



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (24)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2008

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (24)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2008

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

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a native and foreign fine, decorative and architectural arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

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

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор

М. Бевз

В. Гайдабура

С. Грица

І. Дзюба

І. Драч

М. Загайкевич

Т. Кара-Васильєва

О. Клековкін

Н. Корнієнко

Н. Костюк – заступник головного редактора

С. Крижицький

О. Найден

В. Овсійчук

А. Мардер

З. Мойсеєнко

Л. Пархоменко

Р. Пилипчук

В. Рубан

Ю. Станішевський

М. Селівачов

Г. Стельмащук

В. Фоменко

О. Щербак – відповідальний секретар

І. Юдкін

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

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

Зареєстровано Держкомінформом України.

Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 7 від 19.10.2008 р.)

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

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

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Зав'ялова Олена. Віолончельне виконавство в українському інструментальному мистецтві XVIII – першої половини XIX століття**
- Zavyalova Olena. Violoncello Execution in the Ukrainian Instrumental Art in the 18th – the First Half of the 20th Centuries* **7**
- Ковальська-Фрайт Оксана. Олесіана Станіслава Людкевича**
- Kovalska-Frait Oksana. Stanislaw Ludkiewicz of Olessiana* **14**
- Степанюк Олена. Філософсько-естетичні погляди Валентини Стешенко-Куфтіної як проєкція екзистенційних ідей “київської” філософської школи першої третини XX століття**
- Stepanyuk Olena. Aesthetically Philosophical Views of Valentyna Steshenko-Kuftina as a Projection of the Existential Ideas of Kyiv Philosophical School in the First Third of the 20th Century* **23**
- Дрозда Петро. “Троїста музика” як різновид автентичного та самодіяльного народноінструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років**
- Drozda Petro. “Troista Muzyka” as a Variety of the Folk Instrumental Execution in the West Ukrainian Authentic Amateur Performances of 1940s –1980s* **27**
- Барабан Леонід. Драма і театр України в 90-х роках XX століття**
- Baraban Leonid. Ukrainian Theatre and Drama in 1990s* **35**

ПОСТАТІ

Prominent Figures

- Долгіх Марина. Густав Вільгельмович Нейгауз – музикант, педагог, просвітител: етапи творчого шляху**
- Dolgh Maryna. Gustav Neuhaus is a Musician, Teacher, and Enlightener: the Stages of Creative Way* **47**
- Безручко Олександр. Режисер і педагог Гліб Затворницький**
- Bezruchko Olexandr. Producer and Professor Glib Zatvornytsky* **57**

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Пархоменко Лю.* **Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками “Золотоверхого Києва”)**
Parhomenko Lyu. Festival Forms of the Integration of the Ukrainian Choral Motion (after Achievements of “Zolotoverchy Kyiv”) **71**
- Пустова Ельвіра.* **Півстоліття на балетній сцені**
Pustova Elvira. Half-Century on a Ballet Stage **78**
- Карєва Ірина.* **TV-мережі: альтернатива чи стимул глобалізації**
Karyeva Iryna. TV-Networks: an Alternative or a Stimulus of Globalization **87**
- Журавльова Тетяна.* **Реабілітація мелодрами в українській екранній культурі**
Zhuravlyova Tetyana. The Rehabilitation of Melodrama in the Ukrainian Cinema **96**

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Анікієнко Любов.* **Подвійні форми**
Anikiyenko Lyubov. Double Forms **104**
- Сюта Богдан.* **Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики**
Syuta Bogdan. Some Aspects of the Methodology of Modern Music Analysis **120**

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Чаплик Катерина.* **Із нових записів лемківських пісень**
Chaplyk Kateryna. From New Records of the Lemky Songs **125**
- Дагліг Пьотр.* **Знак повернення передової позиції української етномузикології**
Daglig Piotr. The Sing of the Leading Position’s Return of the Ukrainian Ethnomusicology **131**

НЕКРОЛОГИ

Obituaries

- Антон Іванович Муха**
Anton Ivanovych Mucha **133**
- Лео (Левко Юрійович) Вітошинський**
Leo (Levko) Vitoshynski **135**

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

137

ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII – першої половини XIX століття

Олена Зав'ялова

Традиції вітчизняного струнно-смичкового виконавства формувалися в ході багатовікової практики народного та аматорського музикування. Серед усіх смичкових інструментів вирізняється розвиток віолончельної школи. Корені віолончельного мистецтва вбачаються у використанні таких інструментів як смик, гудок, басоля, які виконавці тримали вертикально. Кожен із них використовувався в народному музикуванні в XIX ст. Особливості гри на цих інструментах ретельно досліджено в працях з історії старовинних народних інструментів (К. Квітка¹), скрипкового (І. Ямпольський², Л. Гінзбург і В. Григор'єв³), віