. Як відомо з історії, Ольга не змирилася з убивством чоловіка деревлянами й вирішила їм помститися. За твердженням С. Висоцького<sup>2</sup>, звичаї та закони тогочасної Київської Русі, народ якої поклонявся богу

Перуну, вимагали помсти. Дослідивши це питання, балетмейстер О. Ніколаєв створює розгорнуту картину переможного походу княгині на кривдників. При вирішенні цього постановочного завдання балетмейстер вдало komponує масові сцени походу, у яких також використовує елементи народно-сценічного танцю: стрибки з підігнутими ногами, «упадання», із сольними партіями Ольги, сповненими туги та страждань.

Цікавим художньо-образним балетмейстерським рішенням є використання зграї голубів. За переказами, Ольга хитрощами подолала деревлян: вона взяла з них податок голубами та горобцями, а птахи, повернувшись до своїх домівок, спалили їхнє місто. На думку С. Висоцького, птахи справді використовувалися давніми слов'янами для принесення жертв богам: «Дійсно, у деяких списках літопису до звичайної версії є додаток про те, що птахи ці нібито потрібні були Ользі, щоб “дати богам жертву”, тобто принести у жертву язичницьким ідолам. З писемних джерел відомо, що східні слов'яни приносили богам у жертву птахів»<sup>3</sup>. Завершується сцена повернення Ольги до Києва та символічним скиданням Перуна у води Дніпра.

Наступний епізод відтворює знакову подію в історії Київської Русі – подорож княгині Ольги до Константинополя та прийняття там християнства, під час якого дія розгортається в палаці Константина VII Багрянородного. Практично всі епізоди: і масові танцювальні у палаці, і соло Ольги, і тріо Ольги, Константина (В. Рогачов) та Феофілакта Патріарха Константинопольського (І. Касьян) вирішені мовою класичного танцю. Лише при вітанні Ольги та її почту з правителем Константинополя танцівниці виконують російський уклін. Такий вибір балетмейстера пояснюється браком історичних відомостей щодо характерних особливостей танцювальної лексики часів Візантії і Київської Русі. Цілком можливим видається той факт, що в ті часи існували доволі специфічні для кожної групи слов'ян хореографічні фольклорні форми, але активного поділу на суто російські та українські танцювальні елементи в сучасному розумінні не існувало. Саме

тому такий знак рівності між слов'янами взагалі видається нам цілком прийнятним, правомірним та можливим при постановці балету. О. Єльохіна, розглядаючи проблему розвитку танцювального мистецтва України періоду Київської Русі, наголошує, що значною мірою після поїздки княгині Ольги до Константинополя можна говорити про новий період давньоруської історії: «[...] який розпочався з прийняттям християнства, котре визначило нові подальші шляхи розвитку всього мистецтва Київської Русі, в тому числі і танцювального»<sup>4</sup>. Далі під супровід псалмів здійснюється хрещення Ольги. Величність і значущість події підкреслюється появою образу Богородиці на задньому плані сцени.

Після побаченого глядач повертається до Києва, де розгортаються масові гуляння молоді на чолі зі Святославом (С. Бадалов). При створенні цієї сцени О. Ніколаєв розкрив широку палітру елементів української народно-сценічної хореографії. Хлопці виконують притупи із просуванням уперед, відхід назад із винесенням ноги на каблук, стрибок в оберті з підігнутими ногами, хід уперед із підніманням ноги на 90 градусів, «козу» в оберті тощо.

При постановці дівочого танцю балетмейстер використовує біг із підніманням ніг, винесення ноги на каблук, переступання з винесенням ноги на каблук тощо. Усі перелічені елементи повторюються в парному масовому танці. Саме в момент зображення загального розгулу бешкету та розпусту на сцені з'являється княгиня Ольга, яка повернулася із Константинополя. Дуетний танець-розмова Святослава та Ольги, яка намагається навернути сина до християнства, вирішений за допомогою класичної хореографії, де лише Святослав виконує притупи та «козу» в оберті. Але син відмовився змінити віру. Всі сподівання Ольги втілюються в її онукові Володимирі (майбутньому князю-хрестителі), який з'являється на сцені маленьким хлопчиком і переймає християнську віру.

У фіналі балету на сцені стоп-кадри (ретроспективно) показані ключові моменти життя княгині Ольги: від дитинства до часу зрілого й розважливого правління.

Завершальним моментом є становлення Русі на шляху християнства, що його символізують Ольга та Володимир. У майбутньому вони будуть віднесені до лику святих, тому їхні зображення з'являються поряд із хрестом та ликом Богородиці на ньому.

Таким чином, у своєму творчому пошуку О. Ніколаєв пішов шляхом втілення відомого історичного епізоду та розкриття життєвого шляху однієї з визначних постатей часів Київської Русі – княгині Ольги. Балетмейстер надзвичайно переконливо передав ключові моменти життя видатної правительки відповідно до збережених історичних відомостей. Приступаючи до постановки балету, О. Ніколаєв віддав перевагу перевірній часом формі гранд-балету та жанру балету-легенди. Саме цим зумовлене використання фольклорного танцю у формі його народно-сценічної обробки, а саме введення окремих елементів для надання виставі певної характерності, історичного колориту. Елементи народно-сценічного танцю використовуються як яскраві вкраплення. Що ж до балетної лексики, то постановник віддав перевагу класичній, збагативши її елементами танцю модерн та української народно-сценічної хореографії.

Схожий підхід до постановочної роботи можемо прослідкувати і на прикладі балету «Володар Борисфену» на музику Є. Станковича, хореографа В. Яременка, здійсненого в Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, прем'єра якого відбулася 12 та 14 грудня 2010 року. Створення цього балету композитором стало завершенням циклу балетів про Київську Русь, які склали триптих. За часом написання першим був балет «Ольга», другим – «Вікінги», третім – «Володар Борисфену». Проте за принципом історичності вони мають розташовуватись у зворотному порядку: «Володар Борисфену», де оповідається історія життя князя Кия, «Вікінги», що змальовує романтичну історію кохання норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної київської князівни Єлизавети, дочки Ярослава Мудрого, та «Ольга», що відтворює життєвий шлях княгині Ольги.

У балеті, авторами лібрето якого виступили А. Толстоухов, В. Зубанов та В. Туркевич, розповідається історія князя Кия. В основу хореографічної оповіді покладено також історичні факти про військово-походи слов'янських племен разом із гуннами та знамениту битву на Каталаунських полях тодішньої Галлії. Оскільки достатньої кількості історичних відомостей про цей період становлення Київської Русі не збереглося, автори вирішили балет у казково-феєричному дусі, не претендуючи на достатню достовірність у трактуванні тогочасних подій. При визначенні жанру балету автори спинилися на балеті-легенді.



Сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

Уже це передбачає незначну міру історичної достовірності, оскільки легенда ґрунтується на переказах, а не на документально засвідчених відомостях.

Атмосфера казковості підтримується і художнім оформленням сцени, над яким працювали художники О. та В. Чебикіни і О. Цугорко. Перед глядачем постають багатоярусні декорації із зображенням язичницького капища на чолі з богом Перуном, що надає виставі оптичної глибини та створює ефект багатовимірності та просторової перспективи. Надалі у сценах битв на заднику зображено карту світу V ст. При перенесенні дії до Римської імперії перед глядачем розкриваються види стародавнього міста Галлії з помпезними колонадами та храмами. У фінальній сцені розгортається

зображення золотоговерхого Києва, що має символізувати майбутній розквіт та могутність Київської Русі.

Загальний казково-феєричний настрій простежується і при роботі над костюмами виконавців. Моделюючи їх, особливо жіночі зразки, художники вирішили повністю відійти від історичних реалій та створити авторську версію вбрання. Жіночі костюми складаються з білих вишиваних сорочок, своєрідних пачок-спідничок, білого трико з вишивкою та притаманних зображуваному історичному періодові головних уборів. Взуті танцівниці в пуанти. Чоловічий одяг складається з білих сорочок та штанів із вишивками на них, червоних поясів і м'якого балетного взуття. Одяг гунів справляє достатньо похмуре враження – це темні штани, сорочки та шапки. При створенні костюмів римлянок художники віддали перевагу характерним для того періоду тунікам. Але оскільки на сцені показано карнавал, також з'являються дівчата в білих платтях із головними уборами у вигляді пташок, і хлопці у червоних та золотавих штанах і плащах.

Працюючи над балетом, В. Яременко віддав перевагу традиційній класичній лексиці, інколи поєднуючи її з елементами української народно-сценічної хореографії. Розпочинається балет із появи на сцені гусляра, який оповідає історію давніх часів – часів становлення стольного града Києва. На сцені з'являються діти, які бавляться з вінками. Далі починається танець Зореслави (у виконанні О. Філіп'євої) та дівчат, які водять хороводи, прославляючи язичницьких богів. При постановці цієї сцени балетмейстер використав характерні для хороводів малюнки: кола, півкола, розхід на два кола, прохід у ворітця, коло із солісткою у центрі тощо. Проте за винятком цього, практично весь епізод вирішено за допомогою класичної лексики. Лише в масовому танці помічаємо два характерних для української народно-сценічної хореографії рухи: біг та «доріжку». Танцюючи, дівчата тримають у руках вінки як символ слави, перемоги, щастя, успіху, молодості, дівочтва. Наприкінці танцю вони кладуть їх біля верховного бога Перуна, готуючись до обряду посвяти у воїни хлопців-слов'ян.

Із появою хлопців у наступному масовому парному танці помітна істотна різниця у під-



ході балетмейстера до вибору хореографічної лексики. Так, якщо жіноча вирішена у класичній манері, то чоловічий танок збагачений елементами українського народно-сценічного танцю: простими кроками, кабріюлями, винесенням ноги вперед на каблук і притаманним для багатьох українських народно-сценічних танців, що зображують велич, силу та мужність чоловіків, стрибком із винесенням ноги вперед через *fouette* із опусканням на коліно.

Зображення масового гуляння переривається солом Зореслави та Кия (С. Сидорський). Як їх сольні танці, так і подальший дует закоханих та масовий танець вирішені з використанням лексики класичного танцю.

Другою сценою першої картини є зображення давнього обряду посвяти хлопців у воїни. У цьому епізоді яскраво виділяється поставлений В. Яременком танець чоловіків із палицями, що певною мірою схожий на постановку П. Вірського «Запорожці», особливо в частині танцю з піками та списами. Таке цитування танців «Запорозької Січі», що історично існувала значно пізніше, на нашу думку, не є вдалим вибором у характеристиці персонажів V століття, оскільки не відповідає ні історичній епосі, ні особливостям притаманної тому часу народної хореографічної лексики. Проте беручи до уваги, що перед нами балет-легенда, чи навіть балет-казка, яка не передбачає історичної вірогідності, такий балетмейстерський хід є можливим. Після закінчення цієї частини, що символізує ініціацію хлопців у чоловіки, дівчата надягають на них залишені раніше вінки. Розпочинається жертвопринесення Перуну. Жерці починають посвяту Кия, і саме в цей час з'являється блискавка та лунає грім, що символізує прихильність Перуна до молодого князя й віщує йому величні подвиги.

Друга картина першої дії присвячена змалюванню війська гунів та їх зустрічі зі слов'янськими правителями й жерцями. На фоні масових танцювальних сцен продовжується тема закоханих Зореслави і Кия. Усі танці, як масові, так і сольні та дуетні, у цій картині вирішені завдяки використанню лексики класичного танцю. Закінчується перша дія зображенням спільного походу гунів і слов'ян та появою на сцені гусяра, що ніби завершує першу частину своєї оповіді.



Сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

На нашу думку, те, що друга дія балету не розпочинається з виходу гусяра, а на сцені одразу постає спільне слов'янсько-гунське військо, що рушає на Римську імперію, не є логічним. Яскравим епізодом другої дії є дует Кия та Октавії, який трансформується у кuartет, вирішений завдяки суто класичній хореографії, як і практично вся друга дія взагалі, та зображує тугу головних героїв за коханими.

Повернувшись додому, слов'янські воїни на чолі з Києм споглядають картини розорення та спустошення рідної сторони. Продовження балетної дії зображує сцени запеклої боротьби із загарбниками. Фінальною сценою балету є коронація Кия та Зореслави, надання їм князівського титулу. На заднику з'являється



Сцена з балету «Володар Борисфену» (Зореслава – О. Філіп'єва, Кий – С. Сидорський). Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

зображення золотоговерхого Києва, що символізує майбутню велич і силу цього міста. Як і на початку другої дії, у її фіналі балетмейстер не зобразив гусяра, що, на нашу думку, не надає логічній завершеності виставі. Також незрозумілою є поява жінок у римських туніках у масовій фінальній сцені.

Підсумовуючи, зазначимо, що при постановці цього балету В. Яременко захопився цікавим сюжетом, але у вирішенні вистави пішов шляхом використання балетних аналогій, стереотипів та цитат із ві-



Фінальна сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

домих широкому загалу зразків української народно-сценічної хореографії. Через це досить збідненою видається лексика балету, лише деколи збагачена невеликими за обсягом сценами з використанням елементів української народно-сценічної хореографії. Певною мірою це пояснюється вибором жанру балету-легенди та його казково-феєричного спрямування, де фольклорний танець використовується як окремий, інколи практично випадковий елемент.

Проаналізувавши вистави на музику Є. Станковича, можемо зробити певні уза-

гальнення. На сьогоднішній день провідною стала тенденція звернення до історично важливих і переламних етапів становлення та розвитку держави. Приступаючи до постановочної роботи, автори намагаються якомога яскравіше передати зміст і смислове навантаження завдяки вдалому музичному матеріалу, сценографічному вирішенню вистави та костюмів виконавців.

Що ж до лексичного вирішення, то хореографи йдуть шляхом синтезу сталих, перевірених часом балетних форм із вкрапленнями української народно-сценічної хореографії та, інколи, елементів танцю модерн. Так, балетмейстер О. Ніколаєв при постановці балету «Княгиня Ольга» вирішив виставу у традиційній формі великого балету та в жанрі балету-казання із використанням класичної лексики та частковим її урізноманітненням елементами української народно-сценічної хореографії і танцю модерн. В. Яременко ж не заглиблювався в історію і віддав перевагу жанрові балету-легенди при постановці «Володаря Борисфену», що не передбачає історичної достовірності. У підборі танцювальної лексики також віддав перевагу класичній лексиці та цитуванню відомих зразків українського народно-сценічного танцю. На нашу думку, активніше звернення до хореографічного коріння надасть виставам яскравішого вираження та сприятиме переходу національного театрального балетного мистецтва на якісно вищий рівень.

<sup>1</sup> Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 229.

<sup>2</sup> Висоцький С. О. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі / С. О. Висоцький. – К. : Наук. думка, 1991. – 104 с.

<sup>3</sup> Там само. – С. 15.

<sup>4</sup> Ельохіна О. О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1996. – С. 14.

*В статті аналізуються різні підходи балетмейстерів к внедрению элементов фольклорного танца на балетной сцене. Осуществлен сравнительный анализ двух балетмейстерских подходов на примере постановок балетов «Княгиня Ольга» (муз. Е. Станковича) А. Николаевым в Днепропетровском академическом театре оперы и балета и «Властелин Борисфену» (муз. Е. Станковича) В. Яременко в Национальном академическом театре оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко.*

*Ключевые слова:* хореографія, балет, танец, фольклор.

# Постатті

## Figures

УДК 7.071.2:792.82(477-25)

### ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (СОЛІСТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ ВОЛОДИМИР ЧУПРИН)

Єва Коваленко

*У статті йдеться про відомого артиста балету, соліста Національної опери, балетмейстера Володимира Чуприна. Авторка, яка працювала разом з В. Чуприном у балетній трупі Національної опери, описує найцікавіші моменти їхньої спільної роботи, а також найяскравіші образи, створені цим неповторним артистом.*

*Ключові слова:* київський балет, В. Чуприн, балет, В. Литвинов, «Панянка і Хуліган», Д. Шостакович.

*This article tells about a well known ballet dancer, a soloist of the National Opera of Ukraine and choreographer Volodymyr Chupryn. A former ballet soloist of the National Opera of Ukraine the author recalls the most interesting points of their team work as well as the most remarkable roles of this unusual actor.*

*Keywords:* Kyiv ballet, V. Chupryn, ballet, V. Lytvynov, «A Young Lady and a Hooligan», D. Shostakovych.

Як почати розповідь про талановитого артиста, який більшість свого життя присвятив мистецтву танцю і продовжує створювати яскраві хореографічні образи на сцені Національної опери? Напевне, треба перелічити всі його звання й нагороди? Але вони далеко не повною мірою відображають творчий внесок цього неординарного обдарованого актора у розвиток київського балету. Можна почати з біографії танцівника. Але він надто скромний, щоб розповідати засобом масової інформації і навіть колегам, близьким друзям про своє особисте життя.

Ідеться про Володимира Чуприна – відомого соліста балету, актора, балетмейстера, педагога і просто чудову людину. Дуже важко дати об'єктивну оцінку професійної діяльності свого колеги: легко потрапити під вплив емоцій, власного позитивного чи негативного ставлення до людини і мимоволі проектувати це ставлення на її творчість. Але якщо звернутися до біографій відомих людей, можна побачити, що вони складаються майже цілком із свідчень їхніх сучасників. З роками ці свідчення набувають ваги історичних документів. Отже, варто розпочати розповідь про В. Чуприна з його виступу, який особливо вразив і його колег-

артистів, і глядачів, і педагогів-репетиторів, яких дуже важко взагалі чимось вразити.



Володимир Чуприн – Ротбарт у балеті  
П. Чайковського «Лебедине озеро».  
Світлина О. Путрова



15 травня 2011 року в Національній опері відбувся творчий вечір заслуженої артистки України Шінобу Такіти, японки за походженням, яка живе і працює в Києві. У ньому взяли участь відомі артисти з Москви, Санкт-Петербурга, Берліна, Штутгарта а також провідні солісти Національної опери. Незважаючи на те, що ціни на квитки були досить високими, у залі був аншлаґ. Глядачі не лишилися розчарованими, адже вони побачили уривки з кращих класичних балетів у виконанні першокласних артистів. У першому відділенні були виконані фрагменти з балетів «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Жізель» та «Корсар» А. Адана, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Раймонда» О. Глазунова. Сама Шінобу Такіта виступила в дуєті з балету «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та в «Умираючому лебеді» К. Сен-Санса (цей номер вона присвятила жертвам трагедії на японській АЕС).

У другому відділі було показано балет на музику Дмитра Шостаковича «Панянка і Хуліган» у постановці В. Литвинова, де провідні партії виконали Шінобу Такіта та дуже здібний молодий соліст Національної опери Костянтин Пожарницький, головні ж негативні образи Елітної Дами та Авторитета створили яскрава балерина Оксана Гуляєва та Володимир Чуприн, якого неможливо охарактеризувати тільки як актора чи тільки як танцівника. Саме йому дісталися оплески всіх учасників концерту – зірок балету, які дивилися спектакль із-за куліс, чекаючи на свій вихід у фіналі концерту. Колег-артистів вразили технічна довершеність виконання В. Чуприна в поєднанні з переконливою акторською грою, що допомогло йому створити правдивий образ жорстокого й підступного Авторитета – ватажка банди.

Балет «Панянка і Хуліган» був поставлений В. Литвиновим 1986 року в Дитячому музичному театрі, де він працював головним балетмейстером, а потім, значно пізніше, перенесений на сцену Національної опери. Але вперше цей спектакль було поставлено у Ленінградському малому оперному театрі (МАЛЕГОТі) в 1962 році балетмейстером Костянтином Боярським за сценарієм Олександра Белінського. До музичної пар-

титури «Панянки» ввійшли уривки з ранніх балетів композитора «Болт», «Золота доба», «Світлий струмок» та уривки до музики з кінофільмів. Сценічне життя цих спектаклів, поставлених на початку 30-х років, не було щасливим з різних причин, але геніальна музика Шостаковича знайшла своє достойне прочитання майже через 30 років у нових постановках. Основою лібрето балету «Панянка і Хуліган» став німий кінофільм 1918 року з однойменною назвою за сценарієм Володимира Маяковського, в якому поет сам зіграв головну роль. Зворушлива історія кохання Хулігана до шкільної вчительки, заради якого він гине, вступивши у нерівний бій з бандитською зграєю, не може нікого залишити байдужим. О. Белінський, працюючи над лібрето, трохи переробив сценарій кінофільму, відкинув деякі епізоди, залишивши найдраматичнішу сюжетну лінію. Спектакль мав великий успіх завдяки цікавій хореографії, а 1970 року на кіностудії Ленфільм було знято фільм-балет «Панянка і Хуліган», де головні партії виконали Ірина Колпакова та Олексій Носков. Фільм дуже точно передає атмосферу 20-х років ХХ ст.: дорогий ресторан, куди можна потрапити тільки «за особливою рекомендацією», афішна тумба в парку, старий єврейський скрипаль, який грає на безлюдній нічній вулиці проникливу й ніжну мелодію, костюми й зачіски виконавців, танці, що були популярними в епоху непу, і навіть характери головних героїв – усе це співзвучне часу, зображаному на екрані. Довершений класичний танець Ірини Колпакової різко контрастує з характерно-побутовою хореографічною лексикою інших персонажів. Особливе враження справляє акторська гра солістів, правдивість їхніх почуттів.

Український балетмейстер В. Литвинов створив свою оригінальну версію спектаклю, максимально наблизивши його до сьогодення. Особливо це проявилось в другій його постановці балету в Національній опері.

На першій балетній сцені країни прем'єра відбулася 10 червня 1998 року. Спектакль мав підзаголовок «Червоні піджаки» (натяк на «нових росіян»), оформлення було суто умовним, символічним (сценографія Марії



Левицької), єдиними елементами декорації були три чорні столи, які залежно від обставин перетворювалися то на парти, то на бандитські нари, то на подіум у непманському ресторані. Стилїстика 20-х років ХХ ст. відсутня: така історія може відбутися коли завгодно і де завгодно.

Хореографія спектаклю також зазнала великих змін. У новому варіанті спектаклю В. Литвинов майже зовсім відмовився від класичного танцю, масові сцени він вирішив засобами танцю модерн, ритмічної гімнастики, степу, акробатики. Дуже вдалим вийшли гротескові, «хуліганські» сцени спектаклю. Молоді артисти з великим ентузіазмом працювали над спектаклем, засвоюючи новий оригінальний стиль балетмейстера Литвинова. Парадокс цієї вистави полягав у тому, що негативні персонажі вийшли яскравішими, ніж позитивні. Це, мабуть, тому, що народному артистові України В. Литвинову, який прославився виконанням здебільшого гострохарактерних ролей, близька саме така хореографія: гротескова, жорстка, саркастична. Позитивні ж герої не мають чітких пластичних лейтмотивів, не виділяються вони із загальної маси і своїм зовнішнім виглядом, їх робить особливими історія кохання, за яке вони готові боротися, не шкодуючи власного життя. Головна героїня спектаклю – звичайна дівчина, але з дуже сильним характером. Саме тому Хуліган закохується в неї і бачить її у своїх мріях.

Новий спектакль з оригінальною хореографічною мовою мав великий успіх у глядачів, а в 1999 році отримав «Київську пектораль» у номінації «За краще хореографічне рішення року». На деяких моментах постановочної роботи слід зупинитися, бо вони мають пряме відношення до теми статті, а саме – до творчості соліста балету Володимира Чуприна.

Єдиним образом, про який і балетмейстер, і художник мали чітке уявлення, приступаючи до постановочного процесу, був Авторитет. З виконавцем теж не виникало ніяких заперечень: це, безумовно, буде відомий характерний танцівник та мімічний актор Дмитро Клявін – асистент балетмейстера В. Литвинова. [Д. Клявін – син народного

артиста України Роберта Клявіна, з яким пов'язано багато славних сторінок в історії українського балету. – Є. К.]. Володимир Чуприн був тоді ще молодим артистом, який недавно перейшов до балетної трупи з Київського театру класичного балету, де він був солістом і виконував провідні партії в класичних спектаклях і сучасні хореографічні номери. У Національній опері він танцював як сольні партії, так і кордебалетні.

Молодий артист дебютував у ролі лицаря Ротбарта в «Лебединому озері». Ця роль не була зовсім новою для Чуприна, адже, працюючи в Київському театрі класичного балету, він виступав і в партії Ротбарта, і в партії принца Зіґфрида, але в Національній опері «Лебедине озеро» йде в постановці Анатолія Шекери, яку молодому танцівникові треба було вивчити буквально за кілька днів. В. Чуприн повинен був замінити артиста, що захворів. Він провів цю складну партію на високому професійному рівні, і А. Шекера, який був тоді головним балетмейстером трупи, доручив йому роль Меркуціо в одному зі своїх кращих спектаклів «Ромео і Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва.

Над цим психологічно складним образом Чуприн працював довго і цілеспрямовано, а керувала репетиційним процесом, допомагаючи актору «ввійти» у спектакль, Елеонора Михайлівна Стебляк, постійний репетитор усіх спектаклів А. Шекери. Вона не тільки допомогла танцівнику оволодіти технікою, точно вивчити «текст» (на репетиціях навіть з'являвся відеомагнітофон, щоб не припуститися випадкових помилок у процесі навчання), але й багато уваги приділяла розкриттю характеру Меркуціо, який є одним із центральних персонажів трагедії про Ромео і Джульєтту (існує навіть така гіпотеза, що в образі Меркуціо Шекспір зобразив себе). В. Чуприну вдалося дуже правдиво відтворити цей психологічно складний образ хореографічними засобами: він з'являвся на початку вистави веселим і життєрадісним пересмішником, блазнем, а в сцені своєї смерті підносився до трагедійного пафосу. Меркуціо – великий творчий успіх артиста Чуприна.

А потім була звичайна робота: уроки, репетиції, виходи в балетних і оперних

спектаклях, від яких ніхто не звільняв танцівника, який ще не набув статусу соліста балету. В театрі існують певні традиції балетної ієрархії, які було важко зламати навіть Володимир Чуприну з його професіоналізмом і неймовірною працездатністю. Усе це трохи дратувало молодого артиста, який хотів танцювати тільки провідні партії і відчував, що здатен на це, але він ніколи не підводив колектив і не відмовлявся від будь-якої роботи. На постановочних репетиціях «Панянки» Чуприн теж спочатку разом з іншими молодими акторами штудіював масові танцювальні сцени і звернув на себе увагу балетмейстера своєю неординарною пластикою і акторською обдарованістю.

В. Литвинов запросив Чуприна брати участь у сольних репетиціях «Панянки і Хулігана». Молодий артист почав репетирувати роль Авторитета у другому складі. Прем'єру танцювали досвідчені актори: Тетяна Боровик (народна артистка



Володимир Чуприн та Оксана Гуляєва в балеті Д. Шостаковича «Панянка та Хуліган».  
Світлина О. Путрова

України), Анатолій Козлов, Ірина Бродська і Дмитро Клявін (тепер заслужені артисти), але глядачі-колеги з великою цікавістю чекали на другий спектакль, в якому були зайняті молоді виконавці.

Особливий інтерес викликав Авторитет у виконанні В. Чуприна. Він був зовсім не схожий на Д. Клявіна, який був першим виконавцем цієї ролі і мав великий успіх<sup>1</sup>. У постановці Литвинова партія Авторитета вирішена більш танцювально, ніж у ленінградській виставі. А це означає, що для молодого танцівника з досвідом сольних класичних партій є можливість не тільки розкрити образ, а й показати свій технічний потенціал. В. Чуприн розкрив характер свого персонажа через виразний танець. Він немовби складав іспит на провідного танцівника. Це було помічено і відзначено критикою<sup>2</sup>.

Пізніше ця партія стала знаковою в репертуарі Володимира Чуприна, а останніми роками він – її єдиний виконавець. Танцюючи цей спектакль, артист дуже виріс і в професійному, і в акторському плані: тепер ми бачимо на сцені не Чуприна в ролі Авторитета, а «Авторитета Чуприна». Бачимо, на жаль, дуже рідко, бо спектакль іде здебільшого за кордоном. Актор невпинно працює над образом, постійно додаючи до нього якихось нових цікавих деталей. Ось він виходить на сцену у красивому костюмі – червоний піджак, чорні штани вільного покрою, біла сорочка з тоненькою чорною краваткою – такий вишуканий, елегантний, картинним рухом поправляє зачіску, танцюючи еротичне танго зі своєю Елітною Дамою в непманському ресторані. Зовсім інший він у сценах згвалтування Панянки та бійки з головним героєм, де розкривається вся його злість, хтивість, підступність і одночасно страх за втрату влади й авторитету у своїй маленькій «імперії». У новому спектаклі ці жорстокі сцени показані дуже реалістично і навіть натуралістично: це, безперечно, шокує глядачів і примушує їх замислитися. Тут немає щасливого фіналу, добро не перемагає зло – скоріше, це оптимістична трагедія. «Если звезды зажигают – значит, это кому-нибудь нужно», – ці рядки з раннього вірша Володи-

мира Маяковського можуть бути епіграфом до вистави. У фіналі балету на чорному небі справді спалахують зірки: це як символ надії на те, що наш жорстокий світ може врятувати тільки любов, за яку потрібно боротися до кінця.

Чуприн перебуває в постійному творчому пошуку, завжди прислухається до зауважень своїх колег, аналізує їх і робить висновки. У кожному спектаклі актор знаходить місце для імпровізації. Ось і на концерті зірок балету він так вразив усіх своїми шаленими жете антурнан (*jeté en tournant*), високими со де басками (*saut de basque*)<sup>3</sup> та ще якимись неймовірними обертаннями в повітрі, що не лише глядачі, а навіть артисти за кулісами влаштували йому справжню овацію. У присутніх склалося таке враження, що у Володимира Чуприна енергії вистачить ще не менш, як на десяток Авторитетів. І нікому не спало на думку, що цей талановитий актор, який не уявляє свого життя без танцю, без сцени, уже підходить до віку, який у балеті вважається пенсійним.

Звичайно, В. Чуприн уже давно готує себе до зміни професії, але всі його інтереси так чи інакше пов'язані з танцями, пластикою, театральним мистецтвом. Він ще 2004 року закінчив балетмейстерське відділення Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Його педагогом з мистецтва балетмейстера була Олександра Майорова, дочка відомого хореографа Генріха Майорова, який подарував нашому театру чудові дитячі спектаклі «Білосніжка і сім гномів» Б. Павловського та «Чиполліно» К. Хачатуряна. Протягом свого навчання в інституті В. Чуприн поставив танці в операх «Кантата про каву» Й.-С. Баха, «Телефон» Дж. Менотті (обидві – 2001 року, Національна опера України), балет «Байка про Лисицю, Півня, Кота та Барана» І. Стравинського (2003, до 100-річчя від дня народження композитора), хореографічну мініатюру А. Бондаренка «Золота середина», танці на музику Г. Генделя «Месія».

Двічі Чуприн виставляв свої роботи на конкурсах балетмейстерів. Тут його перемогли ще попереду. А як виконавець він одержав

диплом міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря за акторську майстерність (Київ, 1996), премію «Лотос» міжнародного конкурсу сучасної хореографії (Київ, 1998), премію міжнародного фестивалю «Танець XXI століття» (Київ, 2000). Свою роботу в Національній опері артист поєднує з педагогічною діяльністю в Київському хореографічному училищі, Київському національному університеті театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та в школі-студії ім. П. П. Вірського, де він викладає танець і майстерність актора. Він бере участь у різних заходах, концертах, презентаціях, іноді знімається в кіно. Завдяки цьому Чуприн завжди у прекрасній професійній формі.

Зрозуміло, що Володимир Чуприн не розгубиться в «післябалетному» житті, але чи варто театру втрачати цього прекрасного артиста, який досяг такого високого рівня майстерності й може створити ще багато незабутніх образів.

Після триумфального виступу у «Панянци і Хулігані» актору не вдалося відпочити. Рівно за тиждень він знову був на сцені: 22 травня – манірний принц Лимон у балеті «Чиполліно», 25 травня – Марцеліна в балеті на музику В.-А. Моцарта «Весілля Фігаро». Для цієї партії Володимир довелось оволодіти технікою жіночого танцю на пуантах. І хоча ця роль ніби не вписувалася до діапазону творчої індивідуальності артиста, він довго й наполегливо працював над образом, пристосовувався до технічних труднощів (він робить 2 і навіть 3 оберти на пуантах), і Марцеліна «підкорилася» йому, залишилась у його репертуарі.

А 27 травня В. Чуприн узяв участь у гала-концерті, присвяченому видатному українському хореографу, народному артистові України А. Ф. Шекері і виконав разом із Ксенією Іваненко гумористичний номер на музику М. Теодоракіса «Сиртакі». На цьому номері слід спинитися окремо. «Сиртакі» поставила Алла Рубіна для творчого вечора народного артиста України Валерія Парсегова – визнаного танцівника і педагога Київського державного хореографічного училища<sup>4</sup>. Цей номер у виконанні Тетяни Андрєєвої та Володимира





Володимир Чуприн. Хореографічна мініатюра «Сиртакі»

Чуприна мав шалений успіх. Молодий артист одразу став зіркою. «Сиртакі» стали запрошувати на всі престижні концерти, фестивалі, гастролі. Чуприн танцював з різними партнерками, і завжди «Сиртакі» проходили під гучні оплески залу. Глядачі від усієї душі сміялися з героя-олімпійця з лавровим віночком на голові, одягненого у давньогрецький короткий хітон. Він виконує з дуже серйозним виглядом гімнастичні вправи, граючи своїми «величезними» м'язами. Весь комізм полягає в тому, що сильний і технічний Володимир Чуприн за своєю фактурою дуже тендітний, з довгими тонкими руками й ногами, і коли він починає різко жестикулювати, виходить дуже смішно. У номері є місце і для акторської гри, і для високих стрибків, і для технічних обертань, а у фіналі танцівник виносить свою партнерку на сцену у високій підтримці.

У 1996 році на сцені Національної опери проходив II Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря. Алла Рубіна запросила В. Чуприна взяти участь у своїх конкурсних постановках: це були вже знайомі

київським глядачам «Сиртакі» та новий номер «Чудернацькі люди» на музику до вистави цирку «Дю солей». У номері показано, як двоє непутящих п'яниць (В. Чуприн та Г. Денисенко) спочатку знущаються з бідної вишуканої інтелігентки (Є. Коваленко), потім ридують над її «тілом», а побачивши, що вона «оживає», дуже радіють, і далі вже всі разом ідуть дорогою життя... А. Рубіна отримала другу премію і срібну медаль II Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря, а В. Чуприн, який не брав участі у конкурсі в номінації «танцівники», був нагороджений спеціальним дипломом «За акторську майстерність». Потім були виступи на фестивалі «Танець XXI століття», творчому вечорі народної артистки України Тетяни Боровик, інших концертах і презентаціях.

А ще варто згадати про участь артиста в бенефісі народної артистки України Ганни Кушнірової, який відбувся в Національній опері 1998 року. Прима-балерина блискуче виконала 8 номерів, серед яких були як шедеври класичної хореографії, так і



твори сучасних балетмейстерів. В. Чуприн танцював з Г. Кушніровою «Танго» з балету Д. Шостаковича «Золота доба» у постановці Ю. Григоровича та адажіо з балету на музику М. Жарра «Нотр Дам де Парі» видатного французького хореографа Ролана Петі. Артист дуже зворушливо створив трагічний образ горбаня Квазімодо, який страждає від безнадійної любові до прекрасної Есмеральди, точно відтворивши складний хореографічний малюнок партії, в якій виступали і славетний Рудольф Нурієв, і сам знаменитий постановник.

Чуприн не боїться бути на сцені некрасивим, комічним, у його репертуарі багато характерних, «вікових» партій. Артист знаходить у кожній з них якісь особливі деталі, що роблять їх неповторними. Це і підстаркуватий багатий наречений Гамаш у балеті «Дон Кіхот» (уперше Володимир виступив у цій партії, коли йому не було і 30 років), і володар гарему Сеїд-паша у «Корсарі», і старий п'яний дід, що залицяється до молодих дівчат, в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», і Мишачий ко-

роль у «Лускунчику» П. Чайковського, королі в «Попелюшці» С. Прокоф'єва та «Сплячій красуні» П. Чайковського, грізний Шахезман у «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова і багато інших різноманітних і цікавих образів.

Артист вважає, що маленьких ролей не існує і доводить це своїми виступами. Якось хтось із колег зробив Володимиру зауваження, що він надто грубо штовхає тіло вбитого Золотого раба у фіналі балету «Шехеразада». «Так поставив Фокін», – упевнено відповів артист, ще більше роздратувавши співрозмовника. – «Звідки він може знати, як ставив Фокін? Це він придумав, щоб звернути на себе увагу!» Але якщо відкрити книгу Фокіна «Проти течії», можна прочитати такі рядки: «Шах Земан (так звати цього персонажа за лібрето) бачить, що його брат Шах Назар, який знищив усіх своїх жінок, не може віддати наказ, щоб зарізали і голову, його найулюбленішу дружину Зобеїду. Він вагається. Жаліє [її. – Є. К.]. Шах Земан обурений слабкістю брата. ... Шах похмуро підходив до тіла вбитого негра, штовхав його



Володимир Чуприн. Хореографічна мініатюра «Сиртакі»

ногою і, коли мертво тіло переверталось, вказував брату на нього рукою. І це все»<sup>5</sup>. Може, В. Чуприн читав ці рядки, чи уважно прислухався до пояснень балетмейстера В. Яременка, але в його виконанні немає нічого «від себе», тільки – «від Фокіна».

На жаль, роки беруть своє, і Чуприн уже не має можливості танцювати так багато, як він хотів би: керівництво віддає перевагу молодим виконавцям і доручає їм сольні партії, щоб вони частіше виходили на сцену і набували майстерності. Але іноді досвідченому артисту Чуприну доводилося за дуже стислий термін готувати складну партію, щоб «урятувати спектакль».

Майже всі балетмейстери, які ставили свої спектаклі в Національній опері, знаходили цікаві ролі для цього талановитого артиста. Почалося з Ю. Пузакова – балетмейстера Московського музичного театру імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, який у 1995 році поставив на сцені театру спектакль «Фрески Софії Київської» на музику В. Кітки. В. Чуприн зіграв у ньому роль Митця, який побачив у своїх мріях образ «матері-заступниці за рід людський Марії Оранти» і переніс його на стіни Святої Софії. Володимир був єдиним виконавцем головної ролі. Робота Чуприна у «Фресках» заслуговує на повагу, бо він точно виконував усі завдання балетмейстера і мав на сцені дуже достойний вигляд.

Оригінальний сучасний хореограф Раду Поклітару виконавців для своїх балетів обирав сам, улаштовуючи кастинги перед репетиціями та відвідуючи ранкові класи, обов'язкові для артистів балету. Працювати з Раду Поклітару було дуже цікаво. Епатажний балетмейстер, відомий своїм негативним ставленням до класичного танцю, цього разу примусив вісімку дівчат, які виконували ролі відвідувачок вернісажу («Картинки з виставки»), одягнути пуанти. З пуантів не сходили до самої прем'єри: ніхто не хворів і репетицій не пропускав.

Р. Поклітару теж звернув увагу на Чуприна: він доручив йому роль Культуриста з величезними (штучними) м'язами у своїй інтерпретації «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського, у постановці ж «Весни священної» на музику

І. Стравинського артист отримав роль Учителя.

Дія балету відбувається в якійсь зловісній фантазмагоричній школі чи колонії, де всі підкоряються тільки наказам безжалісного і підступного Вчителя, «що уособлює систему антигуманного фізичного й духовного гноблення людини»<sup>6</sup>. Серед цієї уніфікованої маси знаходяться двоє – Юнак і Дівчина, що покохали одне одного і втекли на волю, до прекрасного лісу. Але мати свої власні почуття – це злочин, і Вчитель закликає всіх до переслідування закоханих і жорстокої помсти. Оскаженілий натовп, керований зловісним і страшним Учителем і нахабним Суперником, наздоганяє щасливих молодих людей і вбиває їх.

Нова цікава робота Раду Поклітару дістала суперечливі оцінки глядачів і театрознавців. Спектакль справив дуже сильне враження, але основна його ідея не була оптимістичною. Балетмейстер дуже майстерно і правдиво показує нищівну силу бездумної юрби. Цей балет не тільки не розважає, а навіть лякає своєю безвихіддю. Солісти, серед яких були імениті майстри сцени Тетяна Боровик, Тетяна Білецька (народні артистки України), молоді виконавці Сергій Сидорський (зараз заслужений артист України), Артем Дацишин, Ігор Буличов, а також Володимир Чуприн, працювали з великим ентузіазмом і створили яскраві акторські образи.

Під час постановки «Весни священної» Володимир Чуприн ще встигав займатися викладацькою діяльністю у Київському державному хореографічному училищі і готуватися до іспитів з балетмейстерської майстерності в Інституті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Саме тоді він запропонував мені взяти участь у його новій постановці. Я підбрала музику, яка мені подобалась, і ми пішли працювати.

У тиші балетного залу залунала чарівна музика: Ф. Шопен, Адажіо з Другого концерту для фортепіано з оркестром. Цей твір так геніально передає внутрішній стан композитора, у ньому стільки нюансів почуттів, що хочеться скоріше їх висловити мовою танцю. Але як знайти потрібні засоби виразності, пластичний малюнок номера?





Соліст Національної опери Володимир Чуприн

Подивившись на годинник, Чуприн зауважив: «Це дуже довго, потрібно скоротити». (Мене трохи шокував такий аж надто професійний підхід: як можна дивитися на годинник, слухаючи *таку* музику?) Потім, трохи згодом, додав: «Ця музика – як осінь. Останні промені сонця... Деревата втрачають своє листя... Я придумав: ти – дерево, яке хилиться від легкого вітру, гублячи красиве осіннє вбрання, і жаліє за літом, що пройшло». Ідея була дуже красивою, але коли Володимир почав показувати під музику перші чудернацькі пози, імітуючи дерево і розгрібаючи щось ногою, я навіть пожалкувала, що беру участь у цьому експерименті. Я намагалася зрозуміти задум балетмейстера і старанно виконувала всі його вказівки, але в мене нічого не виходило. Чуприн нервував страшенно. Потім, замислившись, він сказав: «Треба взяти на репетицію довгий прозорий шарф і який-небудь хітон: напевне, костюм нам допоможе».

Насправді так і вийшло. Тримаючи в руках великий білий шарф, я не могла робити різких рухів, пози вже не здавалися мені кострубатими, з'явилася якась поетична надломленість, «осінній» смуток. Я, нарешті, зрозуміла, що дерево – це метафора, а насправді я дівчина, яка згадує про

щось нездійснене і під кінець залишається на самоті, втративши останні «пелюстки» своїх мрій.

Так сталося, що танцювати цей номер мені довелося на відкритті з'їзду Партії інвалідів. Річ у тім, що Чуприн допомагав у балетмейстерській діяльності дівчині, яка втратила ноги в результаті аварії, але продовжувала займатися хореографією, сидячи в інвалідному візку, і навіть створила свій власний колектив. Він, як член цього колективу, попросив її надати йому можливість показати свій номер. Так я опинилася на цій акції. Володимир увесь час був поруч, хоч і почував себе дуже погано (у нього була температура майже 40°). Я дуже хвилювалась, як же ці глядачі сприймуть наше творіння. Але коли закінчилася музика, почулися гучні оплески. Коли я вийшла на вулицю, якась жінка з публіки, упізнавши мене, почала плакати: «Спасибі Вам за такий натхненний і красивий танець!»

Цей епізод дозволяє зрозуміти творчий метод балетмейстера Чуприна, простежити його зблизька, «зсередини». А насправді таких епізодів у житті артиста багато, бо його діяльність не обмежується виступами у спектаклях Національної опери. Чого варті, наприклад, постановка рок-н-

ролу у християнському спектаклі-мюзиклі «Крик серця» молодого режисера Сергія Савенкова на сцені Республіканського будинку актора, до якої він поставився дуже серйозно, показавши віртуозний і цікавий у хореографічному плані номер, чи новорічний вечір у поліклініці № 1 Шевченківського району міста Києва, де Володимир Чуприн примусив солідних людей – головного лікаря, завідуючого відділенням, медбрата – весело витанцювувати «Танець маленьких лебедів»!

Він дуже ерудована людина, має свої уподобання в музиці, літературі, мистецтві кіно. І хоч артист ще не відзначений званням заслуженого, він уже давно заслужив головне – любов і повагу рідних, колег,

глядачів, учнів, для яких він – справжній Авторитет, справжній Майстер.

<sup>1</sup>Партія Авторитета стала однією з найкращих у творчому доробку заслуженого артиста України Дмитра Клявіна.

<sup>2</sup>Ю. Станішевський відзначив «елегантного й експресивного» В. Чуприна серед інших молодих солістів, які танцювали «з повною емоційною віддачею і справжньою насолодою» (Станішевський Ю. Балетний театр України. – К., 2003. – С. 356).

<sup>3</sup>Жете антурнан, со де баск – високі стрибки з обертанням та просуванням у повітрі в класичному танці.

<sup>4</sup>Володимир Чуприн також навчався у В. Парсегова.

<sup>5</sup>Фокин М. Против течения. – Ленинград, 1981. – С. 432–433.

<sup>6</sup>Станішевський Ю. Балетний театр України. – К., 2003. – С. 407.

*В статье рассказывается об известном артисте балета, солисте Национальной оперы, балетмейстере Владимире Чуприне. Автор, которая работала вместе с В. Чуприным в балетной труппе Национальной оперы, описывает наиболее интересные моменты их совместной деятельности, а также самые яркие и запоминающиеся образы, созданные этим необычайным артистом.*

*Ключевые слова:* киевский балет, В. Чуприн, балет, В. Литвинов, «Барышня и Хулиган», Д. Шостакович.



## МАГІЯ ЮВІЛЕЮ

Наталія Семененко

*У статті йдеться про творчу діяльність відомого українського оперного режисера, педагога, громадського діяча, художнього керівника Національної філармонії України Володимира Лукашева.*

*Ключові слова:* Володимир Лукашев, оперний режисер, педагог, Національна філармонія України.

*The article highlights the creative activity of well-known Ukrainian opera stage-director, teacher, public worker, artistic leader of the National philharmonic society of the Ukraine Vladimir Lukashev.*

*Keywords:* Vladimir Lukashev, opera stage-director, teacher, National philharmonic society of the Ukraine.



Володимир Анатолійович Лукашев

У вихорі бурхливого сьогодення нам не властиво замислюватися над таємничою силою чисел. А втім, думка про магію цифр мимоволі спливає, коли йдеться про так звані круглі дати або ювілеї. Підсвідомо виникає питання: чому саме в такі моменти загострюється прагнення досягнути важливості певного життєвого етапу, усвідомити, з чим людина зустрічає свій ювілей, що вдалося реалізувати із запланованого. Можливо, з'являється нагода ще раз подумки переглянути «кінострічку» свого життя чи певного його періоду. Звичайно, усе це передусім стосується яскравих творчих особистостей, ключових фігур в історії суспільства й культури.

Є в центрі Києва, на площі, що кілька разів змінювала свою назву – від Царської до нинішньої – Європейської, на самому початку Володимирського узвозу унікальна будівля Національної філармонії України. Заходячи всередину, відразу потрапляєш в особливий простір душевного спокою, гармонії й краси. Певна річ, сама архітектура, вишукане оздоблення інтер'єру, сніжно-білі мармурові статуї Орфея та Еврідіки на сходах, що ведуть до

Колонного залу ім. М. В. Лисенка, піднесення в очікуванні зустрічі з прекрасним – класичною музикою – налаштовують на відповідний емоційний лад. Утім, гадаємо, має існувати специфічний камертон, завдяки якому в цьому Храмі Високого Мистецтва панує незбагненна для сьогодення тональність величозного спокою і свята. І великою мірою цей еталонний тон задає Володимир Анатолійович Лукашев – художній керівник Національної філармонії України. Елегантний, завжди до всіх привітний і толерантний, позитивно налаштований, енергійний, сповнений новаторських ідей та креативних проєктів, присутній майже на всіх концертах – таким є портрет Володимира Лукашева в інтер'єрі цитаделі музики – філармонії.

**Довідка:** За півстолітній період В. Лукашевим було здійснено 97(!) оперних постановок (більше, ніж будь-яким режисером у світі), таких як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Пікова дама», «Чародійка» П. Чайковського, «Дон Карлос» Дж. Верді, «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, «Прапорносці» О. Білаша, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Оптимістична трагедія» О. Холмінова та ін. Упродовж роботи в Національній філармонії В. Лукашев був ініціатором і режисером багатьох новаційних мистецьких проєктів, численних оперних вистав у «камерному форматі» для Колонного залу ім. М. В. Лисенка, постановником близько 500 урядових концертів.

Мимоволі починаєш шукати якісь містичні знаки, що супроводжують по життю цю непересічну особистість. І ось – інтрига перша. Народився наш ювіляр 7 травня. Це сакральне число справді є магічним: у різні роки цей день в історії засвітився появою на світ Петра Чайковського, Марка Кропивницького,

Йоганнеса Брамса та інших видатних діячів із музично-театральної царини. Між іншим, 7 травня 1824 року у Відні відбулася прем'єра Дев'ятої симфонії Л. Бетховена. У цей самий день 1663 року вперше в Лондоні для публічного відвідування відчинилися двері Королівського театру. А 7 травня нинішнього року музична громадськість України широко відзначала 75-річчя від дня народження і 55-річчя творчої діяльності народного артиста України, професора НМАУ Володимира Лукашева. Звичайно, передусім – у стінах рідної філармонії, де ювілейні урочистості мовою музики й жесту розкрили вражаючу багатовекторність видатного режисера, педагога, музично-громадського діяча – нашого сучасника – і засвідчили любов та пошану до ювіляра його колег – ректорів провідних музичних вишів України, артистів філармонії, колег, студентів його класу, гостей з Москви, Харкова, зрештою, глядачів у переповненій залі.

Під час презентації масштабної концертної програми, що проходила в Колонному залі ім. М. В. Лисенка з нагоди відзначення ювілею В. Лукашева, провідні філармонійні колективи змінювали один одного, відомі співаки-солісти Сергій Магера, Євген Орлов, Олена Романенко, Тамара Гармаш, Ірина Семененко, Анжеліна Швачка поступалися місцем тріо тенорів у складі С. Максимова, С. Бортника, С. Гурця, яке «озвучило» арію Калафа з «Турандот» Дж. Пуччіні. У концерті блискуче прозвучав фінал опери П. Чайковського «Іоланта» у виконанні Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії під орудою М. Дядюри. Ювілейний концертний захід став своєрідним оглядом і яскравою демонстрацією кращих виконавських сил столиці.

Можливо, саме цей концерт послужив стимулом до відвертої розмови з ювіляром, на яку він погодився без вагань. Мушу визнати, що Володимир Анатолійович виявився справжньою знахідкою для журналіста, настільки цікавою й змістовною виявилася наша зустріч у його кабінеті на другому поверсі Національної філармонії.

**– Володимире Анатолійовичу, при нагоді хтось із Вашого оточення слушно зауважив, що Ви маєте повне право**

**сказати, перефразуючи відомий вислів Людовіка XIV: «Філармонія – це я».**

– Гадаю, такий складний і потужний творчий організм, як філармонія, завдячує своїм сучасним іміджем провідного, універсального плану мистецького центру столиці європейської країни насамперед злагожденій праці великого колективу на чолі з на той час генеральним директором Дмитром Остапенком, моїм однодумцем, високопрофесійним керівником, відомим музикантом, громадським діячем, з яким ми співпрацюємо у творчому «тандемі» не один десяток років. Для мене ж робота у Національній філармонії на посаді генерального директора й художнього керівника, що знаменувала кардинальний поворот у моїй мистецькій і, зокрема, режисерській кар'єрі (після переїзду з рідного Харкова), розпочалася з моменту «реанімації» аварійної будівлі після тривалого періоду її застою як культурного осередку Києва. На щастя, до Києва я приїхав, уже маючи регалії народного артиста, професора, і тому не було необхідності витратити час на завойовування авторитету. Скажу коротко: за півроку філармонія, як птах Фенікс, постала з руїн, у новому ошатному оздобленні, з новим «наповненням» творчої структури. Одночасно довелось розв'язувати масу зовсім «нетворчих» проблем – від придбання стільців і пульта для оркестрантів до фраків, сорочок і краваток-метеликів для солістів. Спільними зусиллями нам вдалося на балконі Колонного залу ім. М. В. Лисенка встановити орган, і таким чином було відкрито шлях до насичення концертних програм невідомими до того широкому загалу творами барочної доби Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя та інших західноєвропейських класиків. Зрештою, скажу без перебільшення: було здійснено справжній прорив у переформатуванні самої структури філармонії – організовано власний симфонічний оркестр, що мав віднині обслуговувати проекти філармонії. [До того існував лише Національний симфонічний оркестр. – Н. С.]. На чолі новоствореного колективу став молодий, надзвичайно енергійний диригент Микола Дядюра, завдяки самовідданості якого наш оркестр у короткий термін набув авторитету далеко за межами України. Крім того, з'явилася власна студія

звукозапису, що вивело виконавський сегмент концертного життя філармонії на якісно новий, сучасний рівень. Цьому ж сприяло і застосування освітлювального устаткування. Водночас було підтримано мою ініціативу отримання культурного гранту від уряду Японії на придбання музичних інструментів для симфонічного оркестру на суму близько 500 тис. доларів США.

**Довідка:** Ім'я В. Лукашева входить до найсолідніших довідково-енциклопедичних видань: Української Енциклопедії, Української музичної енциклопедії, до 27-го Біографічного словника Міжнародного біографічного центру в Кембриджі (Велика Британія) тощо. Саме рішенням Незалежної ради цього Центру В. Лукашева було визнано Міжнародною людиною 1998–1999 років за особливі заслуги в розвитку культурних взаємин між народами світу й визначні досягнення в розбудові музично-театрального мистецтва України. І це зрозуміло, адже В. Лукашев був головним режисером концертних програм Днів України в Болгарії (1997), Днів Словаччини в Україні (1998), Днів України у Франції (Париж, Ліон-1999), музично-драматичної вистави «Пер Гюнт» (спільний проект із посольством Королівства Норвегії), концерту-вистави «Руслан і Людмила» (спільний проект із посольством Російської Федерації), МоцАртФесту «Ave Verum» (2006) тощо.

**– Відомо, що Ви свого часу були членом творчої лабораторії видатного оперного режисера сучасності Бориса Покровського в Большому театрі в Москві. Що Ви винесли для себе із спілкування з маестро? Що стало для вас підґрунтям у подальшій самостійній діяльності як оперного режисера?**

– Мабуть, режисером треба народитися. Б. Покровський створив режисуру музичного театру, що поєднала умовну природу оперного мистецтва з провідними принципами психологічного реалізму, напрацьованими К. Станіславським. Мені виявилися близькими його, сказати б, специфічні наукові прийоми й засоби, такі як «режисерська симфонізація», «режисерський перпендикуляр», і особливо сформульований ним базовий принцип оперної режисури – відповідність

візуальних образів їхнім музичним характеристикам, тобто досягнення в ідеалі симбіозу візуального й звуко-акустичного рядів. Не можу не погодитися з відомою формулою Б. Покровського: «Опера – це театр плюс музика. А театр – це режисер». Утім, цей режисер, як відомо, сам вважав себе хранителем традицій оперного театру. Власне, цю ідею сповідаю і я. Тому мені не зовсім зрозумілі численні «екстремальні» сценічні рішення деяких сучасних режисерів, коли, скажімо, оперні персонажі XIX століття з'являються перед ошелешеною публікою у камуфляжному вбранні, а, наприклад, Цариця Ночі в «Чарівній флейті» пересувається по сцені на ходулях. Звичайно, знайти новаційне сценічне прочитання класичних оперних партитур, виходячи з глибинної суті музичних образів – на порядок складніша праця. Проте колись той же Покровський зазначив: «Про оперну режисуру можна сказати так само, як і про косметику: найкращою є така, якої не видно...» На жаль, сучасна українська оперна музика і відповідно – оперний театр занадто повільно інтегруються у світовий, передусім європейський простір. Натомість резюмую свої міркування висловом Бориса Покровського, який, у свою чергу, послався на О. Пушкіна: «Мне не слышно, когда маляр, негодный мне, пачкает Мадонну Рафаэля». Тож перед нами – одвічна дихотомія проблеми.

**Довідка:** Свого часу В. Лукашев мав стажування в Берлінській «Коміше опер» у Вальтера Фельзенштейна, а в період 1971–1986 рр. був членом творчої лабораторії режисерів музичного театру СРСР у Тартуському театрі «Ванемуйне» під керівництвом Каарела Ірда.

**– Чи доводилося Вам, особливо з огляду на вражаючий перелік здійснених Вами оперних вистав («послужний список» В. Лукашева – понад 40 режисерських робіт на оперній сцені, близько 20 вистав – в оперній студії ХІМ), будь-коли «наступати на горло власній пісні», тобто коли щодо певного спектаклю спускалася згори директива і Ви змушені були різко змінювати власні постановочні плани?**

– Раніше, я маю на увазі радянські часи, у нашій державі функціонувала стабільна система держзамовлень на твори з боку Міністерства культури, при якому діяла репертуарно-редакційна колегія з музики. Це стимулювало професійну роботу композиторів і одночасно гарантувало постановку написаної ними опери. Звичайно, своєрідний «протекторат» партійних органів намагався утримати митців в ідеологічно чітко визначеному річищі, і тому передусім заохочувалися твори революційно-патріотичної тематики, приурочені до певних історичних подій, тощо. Пригадую, як під час активної роботи над сценічним утіленням «Мазепи» П. Чайковського керівництво запропонувало мені негайно взятися за постановку тільки-но створеної Олександром Білашем опери «Прапорonosці». Після ознайомлення з її партитурою стало очевидно, що драматургія опери вимагає істотних коректив, які ми, за погодженням із автором музики й лібретистом – Борисом Олійником, врешті-решт і внесли. Постановка мала неабиякий публічний резонанс, зокрема ввійшла до історії вітчизняного оперного мистецтва як перший зразок так званої «пісенної опери». Шкода, звичайно, що постановка «Мазепи» так і не відбулася.

**– На мою думку, існують дві основні категорії митців, роль яких у формуванні культурного простору досить різна. До першої належать ті, які намагаються присвятити своє життя в мистецтві лише собі та входять до історії, так би мовити, одноосібно. Є й інші, які, опановуючи секрети мистецтва, досягаючи творчих злетів, завжди прагнуть щедро ділитися набутим досвідом, ідеями, проектами зі своїми колегами й учнями. Ви, безперечно, Володимире Анатолійовичу, належите саме до цієї плеяди.**

– Знаєте, девізом мого життя я обрав відомий вислів Сенеки: «Docendo discimus» – «Навчаючи – навчаюся сам». Упродовж півстоліття мені довелося спочатку викладати на кафедрах оперної підготовки у Харківському інституті мистецтв, пізніше завідувати цією ж кафедрою, а вже з 1999 року – стати професором кафедри музичної режисури НМАУ. Протягом двох десятиліть мною

було підготовлено кілька випусків музичних режисерів, які нині успішно працюють у різних музично-театральних закладах України й зарубіжжя. І, повірте, я чималому навчився у власних учнів. Тепер багато з-поміж них є справжніми зірками музичного й театального мистецтва. Я щасливий, що мої учні – мої послідовники, які, що називається, «у повітрі» ловлять мої ідеї й намагаються їх творчо використати у власних постановках.

**Довідка:** Від 1960 року В. Лукашев – викладач і режисер-постановник кафедри оперної підготовки, згодом – доцент, завідувач кафедри Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. З 1972 року – проректор з навчальної роботи музичного й театального відділень цього ж інституту, завідувач кафедри оперної підготовки. У цей період став лауреатом Всесоюзного й Українського конкурсів. 1989 року став першим проректором Харківського інституту культури. Висвітленню й розробці наукової проблематики, пов'язаної з оперною режисурою, присвячено близько 40 його науково-методичних праць.

**– Хто з Ваших вихованців сьогодні найпослідовніше реалізує Ваші режисерські настанови? Чи здатні Ваші учні розв'язувати складні питання сучасної оперної режисури?**

– Нині проблема оперної режисури взагалі у світі й в Україні зокрема стоїть дуже гостро. Адже саме в площині режисури закладено програму сценічного життя цього надзвичайно складного, синтетичного за своєю природою музичного жанру. Не секрет, що нині панує думка про «смерть» опери як такої, дехто вважає, що нібито вона вже вичерпала свій естетичний потенціал, що цей жанр – продукт виключно ХІХ століття. Натомість опера всупереч песимістичним прогнозам продовжує жити й нині перебуває у точці перетину полярних пошуків її «осучаснення» з боку режисури. Оскільки музика видатних оперних класиків залишається з нами назавжди, її сценічне оновлення є завданням насамперед режисера. Сьогодні мусимо констатувати кризову ситуацію у цій сфері, адже, наприклад, посади головного режисера є вакантними у всіх (!) оперних театрах України. Мабуть, це не випадково. Адже від режисера



вимагається насамперед фундаментальна професійна підготовка, як правило, це – дві вищі освіти. Саме тому у вихованні високо-професійних кадрів відповідальну функцію покладено на факультет оперної режисури Національної музичної академії. Гадаю, сьогодні неозброєним оком помітно, як елементи театру й театралізації поступово з'являються в найрізноманітніших жанрах музичного виконавства. Пригадайте хоча б виступи оркестру «Віртуози Москви» під орудою В. Співакова, який охоче вводить у власні концертні програми елементи «інструментального театру», пожвавлюючи таким чином сприйняття музики. Це – поклик нашого динамічного часу, і режисери мають на нього адекватно відповідати. На сучасні запити сьогодення намагаються реагувати й мої учні. Одна з них – Ірина Нестеренко. Її самостійні постановки опер П. Чайковського «Черевички» та «Юланта» засвідчили режисерську зрілість і були схваль-но сприйняті фахівцями й публікою. Свого часу вона попрацювала, так би мовити, моїм «резидентом» у Харківській опері, де здійснила блискучу постановку «Богеми» Дж. Пуччіні та «Самсона і Далілі» К. Сен-Санса – опери, якої майже ніколи не побачиш на вітчизняних сценах. Успіхи І. Нестеренко, її нешаблонне бачення формату сучасного оперного спектаклю дали мені підставу доручити саме їй відкриття найближчим часом декади моїх відновлених постановок у Харківській опері.

**– Як на мене, сьогодні Національна філармонія багато в чому перебирає на себе функцію камерного оперного театру, який поки що залишається у мріях музикантів і київської публіки, хоч його ідея витає в повітрі вже не один рік.**

– Ви маєте рацію. Справді, сцена Колонного залу ім. М. В. Лисенка є не лише концертним майданчиком. Тут часто відбуваються прем'єри оперних вистав у камерному, сказати б, форматі. Згадаймо хоча б цього-річну прем'єру опери В. Бібіка «Біг», опери О. Ізраїлева «Пісня кохання» тощо. На мій погляд, так ми виконуємо важливу просвіт-

ницьку місію, оскільки одержуємо можливість «експортувати» наші спектаклі у великі міста, що не мають своїх оперних театрів, як, скажімо, той же Севастополь, і, варто зазначити, приймають нас там завжди з великим ентузіазмом. Як тут принагідно не згадати Париж, де функціонує понад 400 театрів. Так само й наші численні концерти-вистави (з демонстрацією на Першому національному каналі ТБ) «Трубить Трубіж» (за Б. Олійником), трилогія монументальних літературно-музичних вистав «Філармонічна шевченкіана» за участю хору, симфонічного оркестру, читця й солістів, літературно-мистецькі вистави «То була доба неповторна...», «Жнива скорботи», «Утоплена» (до 200-річчя М. Гоголя), «Анна Ахматова» (до 120-річчя поетеси), концерт-вистава «Гімн Києву», музично-поетична елегія «Пейзажі споминів» Б.-І. Антонича та багато інших постановок завжди сприймаються публікою із щирим захопленням.

**Довідка:** За вагомих внесок у розвиток українського мистецтва В. А. Лукашев нагороджений відзнакою Президента України – орденом «За заслуги» III ступеня, орденом «Святого Володимира», а також орденом «Святої Софії», медаллю «За доблесну працю», Почесними грамотами Верховної Ради України, Кабінету міністрів України, міжнародними преміями «Дружба», «Слов'яни», «Золотий Орфей».

Уже наприкінці нашої тривалої бесіди з Володимиром Лукашевим виникла думка повернутися до раніше озвученого запитання щодо магії ювілею й запропонувати свою версію відповіді. Отже, як на мене, ювілей непересічної творчої особистості завжди залучає до свого енергетичного поля потужний інтерактив, і в координатах сьогодення відповідним чином ніби заново актуалізує мистецькі події минулого. Водночас у його тривалому відлунні здатні визрівати й окреслюватися новітні перспективні творчі концепти, що є завжди надзвичайно цінним для культурної спільноти.

*В статті освещается творческая деятельность известного украинского оперного режиссёра, педагога, общественного деятеля, художественного руководителя Национальной филармонии Украины Владимира Лукашева.*

*Ключевые слова:* Владимир Лукашев, оперный режиссёр, педагог, Национальная филармония Украины.

УДК 681.818.1/4:781.7(510)

## ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАВСТВІ

Лі Сябінь

*У статті вперше розкриваються провідні тенденції розвитку китайської музичної творчості та виконавства на духових інструментах. Вони висвітлені в їх зв'язках із найважливішими історичними й загальнокультурними процесами в Китаї.*

*Ключові слова:* труба, духові інструменти, виконавство на трубі, композиторська творчість для духових інструментів.

*This article reveals major trends in Chinese art and music performance on the wind instruments. They are covered in their relationships with the most important historical and general cultural processes in China.*

*Keywords:* trumpet, brass art, the art of trumpet, playing trumpet, brass works of creation.

Невід'ємною складовою частиною музичної культури китайського народу є творчість і виконавство на духових інструментах. Як і в інших народів світу, ця галузь китайської національної музичної культури є однією з найдавніших, водночас глибоко специфічною, зумовленою особливостями історичного розвитку Китаю. Упродовж кількох тисяч років у межах китайського традиційного, а потім академічного музичного мистецтва виконавство на духових інструментах створило безперервну традицію, позначену багатьма художньо цінними здобутками, в яких відображено найважливіші процеси, події в музичній культурі, зрештою в житті соціуму цієї країни. Різного роду згадки та розгляд окремих явищ і аспектів виконавства на духових інструментах у Китаї наявні в багатьох працях<sup>1</sup>, однак цілісний огляд зазначеної мистецької традиції в китайській, тим більше європейській науковій літературі поки що відсутній. Відтак завданням цієї статті є виявлення деяких характерних тенденцій розвитку творчості і виконавства на духових інструментах на різних історичних етапах.

Однією з характерних особливостей розвитку китайського духового мистецтва є те, що впродовж тривалого часу

воно усвідомлювалось як позаособистісне, тобто як мистецтво епох тих чи інших імператорів, регламентоване канонами, усталеними в межах відповідних традицій музичної практики впродовж багатьох століть. За таких умов музиканти-виконавці були орієнтовані насамперед на відтворення цих канонів. Важливим для осмислення китайського духового мистецтва є й те, що воно формувалося у процесі міжнаціональної і міжетнічної взаємодії, зазнало впливу музичних традицій різних азійських країн, а також Європи, увібрало в себе елементи музики народів, що входили до складу китайської держави (уйгури, тибетці, монголи, маньчжури та ін.)<sup>2</sup>. Водночас китайська духовна музика мала істотний вплив на музику багатьох народів басейну Тихого океану. З цього погляду велике значення для становлення музичної культури Китаю, у тому числі духової музики, мало відкриття Великого шовкового шляху, що сприяв не лише розширенню торгівлі, а й активізації культурних контактів народів, які проживають в ареалі цього шляху.

У процесі історичного розвитку китайський народ створив безліч зразків побутового, обрядового, ліричного, історичного фольклору, де широко використовувалися

китайські народні духові інструменти. Найпоширенішими серед них були: поздовжня флейта сяо, багатоствольна сопілка пайсяо, поперечні флейти чи і ді, сона (інструмент, подібний як до гобоя, так і до кларнета), губний орган шен. Наприклад, сона має широкий діапазон звуків, що дозволяло імітувати на ньому голоси птахів і звірів. Найвідоміший китайський твір відповідної тематики – «Всі птахи оспівують Фенікса».

Різноманітну панораму китайської народної духової музики можна умовно розділити на дві наймасштабніші групи – струнно-духову (сичжу Юе) і ударно-духову (чуйда Юе). У першій «си» означає музику для струнних інструментів, зокрема для струнно-щипкових, «чжу» – духову музику. Струнно-духова музика є складовою частиною китайської народної ансамблевої інструментальної музики, для якої показовим є виділення одного або двох домінуючих струнних і духових інструментів. Для відповідних творів характерні естетична витонченість, м'якість, легкість, мелодійність. Ударно-духова музика, що включає звучання духових, струнних (або тільки духових), а також ударних інструментів, як правило, виконується під відкритим небом і передає радісні й щирі почуття. У XII ст. було опубліковано збірник камерної духової музики «Пісні монаха Бай Ши» на власні вірші поета-композитора Цзян Куая. Збереглися також імена деяких авторів традиційних мелодій, зокрема Лі Юаньсао, Лу Цзидао, Лю Гу.

Пізніше, упродовж XVIII–XIX ст., у Китаї сформувалося кілька десятків типів оркестрів, які обслуговували різні аспекти життя суспільства, відтак духову музику залежала від смаків публіки. Однак великою мірою її характер визначався також смаками імператорських родин. Так, в епохи Мін і Цін (XVIII – початок XX ст.) істотно розвинулася музика до драматичних вистав. Поява у зв'язку з цим досконаліших інструментів, водночас наявність майстерних виконавців дозволили розширити художньо-естетичну палітру духової музики.

У зазначений період почали активно розвиватися контакти китайської і європей-

ської музичних культур, отже, в китайській музиці для духових інструментів також почали даватися ознаки наслідки такої взаємодії, що на перших порах певною мірою відбувалася за посередництвом Японії. З'явилися перші китайські композитори, які писали твори для європейських духових інструментів. 1916 року китайський композитор Сяо Юмей, який навчався в Німеччині, написав там твір для духового оркестру. У Китаї було створено оркестри європейського типу, до репертуару яких входили композиції А. Вівальді, Г.-Ф. Телемана, Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, побачили світ видання творів класичної європейської духової музики. Ці процеси зумовили істотне вдосконалення й збагачення виражальних і технічних можливостей духових інструментів, зростання виконавської майстерності.

У китайській музичній культурі виразно виявилися демократичні тенденції. На початку XX ст., коли в Китаї виник широкий просвітницький рух, музику почали вивчати в китайських навчальних закладах. 1922 року композитор Сяо Юмей створив у Пекінському університеті музичне відділення, заняття в якому проводилися за програмами європейських музичних навчальних закладів. Музичні відділення було відкрито й при інших університетах (які, однак, проіснували лише до 1927 р.). Студенти цих відділень виконували класичні твори європейської музики, наприклад, «Месу» Г. Ф. Генделя, «Німецький реквієм» Й. Брамса. 1927 р. Цай Юаньпе і Сяо Юмей заснували консерваторію, організували симфонічний оркестр європейського типу (під орудою Сяо Юмея), у якому, природно, були і європейські духові інструменти. У той самий час було запроваджено європейську систему нотації (замість уживаної ще з часів Тан).

Значно активізувалися європейсько-китайські музичні зв'язки. Одним із найважливіших музичних центрів у Китаї, де переконливо виявилися впливи європейської культури, став Шанхай. Взаємодія різних художніх систем, притаманних європейській і китайській музиці, стимулювала розвиток китайського музичного мистецтва, наповнила його новим змістом, породила

нові форми й засоби виразності. З'явилися професійні композитори, які у своїй творчості спиралися на фольклор різних етносів, що населяють Китай. Серед таких митців, які водночас використовували прийоми композиторської техніки, властиві західно-європейській музиці, – Сяо Юмей, Не Ер, Сі Сінхай, Ма Сицун, Люй Цзі, Хо Лутин, Хуан Цзи. У творах цих авторів, зокрема, рельєфно розкрито технічні, тембральні, динамічні та семантичні можливості духових інструментів. Таким чином, до 1930-х років значною мірою визріли професійні засади різних галузей китайської музичної культури.

1930–1940-ві роки пов'язані в Китаї зі зростанням комуністичного руху, що зумовило розвиток масової музичної культури. 1932 року китайські музичні діячі Не Ер і Люй Цзі сформували революційну групу музикантів, які в період національно-визвольного руху проти японських загарбників створили ряд масових патріотичних пісень.

Після утворення КНР (1949) культурна політика держави спрямовувалася на посилення ролі художньої творчості в житті широких верств населення. У Пекіні було організовано Союз працівників музики (з 1959 р. – Союз китайських музикантів). За сприяння фахівців із колишнього СРСР розвинулася система музичної освіти, в якій значне місце посідала підготовка виконавців на духових інструментах. Серед викладачів – музиканти різного фаху Хо Лутин, Чжао Фен, Юй Ісюань, Мяо Тяньжуй, Лі Лін, Чень Хун, Цзен Лянінь та ін. Поміж відомих представників тогочасної китайської музичної культури знані музиканти – композитор і скрипаль Ма Сицун, композитор і теоретик музики Люй Цзи, скрипаль і диригент Хе Шида, випускники Московської консерваторії Лю Шикун і Фу Цун. Популярністю користувалася Пекінська музична драма (зокрема відомим був актор Мей Ланьфан), розвивалися жанри масової пісні (Ма Ке, Лі Хуаньчжі). Було створено камерно-інструментальні та симфонічні композиції (Ма Сицун, Цюй Вей, Чжу Цяньер).

Підвищився професійний рівень композиторської творчості, китайські автори опанували нові форми, жанри, техніки

європейської музики, удосконалювали майстерність на шляху синтезу китайського народного та європейського професійного музичного мислення, отже, формування китайського національного композиторського стилю. Так, у творчості багатьох композиторів отримала розвиток поліфонічна техніка. Особливою популярністю користувався жанр інвенції, що було зумовлено необхідністю створення педагогічного репертуару різних музичних навчальних закладів. Цікаво, що низка програмних поліфонічних творів стала яскравим втіленням своєрідності китайського національного композиторського стилю. У цьому розумінні показовим є масштабний цикл Чень Хуа «Сорок поліфонічних п'єс на теми китайських народних пісень» (написано для фортепіано, здійснено перекладення для духового оркестру), інтонаційною основою якого є фольклор різних регіонів Китаю.

Важливі досягнення на шляху творчого перевтілення китайського фольклору в академічній музиці 1940–1950-х років були пов'язані з творчістю Цзян Вен-Е, Лю Сюаня, Лу Байхуа, Сан Туна, пізніше – Чу Вея, Чу Ванхуа, Ду Мінсіна та ін. Різні вияви синтезу європейського й китайського духового мистецтва були у творчості автора державного гімну КНР Не Ера, який із високою майстерністю використовував духові інструменти в театральній музиці та музиці кіно. У цьому плані показовим є те, що в той самий час розгорнулася робота зі збирання китайського музичного фольклору (Хо Лутин, Ма Ке, Ян Інлю, Чжан Хундай, Лі Юаньцін), організовувалися фольклорні ансамблі.

Наступні історичні події відіграли глибоко негативну роль у розвитку китайської музичної культури, зокрема духової музики. У роки культурної революції (1966–1976) духової музики здебільшого слугувала своєрідною ілюстрацією політичних гасел пекінського керівництва. У той час було заборонено виконувати традиційну китайську музику, зазнали нігілістичної критики твори зарубіжних композиторів, а також твори китайських композиторів, написані до 1966 року. Багато музичних колективів



було розформовано, закривалися музичні навчальні заклади. Дозволялися вистави лише деяких п'єс Пекінської музичної драми й балетів, що були визнані як такі, що відповідають ідеям Мао Цзедуна, відтак на них мали орієнтуватися китайські композитори. Водночас пропагувалися панегіричні за характером твори, як-от «Річка Лю Янь» (1972), «Квіти абрикоса муме» (1973) Ван Цзяньчжуна, «Спокійне озеро й осінній місяць» (1975) Чий Пейсюна та ін.

У пореволюційний період на теренах китайської музичної культури працювала плеяда відомих композиторів – Лі Хуаньчжи, Лю Чжи, Цюй Сісянь, Цюй Вей, Чжу Цяньер, Чжу Цюфен, Ван Мін, Ши Гуаньнань, У Цзучан, Ду Мінсінь, Ян Дінсянь, Хуан Анлун, Чжен Цзігян, Тань Дунь, Е Сяочао. Однак до кінця ХХ ст. однією з актуальних проблем китайської музики залишався брак творів великої форми для духових інструментів. Заради збагачення відповідного репертуару високохудожніми музичними зразками було здійснено спроби адаптувати для духових інструментів твори великої форми композиторів-класиків. Наприклад, значний внесок у розвиток духової музики для дітей здійснив видатний китайський композитор Дінь Шаньде, тривалий життєвий шлях якого охоплює майже все ХХ ст. Блискучу поліфонічну техніку він продемонстрував у жартівливій фузі для фортепіано (перекладення для труби) «Веселий танець» (друга половина ХХ ст.). Новаторство цієї фуґи простежується, зокрема, в тональному плані теми. У перших двох тактах вона викладається в старовинному китайському ладі 3 гун. У подальшому тема модулює в А гун і, потім – у Fіs юй (тональність ладової системи А гун). Таким чином, ладотональний план теми досить примхливий: 3 гун – А гун – Fіs юй.

Еволюція композиторських стилів на національній китайській основі (у тому числі завдяки розвитку поліфонічного мислення) зумовила широке використання в китайській композиторській творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. форм фуґи й фугато. Як стверджує китайський музикознавець Сунь Вейбо, утвердження такого напрямку може визначити шлях подаль-

шого розвитку композиторської творчості в Китаї<sup>3</sup>.

Тенденції, закладені в мистецтві композиторів старшого покоління, творчо, із застосуванням новітніх засобів музичної виразності, розвивають сучасні молоді митці Ін Чензон, Лю Шикунь, Жоу Гуанжен, Чу Ван, Чжао Сяошен, у музичній практиці яких значне місце посідає духова музика. Як і раніше, китайська духова музика ґрунтується на національному фольклорі й разом з тим на традиціях китайської опери асимілює елементи європейського музичного мистецтва. Наприклад, вплив композиторів Європи простежується у творчості аранжувальника Пекінської опери Тань Дуня, який використав класичні китайські наспіви й народні пісні для створення оригінальних композиційно-драматургічних рішень. Особливе місце в музичній спадщині Тань Дуня посідає духова музика, пов'язана з культово-ритуальною практикою. Його концерти дедалі частіше набувають рис психологічної драми, з чим пов'язано збагачення інтонаційного словника сучасної китайської професійної музики, нетрадиційне трактування функцій соло й оркестру.

Попри складний і суперечливий шлях історичного розвитку виконавства на духових інструментах у ХХ ст. ця галузь китайської музичної культури має істотні здобутки, зумовлені як її міцними фаховими засадами, так і відповідними багатими виконавськими традиціями. Не випадково на великих музичних фестивалях, що регулярно проводяться в багатьох містах Китаю («Шанхайська весна», «Фестиваль музики і квітів м. Гуанчжоу», «Пекінський фестиваль хорової музики», «Тиждень музики Північного Китаю», «Музичний фестиваль міста весни» – м. Куньмін, «Харбінське літо» та ін.), китайські виконавці на духових інструментах виступають не лише в різного роду ансамблях, але і як солісти.

Розвиток традицій у китайській духовій музиці ХХ–ХХІ ст. доповнюється включенням її в нові, значною мірою типологічні для нинішньої світової художньої культури форми, галузі музичної культури, породжені епохою глобалізації, відтак є черго-

вим в історії етапом активізації контактів китайської та європейської музичних культур. Мається на увазі, наприклад, участь китайських виконавців на духових інструментах у шоу-бізнесі, комерційних сферах західноєвропейської та американської музики. Деякі академічні китайські музиканти виконують музику в стилі нью-ейдж, де використовуються східна мелодика й інструментарій, а також джазову музику, де духовим інструментам належить виняткова роль. Вони також беруть дедалі активнішу участь у різних міжнародних музичних конкурсах, часто стають їх переможцями, виступають у багатьох країнах світу. Зокрема, молоді виконавці на мідних духових інструментах Лю Оумен і Сун Пен здобули перемоги на конкурсах в Україні – у Рівному й Тернополі. Усе це також засвідчує високий рівень сучасного китайського виконавського мистецтва на духових інструментах. У річищі тотальних міжнародних контактів в усіх сферах життя сучасного соціуму, а отже, відкриття нових можливостей ознайомлення європейців зі східною культурою природними є прояви незмінної зацікавленості європейських музикантів китайською музикою, зумовлені їх потягом до інших, відтак певною мірою завжди утаємничених для європейців культурних традицій, філософії життя в цілому й мистецтва зокрема. Не випадково європейські музиканти ХХ ст. (П. Сувчинський, А. Лур'є, І. Стравинський, С. Прокоф'єв, В. Дукельський, І. Маркевич та ін.), як і їхні попередники в ХІХ ст., намагалися асимілювати ті чи інші елементи «східної» художньої парадигми, використовувати у своїй творчості азійські, зокрема китайські, мелодії.

Наведений матеріал не лише відкриває невідомі для української музичної громадськості прізвища діячів китайської музичної культури, зокрема композиторів і виконавців на духових інструментах, реалії китайського музично-культурного процесу. Він актуалізує проблему двосторонніх зв'язків китайської і європейської, зокрема української, музичних культур, аналіз різних аспектів і причин такої взаємодії. Адже не можна не помітити, що

ціла низка музичних тенденцій у Китаї та Україні в кінці ХІХ–ХХ ст. (утвердження професійних засад; побудова системи фахової інфраструктури музичної культури; становлення національно визначених жанрово-стильових засад академічної музики упродовж першої третини ХХ ст.; потім – розгортання комуністичного руху з подальшим утвердженням відповідної ідеології як панівної в суспільстві і, як наслідок, агресивний догматизм, поширення проявів екстремізму й волюнтаризму в культурі, нігілістичне заперечення національних і світових культурних здобутків; широка репрезентація власних музичних надбань у світі на сучасному етапі тощо) мають багато спільного, навіть значною мірою збігаються в часі. Це відбувається з різних причин. Безумовно, в сучасному глобалізованому світі, ознаки якого почали окреслюватись уже на межі ХІХ–ХХ ст., багато аналогічних моментів для різних, навіть далеких за своєю сутністю культурних систем виникає внаслідок безпосередніх контактів. Водночас культура має об'єктивну іманентну логіку розвитку, що в специфічних формах незмінно дається взнаки за різних культурно-історичних, політичних та інших обставин. Формування національних композиторських шкіл, в основі яких лежить асиміляція класичних європейських музичних здобутків на ґрунті різних національних музичних традицій і – ширше – становлення фахових засад різних структурних ланок музично-культурних систем, є об'єктивною закономірністю не лише для європейського регіону й не лише для чітко окресленого хронологічного періоду, а саме ХІХ ст. Не можна не помітити й точок дотику між низкою провідних тенденцій і процесів в українській і китайській музичних культурах, що виникли внаслідок утвердження у відповідних державах (як, між іншим, і в багатьох інших країнах на різних континентах) диктаторських режимів у ХХ ст. Причини такої ситуації сягають корінням комплексу соціально-історичних, економічних і політичних причин, зрештою, стосуються вищих духовних законів. Дослідження української і китайської музичних культур, зокрема композиторської

творчості та виконавства на духових інструментах, у компаративному аспекті може стати темою ряду музикознавчих – історичних, естетичних, філософських, соціологічних, семіотичних та ін. – наукових розробок.

<sup>1</sup> Жу Зіан Жи. Історія музичної літератури в Китаї / Жу Зіан Жи. – Шанхай : Музика Шанхая, 1935. – 369 с.; Ван Гуан Зін. Історія китайської музики / Ван Гуан Зін. – Тайбей : Кн. база Чжон Хуа, 1956. –

382 с.; Черных А. В. Советское духовое инструментальное искусство / А. В. Черных. – М. : Сов. композитор, 1989.; Ван Дон Мей. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры / Ван Дон Мей : дис. ...канд. искусствоведения – С.Пб., 2004. – 154 с.; Ван Бінчжао. Коротка історія освіти в Китаї / Ван Бінчжао. – Пекін : Література і мистецтво, 1994. – 371 с.

<sup>2</sup> Жу Зіан Жи. Історія музичної літератури в Китаї; Ван Гуан Зін. Історія китайської музики; Ван Дон Мей. Великий шелковый путь...

<sup>3</sup> Ван Юй Хе. Коротка історія сучасної китайської музики / Ван Юй Хе. – Пекін : Народна музика, 1991. – 127 с.

*В статье впервые раскрываются ведущие тенденции развития китайского музыкального творчества и исполнительства на духовых инструментах. Они освещены в их связях с наиболее важными историческими и общекультурными процессами в Китае.*

*Ключевые слова:* труба, духовые инструменты, исполнительство на трубе, композиторское творчество для духовых инструментов.

## АПОЛОГЕТАМ ГАРМОШКИ ЯК «РЯТІВНИЦІ» ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІРНИКІВ

Михайло Хай

*Трансформувannya традиційних етнокультурних процесів в Україні притаманний захист фундаментальних основ традиції як від руйнівного впливу напливових та політичних чинників, так і від апологетики цих факторів. Процеси природного згасання та насильницького нищення традиції як основного рушія самоідентифікації нації автор пов'язує з відмовою фахівців від пропагування основоположних постулатів власного професійного цеху і, натомість, їх лояльності до руйнівних аберацій традиції. У цій статті з позиції автохтонного звукоідеалу та автентичності традиції поліських лірників гостро критикується поширена в колах російської етномузикологічної школи антинаукова доктрина про природність німецького за походженням, що утвердився як буцім-то «традиційний», інструмента – гармоніки – для заміни ним основного супровідного інструмента українського лірництва – колісної ліри.*

*Ключові слова:* етнокультурні процеси, самоідентифікація, ліра, лірництво, гармоніка.

*Transformations of traditional ethnocultural processes in Ukraine nowadays are characterized by protecting of both fundamental bases of the tradition from the destructive influence of external and political factors and from the apologetics of these factors. The author binds processes of the natural fading and violent elimination of the tradition as a basic engine of self-identification of nation to the refuse of specialists from propaganda of fundamental postulates of their professional workshop and their loyalty to destructive aberration of tradition. In this article from position of indigenous sound ideal and native traditions of lyres players from Polisse is criticized an anti-scientific doctrine about the German original, that became firmly established as a «traditional» instrument accordions which replace the basic accompanying instrument of Ukrainian lyres player – wheeled lyre.*

*Keywords:* ethnocultural processes, self-identification, lyre, lyres players, harmonic.

Сучасний стан трансформувannya традиційних етнокультурних процесів в Україні переживає складну стадію еволюції, пов'язану як із захистом фундаментальних первнів традиції від руйнівного впливу напливових та політичних чинників, так із захистом її від апологетики цих факторів. Характерно, що сучасна етномузикологічна думка не виявляє особливої зацікавленості процесами природного згасання та насильницького нищення традиції як основного рушія самоідентифікації нації: дослідники-фундаменталісти вважають цю працю «сізіфовою» і не вартою уваги «метрів», а вчені-початківці, як правило, займають позицію «флюгерів» у фарватері загальноєвропейського та північно-азійського простору формування етномузикології як науки. Такий парадоксальний з погляду елементарної логіки стан, коли найбільш «зацікавлені» інстанції «рубать сук, на якому самі сидять», і замість пропагування основоположних постулатів власного професійного цеху стають в обороні діаметрально протилежних їй руйнівних і звироднілих аберацій традиції, зумовлених здебільшого насильницькими, політични-

ми, а не природними чинниками, викликає щонайменше подив, а взагалі вимагає ґрунтовнішого, ніж у рецензованій статті, аналізу предметно-детермінуючих зв'язків, що спонукали до виникнення згаданих руйнівних процесів.

Узагалі практика рецензування статей, на відміну від монографій, наукових та нотних збірок тощо, не є надто поширеною, однак зачеплена Ю. Рибакком проблема настільки важлива (передовсім з огляду принципово наукового тлумачення, аніж з позиції захисту «честі мундирів» авторів двох протиставлених тут поглядів), що, безперечно, заслуговує на ширший розгляд наукової критики.

Уже перша теза автора статті, що «увесь час це культурне явище [лірництво. – М. Х.] висвітлюється крізь ідеологічну призму, з великою долею [по-українськи, мабуть, часткою. – М. Х.] пафосу та умоглядності, без урахування позиції і поглядів самих творців-носіїв та слухачів, а отже, законів динаміки розвитку цього виду музичного мистецтва, яке проіснувало до наших днів»<sup>1</sup>, викликає значні застереження, як з



боку політичного, так і фахового її потрактування. Якщо захист питомої традиції [у автора – «виду музичного мистецтва». – М. Х.] від цинічного, брутального втручання у її автохтонно-автентичне лоно чужинського й духовно змаргіналізованого елемента є політизацією, то чим тоді, на його погляд, є апологетика пристосованого під святу і категорично заборонену тоді практику лірникивання, завезеного пітерськими матросами чужинського німецько-змосковщеного інструмента, єдиною «позитивною» прерогативою якого було хіба що маскування «під старців», бо танцювально-рекреативне її «амлуа» – «полька під гармошку з бубном» + брутальні за мелодикою, хоч і подекуди україномовні частушки, «Ойри», «Яблочка», «Нареченьки» і «Карапети» – із традиційного боку якраз жодної критики і не витримують. Адже в традиційно-інструментальному середовищі панує правило, що напливовий інструмент неминуче тягне за собою не лише властивий йому репертуар, а й істотно порушує основні складові його питомого звукоідеалу: мелічної, ритмічної, ладової, темпово-агогічної, композиційної, імпровізаційної та етнофонічної (передусім темброво-кольористичної) парадигм творення. Що ж стосується «позицій і поглядів самих творців-носіїв та слухачів», то вони, вочевидь, важливі, особливо на стадії активного функціонування традиції. На стадіях поступового згасання та, як у нашому випадку, остаточного зникнення і насильницького винищення їх важливість згасає і зникає разом із самою традицією, а позиція носіїв її кволого і багато в дечому потворного сурогату взагалі набуває протилежного значення.

Наявність у репертуарі поліських сліпих гармоністів творів кічевого, блатного і «жорстоко-романсового» стилю Ю. Рибак чомусь сором'язливо замовчує, обмежуючись, щоправда, лиш такими застереженнями самого сліпця-гармоніста А. Данилюка: «Колись як вип'ю, так граю, аж гай шумить... Я з начала трохи знав тих веселих... Я вже такого не согласни іграть...»<sup>2</sup>. А втім, саме ця «деконсервуюча» щодо автохтонної традиції чужого їй напливового інструмента є наріжним питанням при визначенні «типу

професіоналів» не лише «за певним музичним інструментом», а й за всіма критеріями цієї визначеності, серед яких в етноінструментознавстві, зосібна, виступають: форма, конструкція, стрій, спосіб гри, репертуар і манера його відтворення. Одразу зазначимо, що серед усіх перелічених критеріїв у рецензованій статті натрапляємо лише на аналіз певних елементів репертуару і то у значно редукованому вигляді одного, хоч і найавторитетнішого гармоніста «сліпого Андріяна». Що і як грали інші – невідомо, то ж на якій підставі автор статті вважає їх «наступниками» кобзарів та лірників, залишається лише здогадуватися... А те, що грали вони на інструменті абсолютно не пристосованому до відтворення божих співів-псалмів, потребує окремого розгляду.

З цього приводу опонент автора, зосібна, пише: «Гармоніка ... – різновид “недоконалої музичної іграшки”<sup>3</sup>, що виник в Європі на початку ХІХ ст. і впродовж одного століття став у Московщині не лише “національно самобутнім масовим інструментом”, а й був на підставі “варіантних різновидів”, не зважаючи на масове несприйняття цього чисто “німецького винаходу” музично-інтелегентськими та науковими колами (М. Петухов, В. Андрєєв, Є. Ліньова, А. Лістопадов, М. П'ятницький, О. Кольберґ, Ф. Колесса, А. Руднева та ін.), визначений як “типово фолкльорне явище” (Хребес, Ф. Рубцов, Г. Благодатов, А. Мірек, Є. Гіппіус, Н. Куликов, І. Мацієвський)»<sup>4</sup>. До переліку прихильників «лякейського» (Ф. Колесса) напряму розвитку музичного фольклору, окрім Ю. Рибак, слід зарахувати і деяких інших представників «львівсько-санкт-петербурзької» та «київсько-московської» шкіл, для яких апологетика гармошки як руйнівника традиції є важливішою від захисту самої традиції.

Наприклад, М. Бабич вважає, що «поруч із версією поширення гармошки в Україні через Росію, існує й думка, що “проникнення її [на Рівненщину. – М. Х.] відбувалося в першій чверті ХХ століття через територію Польщі»<sup>5</sup>. Не виключаючи і цієї версії, мусимо наголосити, що масове впровадження гармошки на рівні утвердження «матросько-яблочкової» та

«блатної», частушково-сороміцької і «плясової» стилістики в побуті поліського села, найімовірніше відбулося в часи панування на цих теренах Московської (царської та її послідовної наступниці у справі змосковщення – советської) імперії. У советські часи ця, з дозволу сказати «естетика», уже настільки вкоренилася, що майже цілком витіснила питомі традиційні (скрипкові) склади інструментально-танцювального і (як це бачимо зі статті) замахнулася на ще святіші скрижалі сакрального старцівського середовища.

«В Україні “лякейський інструмент – гармонія” (вислів Ф. Колесси), – пише далі опонент, – набув “слави” не лише руйнівника усього живого і автентичного у традиційній музичній культурі України (як, зрештою, й усієї Європи), а й додаткового символу “русифікації” автохтонного українського елемента, що за одіозних обставин тоталітарного режиму набув особливо потворних форм (за образним висловом одного з носіїв традиційної для Черкащини скрипкової традиції Г. Латка), привезених і впроваджуваних тут разом із домрами і балалайками буквально “на багнетях Г. Котовського”»<sup>6</sup>.

Якщо справа так званого «удосконалення» автентичних інструментів є, на думку Г. Хоткевича, «справою непотрібною»<sup>7</sup> то впровадження в автохтонний побут чужорідного напливового інструментарію межує зі злочинном/переступом супроти самої традиції.

«Виходячи з етнологічних, історичних, світоглядних та особливо фолкльорно-естетичних позицій, гармошка (як і її “посестри” і “побратими” по спільній нищівній та “окупаційній” справі – балалайка, гітара, синтезатор і далі... аж до “українського народного інструмента комп’ютера”, популярність і музичні можливості котрого зараз хтось навряд чи відважиться заперечувати) у межах цієї роботи [і цієї статті теж. – М. Х.] розглядається як інструмент: а) “неукраїнський”; б) нетрадиційний; в) такий, що вийшов або інтенсивно виходить з народного побуту, не встигнувши сформуватися тут як природно трансформоване фолкльорне явище»<sup>8</sup>.

«Сліпий Андріян», поза усіма сумнівами, був не лише одним із найавторитетніших і найвідоміших сліпих мандрівних поліських музик-гармоністів, але й таким носієм-«трансформатором» традиції старцівства і сліпецтва, який максимально наблизився до питомої практики не лише у зовнішньому (старцювання і сліпецтво), але й у внутрішньому (сутнісному) її виявах. Однак він сам зазначає: «Прийжджав до мене з лірою, він грав, давав мені на руки. Я просив, щоб він і мені зробив. Для інтересу [підкреслення моє. – М. Х.]. Як би мені на праву руку були колочки – то б я хотів, а на ліву не отримується»<sup>9</sup>. До сказаного варто додати, що факт сприйняття ліри «не своїм інструментом» музикант висловлював усією рештою засобів реагування: мімікою, жестикуляцією, тоном у голосі тощо. Тому цілком правильним є застереження Ю. Рибак, що «навіть, чи гармоніст наважився б перейти на ліру, тим більше застосовувати її у професійній практиці, оскільки для нього це було б не чим іншим, як кроком назад»<sup>10</sup>. Невідомо, що фольклорист вважає «кроком назад», а що поступом «вперед», але те, що ліра не викликала в гармоніста не лише захоплення, але й елементарного «інтересу», то це доконаний факт. Тут у вченого проблеми, як бачимо, із засадничими постулатами визначення традиції як явища традиційного, автохтонного, автентичного, за якими практика сліпих поліських гармоністів аж ніяк не може кваліфікуватися як практика фольклорна, автохтонна і автентична, а лише як її спотворена аберация.

Якщо далі послуговуватися подібними критеріями «трансформування» традиції, тоді до цього рангу неодмінно мають усі шанси потрапити і ждановсько-сусловські хори-ланки з горезвісним баянним супроводом, і ресторанні суржикові склади на кшталт угорсько-цигано-румунських тарафів із трубами, тромбонами, акордеоном і шундівськими концертними цимбалами, і духові оркестри із похоронно-парковим та парадним репертуаром, і навіть Місько Поплавок та Верка Смердючка з графіном сивухи, гранчаком та канапкою із салом і

по-блюзнірськи трансформованою «звізду Давида» на голові...

Синдром сповзання фольклористичних критеріїв до рівня узаконення кічу та музичної ексцентрики уразив усі ланки традиційної культури: мову, декор, музичну інтонацію і мелос. Але все це виглядало б не так страшно, якби на сторожі захисту автентики стояла когорта грамотних фольклористів-професіоналів, здатних розрізнити рівні природного трансформування від потворних кічевих зсувів. Симптом недостатнього розуміння глибинної сутності лірництва як фольклорної практики спостерігаємо вже у найперших її дослідках Ю. Рибак і О. Ошуркевича<sup>11</sup>. Як могло статися так, що майже повна відсутність «канонічного» лірницького репертуару (окрім легітимізованої іще М. Леонтовичем «Почаївської Божої матері») у збірнику «Поліські лірники» залишилася без достатньо аргументованого коментаря обох метрів української фольклористики? І як на цьому фоні виглядають фарисейські спроби в ролі його «рятівника» висунути стилістично наймаргінальнішу верству народних музикантів – гармоністів? Чи обійшлося тут без критикованої автором політизації, чи, принаймні, її замовчування? Чи, може, ми маємо справу з виразно окресленою політичною позицією як носія, так і фольклориста та упорядника і транскриптора збірки? Адже ж загальновідомо, що основою лірницького репертуару були псалми і канти, а не суцільні «Соцькі» і «Весілля зайця». А «Почаївську Божу Матір» М. Леонтовича і О. Ошуркевича вдалося легітимізувати не без мовчазної згоди церкви Московського патріархату, яка й по сьогодні проводить служіння в зоні свого багаторічного впливу – Почаївської лаври. Чому тут відчуття критики заполітизованості в автора мовчить? Якась дивна позиція як для фольклористів такого рангу: захист традиції від насильницького, брутального і войовничого політично-атеїстичного тиску є «політизацією» процесу, а її очевидна профанація – природною «трансформацією»...

Про відчуження сліпих гармоністів від питомого лірницького середовища читаємо далі в Ю. Рибак із суджень самого сліпого Андріяна: «Ну прижимали тиї ста-

риє – польськіє, расейськіє, що, значить, ви-те, молодії, не учитеся, ви-те нічого не по-німаєте... В мене часом ночує два сліпих, туди з-под Ковля, то вони собі ґерґотять, як цигани, як явреї. Я не розбираюся, сім'я не розбирається»<sup>12</sup>. З наведеної фрази очевидно, що за сутнісними характеристиками оволодіння традицією гармоністи зробили крок не вперед, як вважає автор статті, а навіть не дотяглися до реставрації таких її присутніх атрибутів, як таємне арго, цехова та побутова ритуалістика, елементи цехової організованості, не кажучи вже про питомий інструмент з відповідним йому репертуаром та манерою його виконання. Викликає сумнів і щира присутність у цьому середовищі релігійного компоненту на рівні як природного побутування, так і звичаєвої ритуалістики, про що обмаль інформації у самій рецензованій статті.

Із усього арсеналу звичаєвих норм, обов'язкових для достеменно старцівсько-лірницького середовища і зовсім не відомих ні сліпим поліським гармоністам, ні, як бачимо, їх дослідникам, виокремимо лише хіба децицію найголовніших (за В. Кушпетом): «1. Знання молитов. 2. Моральні чинники: а) стосунки з братчиками протягом “термінації” (відсутність лайок [не те, що бійок, як у гармоністів. – М. Х.], образ, зухвалості, злочинності й т. ін.); б) стосунки з “сестрами” – дівчатами, жінками. 3. Знання старцівських звичаїв та ритуальних текстів: а) вітання між старцями...; б) вітання із господарями під час “ходок”, вітання братії в хаті, на ночівлі тощо. 4. Знання професійної мови»<sup>13</sup>. Із власного досвіду спілкування зі «сліпим Андріяном» та з самого тексту статті Ю. Рибак (наприклад, щодо зневажливого ставлення до таємної лірницької мови, названої гармоністом цигансько-єврейським «ґерґотінням») можна висловити великий сумнів у знанні гармоністами принаймні третини обов'язкових для старця норм усного статуту (у автора – «уставу» – так званих «Устиянських книг»).

Тут ідеться, звичайно, не про те, аби беззастережно вивищувати й ідеалізувати сакральність лірницького й принижувати та применшувати релігійність гармоністського середовища, але вже те, що сам А. Данилюк

«тісних стосунків унікав [із середовищем інших сліпих гармоністів. – М. Х.] через постійні пиятики, суперечки та бійки межі сліпими музикантами»<sup>14</sup> [гармоністами, а не лірниками. – М. Х.], – говорить само за себе. Між лірниками це, як і спів сороміцьких частушок, майже цілком виключалося.

Цікаво, що на мою спробу не лише дати йому в руки ліру, а й з'ясувати ставлення до ритуально-ситуативних деталей своїх мандрівницьких «ходок», гармоніст відреагував ще більш роздратовано, ніж на сам інструмент. На запитання, коли він вирушає в мандри, на Великдень, Трійцю, чи Покрову, він нервово вигукнув: «Та Ви ж нічого не розумієте!»<sup>15</sup>. А на прохання пояснити, відповів, показуючи на стіл з їжею: «Як є що їсти, то я й не йду, а як нема, жінка кричить, то йду»<sup>16</sup>.

Тут саме час зазначити, що до сьогодні у питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництву тут більш поталанило, бо експерименти над «удосконаленням» ліри зайшли не так далеко, як бандури) в українській кобзарознавчій думці панує повний безлад і незгода. Фактично, ця проблема стала своєрідним «каменем спотикання» для усієї галузі наукового знання про кобзарство, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті, виконавської специфіки й так само органічного функційного призначення. А тому наукові розмірковування над виключно ніби-то «епічною», «героїко-звитязною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співоцькою» суттю кобзарства й лірництва, вочевидь, слід вважати не цілком коректними з погляду фольклористики. Адже на різних етапах формування всі вони (за винятком хіба що композиторсько-мистецької) тією чи іншою мірою були присутніми в кобзарстві. А з дослідів Ю. Рибак ми раптом дізнаємося, що наймаргінальніша й найвульгарніша серед інструментальних практик – гармошкова – теж ніби-то якись чиним причетна до найдуховнішої з українських співецьких (не «співоцьких» як у К. Черемського) традицій. Це дуже нагадує ситуацію з німецьким лірництвом, яке свою

сакральну, пастухову, придворну й мандрівницьку колись практику закінчило функцією приваблювання клієнтури вуличних дівчат у зашкленних вітринах будинків терпимості<sup>17</sup>.

Українських лірників така ганебна доля минула, її корби не торкнулася рука навіть пристойних «рятівниць традиції», тож примочувати до них змаргіналізованих гармоністів, спекулюючи лише на їх сліпецтві та схожому з лірниками способі заробітку, справа непотрібна і непочесна, а, головне, науково й морально неприпустима. Охочих «примазатися» до найсвятішої реліквії нації, як знаємо, не бракувало ніколи як серед самих практиків, так і з-поміж їх дослідників, а от із щирим, ґрунтовним заглибленням у саму товщу її сутності – справи сутужніші. Якби тут ще йшлося про факт ховання за лояльною до сатанинсько-атеїстичного режиму гармошкою лірників-автентиків від переслідування його «войовничих» агентів, то це ще можна було б якось зрозуміти. А тут насправді маємо справу із діаметрально-протилежним явищем: коли іще живий останній поліський лірник боявся навіть псальму фольклористові заспівати, а доволі чисельній армادі гармоністів дозволялося одним махом і автентичну традицію плюндрувати, і улюблену «сініцу» наркома Луначарського – гармонь – популяризувати!

Дещо схожу, наприклад, хоч і менш брутальну ситуацію ми маємо в Україні з «жіночим кобзарством». На пафосне заповнення його щирої прихильниці (н. а. України Л. Посікіри), що «саме жінки врятували кобзарство», мені вже доводилося не менш пафосно відповідати: «Пані Людмило, зараз значно більшу профанацію переживає ще одна чоловіча традиція – козацтво – то ж гайда, жінки, за шаблі та й на коней!»

І що ж це, дозвольте спитати, за такі своєрідні закони динаміки, що рухають традицію лише в бік спотворення і деформації? Але якщо вже дія цих законів так тенденційно спрямована супроти фольклору, то яка роль фольклористів у цьому процесі? Невже треба допомогти нещасному якнайшвидше вмерти засобами не такої вже й безболісної ефтаназії, чи, може, навпаки, утривалити його цілющу дію шляхом грамотної вторинної науково-виконавської реконструк-



ції? На жаль, автор рецензованої статті з двох названих тут виходів із непростой ситуації обрав шлях руйнації, а не порятунку предмета свого дослідження. Для української фольклористики такий шлях є чужим і неприродним. Скидається на те, що вчителями Ю. Рибачака були не П. Сокальський, М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица, а Є. Гіппіус, І. Земцовський, І. Мацієвський, Ю. Бойко та ін.

«Еволюція традиційних народних музичних інструментів та відповідних їм виконавських форм – природний процес. Але коли трансформаційні зміни переступають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних (хоч зовні начебто схожих) – саме явище закінчується і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю принципово відмінних явищ»<sup>18</sup>. «На поріг не можна наступати, його переступають. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинями, зокрема, й порогом»<sup>19</sup>, – потверджує цю думку Б. Стебельський. Бандура, ліра і кобзарство саме і є тими найсокровеннішими духовними й художніми святинями, над якими, «правнуки погані» здійснили найстрахотливіший і найдіткливоший із погляду духовності, народної та й розумної «академічної» естетики експеримент. «З цього погляду грати *“Політ джмеля”* на удосконаленій балалайці чи бандурі – означає *“топтати поріг”* між обома святинями (народною традицією та академічним мистецтвом)»<sup>20</sup>. Останнє нагадує ще один жажливий сюрреалістичний експеримент із «Собачого серця» М. Булгакова, що змусив собаку-людину співати під балалайку частушки непристойно-брутального змісту: мутація тіла неминуче призводить до ще більш дикунської мутації – звиродніння духу! Інакше, сатанинське експериментаторство професора Преображенського перемогло природню сутність найвищого Божого творіння – Людини. Але булгаківський професор, усвідомивши всю фаталь-

ність своєї помилки, негайно заходився її виправляти, а колаборантськи настроєна професура від советської і постсоветської етномузикології, замість засукавши рукави, реконструювати зовсім неприродним шляхом зниклу традицію, з дивною впертістю продовжує мусувати методологічно хибну тезу про «природність неприродного».

Якби високошанований мною автор уважно проаналізував не лише релігійний репертуар поліських гармоністів, а й частушковий, тюремно-кримінальний і сороміцький, якби він постарався хоч би елементарно познайомитися із потаємним і сакрально заглибленим внутрішньо-духовним та музично-естетичним світом українських старців/сліпців-лірників через праці Г. Сковороди, П. Куліша, П. Мартиновича, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, К. Квітки, К. Грушевської, К. Черемського, В. Кушпета, то аналогія сліпця з гармошкою з одіозним «героем» М. Булгакова виявилася б для нього, гадаємо, не такою вже й віддаленою.

<sup>1</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Л., 2008. – Чис. 5. – С. 69–90.

<sup>2</sup> Там само. – С. 74–75.

<sup>3</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – К.; Дрогобич, 2007. – С. 145.

<sup>4</sup> Там само. – С. 89, 147–149.

<sup>5</sup> Бабич М. Інструментальна музика Рівненського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Рівне, 2002. – Вип. II. – С. 92.

<sup>6</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 227. Порівняймо особистий архів автора (пл. № 57).

<sup>7</sup> Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Торонто; Х., 2009. – Вип. 3. – (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича»). – С. 216–217.

<sup>8</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 228.

<sup>9</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи. – С. 78.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Лірницькі пісні з Полісся / записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича, нотні транскр. Ю. Рибачака. – Рівне, 2002.

<sup>12</sup> Там само. – С. 79.

<sup>13</sup> Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007. – С. 286.

<sup>14</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи. – С. 75.

<sup>15</sup> Фонди УЕЛФ, відеоопл. № 15.

<sup>16</sup> Там само.

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ. КРИТИКА

<sup>17</sup> Див.: Bröcker Marianne. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen» – Instrumentes // Musikalische Volkskunde. – Köln, 2002. – Band 15. – S. 53–69.

<sup>18</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С 238.

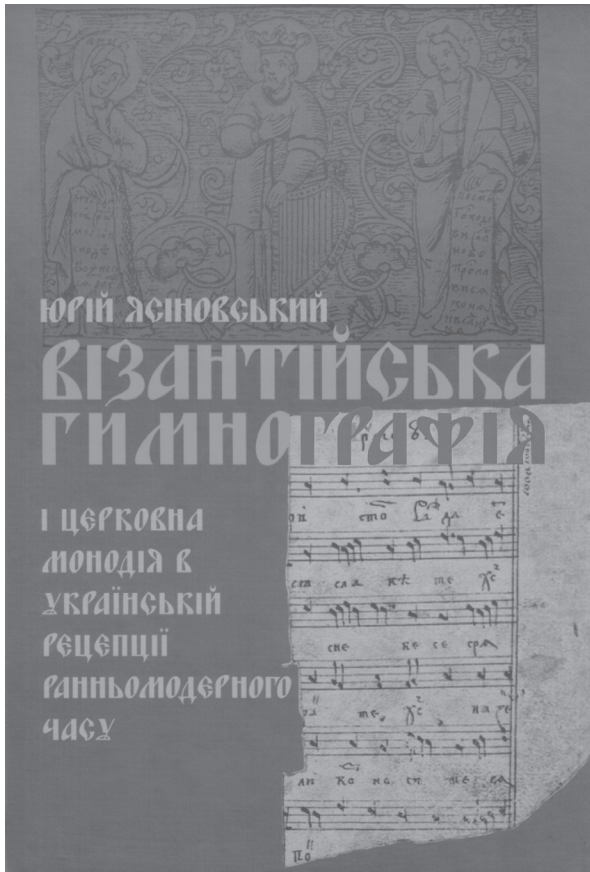
<sup>19</sup> Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.

<sup>20</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців. – С. 238.

*Трансформації традиційних етнокультурних процесів в Україні своїй суттєвою рисою є захист фундаментальних основ традиції як від руйнівного впливу зовнішніх і політичних факторів, так і від апологетики цих факторів. Процеси природного угасання і насильственного знищення традиції як основного двигача самоідентифікації нації автор зв'язує з відмовою фахівців від пропагандування основоположних постулатів власного професійного цеху і їх лояльності до руйнівних аберрацій традиції. В даній статті з позиції автохтонного звукоідеала і автентичності традиції полесських лірників остро критикується поширена в колах російської етномузикальної школи по своїй суті антинаукова доктрина про природність німецького по походженню, котрий утвердився як-будто «традиційний», інструмента – гармоніки – для заміни їм основного супровідного інструмента українського лірництва – колісної ліри.*

*Ключеві слова:* етнокультурні процеси, самоідентифікація, ліра, лірництво, гармоніка.

## ДО ДжЕРЕЛ: МОНОГРАФІЯ ЮРІЯ ЯСІНОВСЬКОГО



**Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Л., 2011. – 468 с. – (Історія української музики : дослідження. – Вип. 18)**

*Чи єсть у нас культура,  
ми й самі не дуже впевнені...  
надто довго нам було втовкмачувано,  
що її нестак-то вже й єсть.*

Оксана Забужко

У червні 2011 року вийшла друком монографія проф. Юрія Ясіновського, що стала підсумком тривалої праці автора над дослідженням джерел української сакральної монодії<sup>1</sup>. На перший погляд, ця книга є вузько-спеціалізованою працею, що стосується передусім медієвістики; проте детальніше ознайомлення з її змістом переконує нас у

тому, що головні акценти тут не лише зосереджені на дослідженні визначеної теми, але й скеровують до переосмислення установлених штамів історії української культури, зокрема й церковного співу. Тут суголосними є слова Валерія Шевчука щодо тритомного видання праці Юрія Шереха (Шевельова) «Пороги і Запоріжжя»: «Якісно відмінне пізнання нової української реальності без творів Юрія Шереха хибувало б на однобічність, однозначність. Його твори нам потрібні, щоб навчитися по-новому мислити, бачити, сприймати, руйнуючи залізобетонну клітку внутрішньої неволі»<sup>2</sup>. Здавалося б, про яку «внутрішню неволю» йдеться в монографії Ю. Ясіновського? Проте книга спонукує до роздумів над багатьма суттєвими проблемами сучасної науки, які, на жаль, не зацентровані в українському науковому дискурсі. Наприклад, питання походження писемних літургійних пам'яток Княжої доби. На цьому окремо наголошує автор: «При вивченні нотованих книг Княжої доби актуальним залишається питання їх південноруської локалізації. Дивно, але джерела та історіографія переважно мовчать про такі пам'ятки і створюється враження, що в XI–XIII ст. гімнографія та її співні форми (церковна монодія) розвивалися переважно на північних землях Русі. Причин тут декілька: 1) в Україні збереглося дуже мало таких рукописів, і то лише декілька уривків; 2) виразна тенденційність існуючої історіографії, як російської, так і західної; 3) поки що українські науковці практично не цікавляться цією проблематикою, зокрема, у наш час. Усе це спричинилося до того, що українська музична медієвістика (як філологія і лінгвістика) сьогодні перебуває поза сучасним науковим дискурсом, не володіє відповідними науковими методологіями та методами як з позиції археографії, так і з огляду на загальні культурно-мистецькі і богословсько-літургійні аспекти»<sup>3</sup>. Отже, важливим є особливе наголошення автором на значимості дослідження літургійних книг Княжої доби, і не лише з погляду зміс-

ту, але й зважаючи на їх територіальне походження, що є знаком історичного почуття відповідальності перед культурною спадщиною минулого. Звідси й подальша деталізація Ю. Ясіновським історії сховищ та збірок давньої книжності, описів та каталогів рукописних книг, кодикологічних аспектів їх вивчення. Такий підхід дозволяє вдумливному читачеві дослухатися тонкощів джерельних студій задля поглибленого розуміння складних історичних процесів. Хотілося б, щоб саме такий акцент, представлений у монографії, знайшов своє продовження у дослідженнях наступних поколінь, спонукав до об'єктивних суджень, опертих на стрункий перелік джерел та матеріалів, що перегукується з гаслом Ю. Шереха про «літературу без політики»<sup>4</sup>. Тільки в такий спосіб можна вибудовувати науку, у якому б напрямі не велася такі студії.

Повертаючись до рецензованої монографії Ю. Ясіновського, зазначимо, що до її прочитання спонукує вже сама назва доволі провокативного характеру, підсилена титулкою книги, де за давнім звичаєм кіновар'ю (червоною фарбою) зацентровано словосполучення *візантійська гімнографія*, що затіняє мініатюрне роз'яснення – *і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*. Зауважмо, що такий вибір назви має незвичний характер для української науки, де десятки років підкреслювався насамперед національний характер досліджуваних тем. Тож, узявши в руки цю книгу із зображеннями на обкладинці старозавітних Анни, царя Давида та Мойсея, допитливий читач подумає – про що ж, властиво, ідеться, чи про національне явище церковного співу, чи про візантійську спадщину, і яке місце відведене власне «українській рецепції»? Лише третій елемент оздобу титулу підводить до національних ознак церковного співу – фрагмент українського нотолінійного збірника Ірмолая ранньомодерної доби, що, власне, і є основною темою монографії. У цьому й полягає пафос монографії – якомога глибше розкрити розвиток національної традиції церковного співу через сприйняття могутніх потоків візантійського богослужбового обряду, досконалого за змістом, формою і новим християнським виміром всеосяжного всесві-

ту. Не знаємо, чи свідомо вибрані для титулки перші рядки Різдяного канону, але текст «Христос раждається – славіте, Христос снебес – срящайте, Христос на земли – возноситесь» – є символічним: Христове слово приймається молодією Київською державою, а вісником Христового вчення стала візантійська гімнографія, яка сформувалася на найдосконаліших здобутках античних і старозавітних культур. На це звертає увагу Ю. Ясіновський: «Витоки гімнографії сягають найдавніших форм релігійної творчості: греко-еллінська міфологія, давня єгипетська й єврейська релігійна епіка, індійські веди, іранська Авеста, релігійні гимни Шумеру й Вавілону»<sup>5</sup>. І все це багатство влилося в «нові міхи» молоді держави й заклало міцні підвалини подальшого розвитку її національної культури. Тож повернувшись до зацентрованої автором уваги на домінанті *візантійська гімнографія*, зазначимо, що саме такий погляд на нашу історію є чи не найвідповіднішим методом дослідження церковної монодії в Україні. Звідси й вибудовано зміст першого розділу, присвяченого викладу генези й сутності явища візантійської гімнографії, що розкриває перед читачем яскравий поетико-музикальний світ, на основі якого виростала Київська церква та її літургійно-співна практика. Так візантійська гімнографія стала першим етапом формування на Русі-Україні нової культури, що охопила найрізноматніші сфери духовного життя народу, і найповніше зблиснула в ранньомодерну добу, зокрема, у повнозвуччі національних форм церковної монодії – ірмоложних піснеспівах Української церкви.

У другому розділі монографії, який властиво є основним, головне місце відведено ґрунтовному дослідженню новаційного явища в українській культурі ранньомодерної доби – Ірмолая<sup>6</sup>. До створення цього збірника пройшли століття від часу впровадження християнського обряду в Україні, але його поява була не випадковою. Як пише автор, «виникненню Ірмолая передували тривалий час пошуків універсальної гімнографічної нотованої книги. Тут переплелися давня візантійська спадщина та її південнослов'янська і давня руська рецепції, жива місцева практика, ранньомодерні європейські впливи»<sup>7</sup>.



Звідси й універсальність цього збірника, що зосередив основний відібраний репертуар в одній літургійній книзі. Збірник упроваджує новий спосіб запису півчих текстів – київською п'ятилінійною нотою, – що дозволяло не лише точно відчитувати музичний матеріал, але й швидше його опанувати завдяки простій і зрозумілій формі запису. У цьому проявився також вплив європейського ренесансу, що разом з багатоголосими формами імпортував в Україну й новітні способи запису музичних текстів. Усе це «зумовило рішучий музично-стильовий злам на порозі барокової доби, та при цьому Україна й Білорусь зуміли зберегти свої давні форми цековного співу як органічну частку візантійського обряду»<sup>8</sup>.

Дослідженню Ірмолая, цього справді унікального явища української культури, Ю. Ясіновський присвятив багато років наукової праці в архівах і бібліотеках в Україні та за її межами. Віднайдення і науковий опис цих збірників, що ввійшли до спеціального каталогу, десятки статей, створення комп'ютерної бази даних<sup>9</sup>, численні виступи на наукових конференціях і, нарешті, факсимільне видання найдавнішого Львівського ірмолая кінця XVI ст.<sup>10</sup> – усе це створило унікальну наукову базу для подальших наукових студій. Десятиліттями напрацьовані матеріали набули досконалої форми і ювелірного вироблення найрізноманітніший деталей, що вибудовує сприйняття і розуміння Ірмолая як однієї з найяскравіших вершин еволюції візантійської спадщини. При цьому розкривається широке коло питань виникнення, побутування і самої сутності збірника, його літургійної, мистецької та педагогічної вартостей. Усі ці питання послідовно викладені в таких параграфах другого розділу: «Витоки і структурна організація нотолінійного Ірмолая», «Кодикологічні аспекти вивчення ірмолоїв», «Палеографія словесного тексту», «Палеографія київської ноти», «Датування і локалізація ірмолоїв», «Творці-переписувачі ірмолоїв», «Мистецький декор», «Маргінальні записи», «Перші друковані видання ірмолоїв». Тобто Ірмолой розглядається не лише як літургійний збірник і рукописний кодекс, але і як фундаментальне явище в україн-

ській культурі, що мало значний вплив на розвиток освіти, мистецької і релігійної свідомості, а його «поширення на всіх етнічних землях українців є переконливим свідченням культурно-національної єдності народу, півчою традицією, що згуртувала роз'єднаний політичними обставинами народ»<sup>11</sup>. Автор спирається на майже вичерпне коло джерел, яке охоплює всю територію українського етносу, включно з аналогічними білоруськими пам'ятками, переконуючи в існуванні окремого півчого стилю сакральної монодії ранньомодерної доби, що заклало підвалини для подальшого розвитку української культури. А поруч із узагальненим стилем проявилися індивідуальні риси кожного збірника, відбиваючи як творчий метод переписувача, так і особливості місцевої богослужбової практики. У цьому добрим помічником є дослідження репертуару ірмолоїв, манери письма переписувача, маргінальних записів, мистецького декору, ілюстрацій, передмов, що вирізняють кожний список з тисячі інших, у чому також важлива роль відводиться встановленню імен переписувачів. Цьому питанню Ю. Ясіновський завжди приділяв особливу увагу, поступово формуючи словник переписувачів нотолінійних ірмолоїв (250 імен), уперше опублікований 2008 року<sup>12</sup> і доповнений та уточнений у монографії.

Досліджуючи Ірмолой, автор не лише констатує факти, але й звертає увагу на важливі проблеми і певні методологічні штампи сприйняття гимнографії та церковної монодії сучасною наукою. Наприклад, підкреслює нові погляди на переклади слов'янських текстів, звертаючи увагу на збереження поетики й мелодики візантійської гимнографії: «гимнографічні тексти були невіддільними від музичного контексту, що впливало на форму і зміст їх перекладів слов'янською мовою»<sup>13</sup>. Ця теза є особливо актуальною в наш час, коли під час перекладів із церковнослов'янської мови на українську не враховується мелодична форма співаного тексту, що робить переклади непридатними для співного виконання. З іншого боку, на переконання Ю. Ясіновського, дослідження музичної складової жанрів церковної монодії

вимагає також залучення богословсько-літургічних та лінгвістичних студій, оскільки лише такий підхід уможливує цілісну візію здобутків гимнографічної культури в Україні. Усе це прокладає шлях не лише до усвідомлення національного стилю церковної монодії ранньомодерної доби, але й у зворотному напрямі – до прочитання старокиївських кулізм'яних текстів, а також греко-візантійських зразків. Так відкривається панорамне бачення тисячолітнього обряду християнської півночі культури, сфокусованої в піснеспівах українських ірмолоїв. Так увиразнюється безперервна тяглість богослужбової півночі традиції, водночас із піднесенням до найвищої точки злету – *Ірмолюя*, – що, безсумнівно, відіграв важливу роль у націєтворенні українського етносу, оскільки розквіт монодійної практики припадає на добу визвольних змагань України. Зауважмо, у монографії відсутні патріотичні гасла й мотиви, текст написано строгим науковим стилем – стримано і констатує, з опорою на широке поле джерельних та бібліографічних матеріалів, список яких охоплює 50 сторінок книги, і на цій основі все сказане автором переко-нує, що український Ірмолю є винятковим явищем в українській культурі. Тож праця Ю. Ясіновського заслуговує на увагу якнайширшого кола читачів – у час, коли переписуються підручники української історії, коли постколоніальне суспільство поволі позбувається власної меншовартості, саме така книга є правдивою опорою нашої Незалежності.

<sup>1</sup> Зазначимо, що Юрій Ясіновський є автором фундаментального каталогу, у якому описано 1111 нотолінійних ірмолоїв (див.: *Ясіновський Ю.* Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. – Л. : Місіонер, 1996). Згодом він виявив та опи-

сав ще 40 таких рукописів (див.: *Ясіновський Ю.* Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв // *Калофонія* : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л., 2004. – Чис. 2. – С. 157–193; 2008. – Чис. 4. – С. 197–209). Додамо, що ця пошукова праця триває – досліднику вдалося виявити ще 10 ірмолоїв, опис яких він готує до друку.

<sup>2</sup> *Шевчук В.* Передмова // *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. – Х., 1998. – Т. 1. – С. 7.

<sup>3</sup> *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія... – С. 103.

<sup>4</sup> *Шерех Ю.* На риштованнях історії літератури // *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя... – С. 361.

<sup>5</sup> *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія... – С. 14.

<sup>6</sup> Зазначимо, що в заголовках використано цей термін для визначення книги – «*Ірмолю*», і лише в тексті трапляється інший відповідник – «*Ірмологіон*», що також є правильним, але перший варіант є виключно національною формою назви збірника, тоді як другий відповідає також визначенню одножанрового збірника ірмосів, що існував у візантійській практиці і в київську добу. Тож виокремлення форми «*Ірмолю*» не випадкове, а є свідченням свідомого авторського кроку задля акцентування на дослідженні саме нотолінійного збірника ранньомодерного періоду в Україні.

<sup>7</sup> *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія... – С. 112.

<sup>8</sup> Там само. – С. 238.

<sup>9</sup> *Бондаренко В., Ганнік К., Ясіновський Ю.* Репертуар української і білоруської сакральної монодії: комп'ютерна база даних [буклет]. – Л., 2003.

<sup>10</sup> *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnennotation aus dem Ende des 16. Jahrhundert / herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, übertragen und kommentiert Carolina Lutzka // Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2008. – Band 24. – 509 s.*

<sup>11</sup> *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія... – С. 364.

<sup>12</sup> *Ясіновський Ю.* Переписувачі нотолінійних ірмолоїв // *Калофонія*. – Л., 2008 – Чис. 3. – С. 197–209.

<sup>13</sup> *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія... – С. 34.

*Наталія Сиротинська*

## ДО ОСНОВ ПАРАМУЗИКОЗНАВСТВА



**Сюта Б. Основи парамузикознавства : монографія. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 176 с.**

Коли в дитинстві мені до рук потрапляли книжки з назвами «Цікава грамати́ка» або «Цікава біоло́гія», то я їх прочитувала з неабияким задоволенням, навіть якщо сам предмет не складав для мене інтересу. Ніколи не думала, що подібний ефект багаторічної давності, своєрідне *дежа вю*, станеться зі мною при ознайомленні з науковою працею колеги-музикознавця Богдана Сюти «Основи парамузикознавства» (К., 2010). Адже за формою вона відповідає суворим вимогам наукової монографії: є тут рекомендація солідної вченої ради, прізвища рецензентів – чотирьох докторів наук, зміст подано українською та англійською мовами, вагома бібліографія зі значною кількістю іноземних джерел,

іменний покажчик і навіть короткий словник наукових понять і термінів.

Побіжно переглядаючи зміст праці, що складається з одинадцяти розділів і обов'язкових Вступу й Висновків, сумніваючись, чи всі складні словосполучення, як-то «комунікативна девіація» або «ситуативно-мовленнєвий контекст», тлумачиш правильно (словничок у цьому разі дуже доречний). Утім, перегорнувши сторінки й узявшись за безпосереднє опанування основами парамузикознавства, розумієш, що читаєш цікаву книжку, написану в легкій і доступній формі, насичену численними прикладами з реальної практики музикування, сприйняття та функціонування музичного мистецтва в цілому.

З'ясувавши, що парамузикознавство – це «галузь наукових досліджень, що розвивається поруч, суміжно із систематичним музикознавством», і охоплює комунікативне музикознавство, вивчаючи «немузичні чинники музичного спілкування (виконання і сприймання музики)», автор удається до послідовного й докладного сегментування цієї галузі, що, вочевидь, і зумовило значну кількість розділів. Сфера ця дійсно надзвичайно широка і, власне, охоплюваний парамузикознавством обшир виводить дослідження Б. Сюти за рамки традиційної музикознавчої праці, розсуває межі безпосередньо мистецтвознавчого фаху, робить її цікавою і культурологу, і психологу, і соціологу, і навіть ледачому студенту (для таких у книзі подано питання для самоконтролю). Звісно, науковим підґрунтям розробки подібної проблематики були саме академічні музикознавчі праці, на які автор не раз покликається, – одного з наукових наставників автора академіка Олександра Костюка, а також російського вченого Євгена Назайкінського.

Безпосереднім же стимулом до появи «Основ парамузикознавства», є, на нашу думку, тверезе авторське усвідомлення того, що академічна музика на сьогодні функ-

ціонує надто вузько і з усіх боків затиснута іншим звуковим простором. Очевидно і те, що для сучасного музиканта, не кажучи вже про пересічну людину, музикування не обмежується квартетами Й. Брамса або симфоніями В.-А. Моцарта, а тому чимала кількість прикладів, що ілюструють «виразові можливості засобів парамузичної мови» або «парамузичну комунікацію в дискурсі глобалізації», взято зі сфери естрадного виконавства, музичного побуту.

Це поєднання академічного послуху з живою практикою сучасного музичного процесу зумовило те, що кожний розділ книги базується на серйозній теоретичній розробці, яку автор сприймає, як правило, не з музикознавчої сфери, а з психології, лінгвістики, філології, філософії. Отже, парамузикознавство від Б. Сюти тримається не на «китах» сталих музичних дисциплін, а на ідеях Р. Якобсона, М. Бахтіна, Н. Фейрклау, М.-В. Йоргенсона, Л.-Дж. Філіпса й інших дослідників, і, як результат, начебто всі ці автори розробок із семіотики, дискурс-аналізу, інтертекстуальності і т. д. фахово розмірковують про музичне мистецтво.

Звісно, залучення методологій з інших гуманітарних знань робить працю Б. Сюти в певному сенсі новаторською, і відповідно добре відомі та широкоживані поняття й терміни набирають нових якісних характеристик і додаткових значень. Зокрема, ідеться про тлумачення понять «музична інтонація» та «дискурс у музиці».

Зрештою, можна ще кілька сторінок присвятити достоїнствам нової книжки Б. Сюти, але мусимо висловити деякі міркування з приводу того, що залишилося поза увагою автора. На нашу думку, найщедрішою зоною для ілюстрації того, чим є парамузикознавство, мав би стати музичний фольклор, сфера його розкутого виконавства і сприйняття. Адже саме фольклорні музичні ансамблі стали першими вдаватися у своїй сценічній практиці до активної театралізації виступів, залучення слухачів-глядачів до активної дії та ін. Крім того, не архаїчний, а сучасний фольклор є тим, що найактивніше всотує реалії новітнього творчо-мистецького життя («співочі майдани» тощо), живиться ним і ретранслює суспільству в різноманітних виконавських формах. Інший аспект, який мав би потрапити в коло зацікавлення парамузикознавця, – це домінуюче нині сприйняття музики не як живого звука, а через різноманітні технічні засоби. Подібна технологізація сприйняття музики спричинює те, що музика, колись розрахована на колективне слухання, сьогодні, по-перше, є індивідуально-вжитковою, а по-друге, звучить там, де ніколи до цього не звучала. Однак відзначаючи те, чого в цій книжці немає, насправді зовсім про це не жалкую. Адже парамузикознавство – галузь надзвичайно перспективна і, гадаю, ще не одну працю мій колега-музикознавець присвятить її розробленню.

*Ганна Веселовська*



## СВІТОВИЙ ВИМІР МАЕСТРО



**Конькова Г. Владимир Кожухарь. Магия таланта. – К. : Такі справи, 2010. – 168 с.**

У непростій сучасній культурній ситуації, коли в Україні не функціонує нотно-музичне видавництво, коли спогади музикантів про магазин «Ноти» на Хрещатику з плином часу поволі згасають, поява кожного видання, пов'язаного з музикою і музичними діячами, які формують вітчизняний художній простір і займають активну позицію в мистецькому універсумі, є, без перебільшення, подібною до спалаху супернової зірки у Всесвіті. Саме так сприймається вихід у світ нової книжки відомого музиколога, члена НСКУ Галини Конькової «Владимир Кожухарь. Магия таланта». Видання присвячене велетню національної музичної академічної культури, яскравій особистості музичного Олімпу сучасної України – Володимир

Марковичу Кожухареві – народному артисту України, народному артисту Росії, головному диригенту Національної опери ім. Т. Г. Шевченка. Тим приємніша поява цього видання в переддень ювілею Маестро, 70-ліття й 40-ліття творчої діяльності якого цього року відзначає музична громадськість України.

Говорити й писати про музику взагалі не просто, та не менш складно й відповідально змалювати об'ємний (майже у форматі 3D!) об'єктивний портрет видатного митця-сучасника у всіх його можливих іпостасях. Адже мало хто наважиться заперечувати, що постать диригента – це епіцентр того, що називається оперним театром. Насправді диригент – це своєрідний пульт управління грандіозним надскладним механізмом, де фокусуються всі біотоки співаків, танцівників, хористів, оркестрантів і відбувається перманентний енергетичний взаємобмін між усіма дійовими особами й ключовою фігурою – диригентом. Усвідомлення читачем значущості, «центричності» постаті диригента, надзвичайної складності цієї професії, неповторної яскравої особистості В. Кожухаря поглиблюється від сторінки до сторінки.

На нашу думку, вдалою є обрана Г. Коньковою форма викладу її дослідження, а таким, по суті, і є «жанр» її книжки, виданої в серії «Діалоги з майстрами». Саме відчуття невимушеної, відвертої розмови з диригентом дає можливість читачеві зазирнути в потаємні куточки мистецького світобачення В. Кожухаря (хоча очевидно, що перед нами – художник-інтроверт, який добре знає ціну кожному сказаному слову), відчутти порухи його невпинно пульсуючої енергетики, що здатна миттєво заволодівати увагою великої аудиторії слухачів-глядачів і водночас тримати у напрузі на вістрі своєї диригентської палички всіх виконавців.

Книжка занурює читача в атмосферу народження резонансних мистецьких подій в Україні й за її межами, до успіху яких насамперед був причетний В. Кожухар,

змальовує широкий історичний і культурний контекст, кордони якого виходять далеко за межі нашої країни. Це – постановки оперних спектаклів за участю В. Кожухаря й триумфальні гастрольні виступи Національної опери в Італії, Іспанії, Австрії, Данії, Бельгії, США, Японії, схвальні відгуки від яких миттєво поширювалися в зарубіжних мистецьких колах і світовій пресі.

Так поступово розкривається світовий вимір масштабного мистецького явища, що окреслюється багаторічною виконавською діяльністю Володимира Кожухаря як головного диригента Національної опери. «Послужний список» маестро, наведений у кінці книжки, не просто вражає: він міг би спокійно належати цілій групі його колег. Уже широта амплітуди епох, стилів, національних шкіл, імен композиторів – від В.-А. Моцарта, Дж. Верді, Р. Вагнера, Ж. Бізе до М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, І. Стравинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Я. Акутагави до М. Лисенка, Б. Лятошинського, Є. Станковича, В. Кікти та багатьох інших – дає уявлення про неосяжний світ мистецьких уподобань диригента. Природна реалізація свого покликання як в оперних спектаклях, так і в симфонічному диригуванні, виступи із зірковими солістами – В. Крайневим, Л. Оборіним, Р. Керером та ін., «озвучування» кінострічок засвідчують багатовекторність обдарування маестро.

Під час діалогу з Майстром інтерв'юєр уміло розставляє такі несподівані психологічні «пастки»-запитання, що навіть категоричні заяви диригента, як-от: «Мысль изреченная есть ложь» або «Словом треба користуватися обережно» буквально миттєво розчиняються в подальших афористичних висловлюваннях В. Кожухаря: «Випадки бувають тільки нещасливими, а щасливий випадок – це доля», «Лаконізм – це найвища майстерність», «Диригент – це не професія, це – покликання». Власне, ця остання сентенція диригента й дає ключ до розуміння

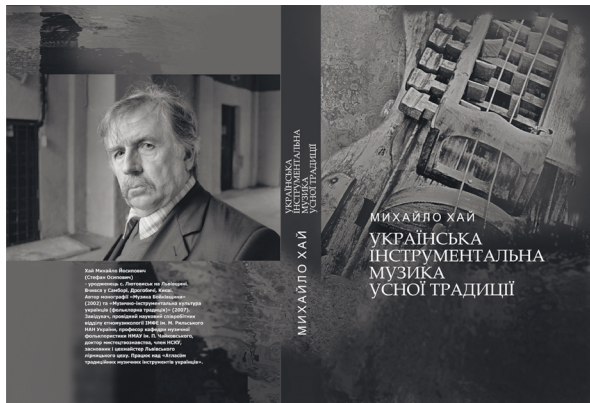
його неухильного сходження на вершини слави.

Розкриттю суто фахових чеснот митця аніскільки не суперечать «перемикання» уваги читача зі світу «високого», духовного до суто «земних» сфер – побуту, його смаків, пріоритетів відпочинку і т. ін. Адже не варто забувати, що «приватне життя артиста є дорогоцінним коментарем до його мистецтва» (В. Каверін). Доволі ефектним є формат кожної сторінки видання, де поряд з основним текстом розташовані «маргіналії» – відгуки сучасників В. Кожухаря – відомих митців, виконавців, критиків, а також солістів оркестру Національної опери, так би мовити, «голоси з оркестрової ями». Візуально-кольорове оформлення книжки якнайкраще фокусує увагу читача на важливих етапах творчої біографії диригента. Тут і його численні фото «в русі», за диригентським пультом, що фіксують швидкоплинні миттєвості концертного виступу, чорно-білі фото дитинства та юності, і розкішні кольорові ілюстрації буклетів, афіш – свідчення гучних творчих перемог маестро. Після ознайомлення з текстом рецензованої книжки, що читається буквально на одному диханні, виникає природне відчуття власної присутності в «епосі Кожухаря». Адже історія диригентства в Україні – це ціла низка «епох», пов'язаних з іменами справжніх титанів цього мистецтва – В. Тольбою, К. Симеоновим, С. Турчаком та ін. В яскравому сузір'ї цих імен зірка Володимира Кожухаря – це зірка нового покоління, що забезпечує неперервну традицію спадкоємності виконавських шкіл видатних українських музикантів ХХ і ХХІ ст.

Поза сумнівом, ця книжка передусім втамує спрагу музикантів, які мріють дізнатися якомога більше про таємниці мистецтва симфонічного та оперного диригування, з цікавістю її перегорнуть і науковці, яким це видання чимало додасть до їхньої ерудиції у сфері диригентології, і, безперечно, видання буде корисним для тих, хто прагне колись стати за диригентський пульт перед симфонічним або оперним оркестром.

*Наталія Семененко*

## КОНЦЕПЦІЯ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ



**Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – К. ; Дрогобич, 2011. – 467 с.**

Рецензований збірник реалізує концепцію самоідентифікації традиційної музично-інструментальної культури в лоні власного середовища та ідентифікування її засадничих характерних рис. Її створення зумовлене необхідністю пошуку нових інтенсивних шляхів і засобів висвітлення важливих теоретичних проблем етноінструментознавства у світлі сприйняття фольклору як усної практики народу.

Таким чином, рукопис репрезентує нове покоління фольклористичних монографій-збірок для науковців-етноінструментознавців, композиторів, викладачів, студентів середніх та вищих навчальних закладів музичного і загальногуманітарного профілю, найширшої верстви шанувальників музично-інструментального фольклору.

Зазначеній концепції відповідає структура збірника. Його зміст охоплює основні завдання спецкурсів «Транскрипція народномузичних творів», «Аналіз народномузичних творів», «Органологія», які викладаються на кафедрах музикології (етномузикології), української фольклористики вищих музичних навчальних закладів III – IV рівнів акредитації.

Збірник відкривається розгорнутим теоретичним дослідженням, де розглянуто генезу традиційної української інструментальної музики, подано критичний огляд підходів до класифікації її структури в українському етномузикознавстві, визначено основні жанрово-стилістичні комплекси традиційної інструментальної музики в українсько-карпатському регіоні та Поліссі, представлено також танцювальні жанри інструментальної музики. Високий науковий рівень викладу теоретичного матеріалу вдало поєднується з його доступністю.

Нотографічний матеріал збірника подано за жанровим принципом: від награвань на традиційних пастуших аерофонах (вони утворюють значний об'єм архаїчної верстви української інструментальної музики усної традиції) до інструментальної календарно-обрядової і побутової інструментальної музики та побутової інструментальної музики з елементами програмності, обрядово-ритуальної та танцювально-приспівкової інструментальної музики. Представлені у збірці зразки української інструментальної музики усної традиції складають доволі вичерпний матеріал як за функційно-структурними, так і регіональними параметрами.

У збірнику вміщено авторські записи зразків традиційної української інструментальної музики з транскрипціями та етнофонічними коментарями. Значний особистий досвід польової роботи (тільки матеріали цієї збірки накопичувалися впродовж 18 років), напрацювання у транскрипції традиційної інструментальної музики дають автору ґрунтовні підстави пропагувати свої погляди щодо необхідності здійснення наскрізних, максимально читабельних транскрипцій.

Особливий інтерес становить порушена автором у збірці проблематика створення атласу музично-інструментальних діалектів України. І дійсно, представлений у збірці нотний матеріал може стати осно-

вою атласу музично-інструментальних діалектів України, а також бути використаним у вторинних формах музикування або при науковій реконструкції реліктів інструментальної музики усної традиції.

На особливе схвалення заслуговує вперше запропонована автором у цій праці етноорганістична методика структурно-типологічного аналізу народної інструментальної музики. Це дуже актуальний і перспективний напрям дослідження як у музикознавстві, так і в етномузикології, у якому є багато напрацювань. Проте структурно-типологічна методика є «живою» системою, яка розвивається, модифікується, окремі її типи зникають або виникають нові, тобто цей процес триватиме доти, поки людина буде задавати собі питання про сутність музичного мистецтва і намагатися їх вирішувати. Оцінюючи впроваджену автором методику аналізу як комплексну, у якій охоплено множини специфічних особливостей традиційної інструментальної музики, можна передбачити, що це добрий зачин «кодування» традиційної української інструментальної музики.

Дуже важливою і цінною у збірці є практична реалізація структурно-типологічного аналізу традиційної української інструментальної музики, яка представлена численними етнофонічними коментарями.

Це дає змогу опанувати і користуватися цією методикою у повному обсязі. А розділ «Світлина носіїв традиції» увіковічує в пам'яті нащадків образи незабутніх і ще нині живих музик-інструменталістів з усіх регіонів України, зразки виконання яких представлені у збірці.

Дозволимо собі висловити кілька рекомендацій, що, на нашу думку, могли б поліпшити зміст нотозбірки.

Враховуючи те, що книга розрахована на широку громадськість, доцільним, на наш погляд, є введення додатку у вигляді пояснення термінів і понять.

Збалансованості термінологічної бази, вживаної автором у збірці, сприяло б і користування чинним правописом.

Нотний матеріал бажано звести до покажчика, що значно полегшило б орієнтацію у представлених у збірці зразках української традиційної інструментальної музики.

Активно пропагуючи регіональний аспект дослідження традиційної інструментальної музики українців, автор лише вибірково згадує її дослідників у розрізі регіонів України.

Рецензована збірка є дійсно важливим внеском до скарбниці українського етноінструментознавства.

*Надія Ганудельова*



## *Про авторів*

### *Information About Authors*

---

**Безручко Олександр** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

**Веселовська Ганна** – доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Гандельова Надія** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Центру україністики філософського факультету Пряшівського університету (Словаччина).

**Гончарук Олена** – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

**Зінків Ірина** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**Івахова Катерина** – викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

**Карп'як Андрій** – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**Коваленко Єва** – молодший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Працювала артисткою балету Національної опери України, закінчила Слов'янський університет (факультет хореографії) за спеціальністю «балетмейстер-репетитор» і Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого за спеціальністю «режисура класичного балету».

**Козинко Лілія** – аспірантка відділу театрознавства та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; викладач кафедри хореографії Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

**Костюк Наталія** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Лі Дзінь** – аспірантка відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Лі Сябінь** – аспірант відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Регуліч Ірина** – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

**Росляк Роман** – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Семененко Наталія** – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Сиротинська Наталя** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**Хай Михайло** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Шеремета Ірина** – аспірантка відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Ярко Марія** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Наукове видання

# Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (35)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Наталія Костюк Олена Щербак</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Дмитро Щербак</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Лілія Пасічник, Людмила Тарасенко, Валентин Чумак</i>
Редактори англomовних текстів:	<i>Лідія Гайдученко Павло Рафальський Леся Халюк</i>

Підписано до друку 17.08.2011. Формат 60 × 84 /  
Обл. вид. арк. 14,1 Умов. друк. арк. 23,1

## **На першій сторінці обкладинки:**

музичний смичковий інструмент (комуз?) (прорис). XIII ст. Культура половців. Дерево (ясен зі вставками), вирізування. Довжина – 80 см (корпуса – 36 см, шийки з голівкою – 44 см); ширина корпуса – 12 см, ширина шийки – 3,5 см; висота корпуса – 4–5 см. Виявлено під час розкопок кургану біля с. Кірове Бориславського р-ну Херсонської обл.

Розкопки Краснознам'янської археологічної експедиції 1984 року (іл. за: Євдокимов Г. Л.).

## **На четвертій сторінці обкладинки:**

План поховання половця зі смичковим інструментом з кургану біля с. Кірове Бориславського р-ну Херсонської обл.

Реконструкція музичного інструмента (рисунок).

Журнал зареєстровано Держкомінформом України  
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.

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

Тел. 278-34-54, [www.etnolog.kiev.ua](http://www.etnolog.kiev.ua)  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua); [imfe@ukr.net](mailto:imfe@ukr.net)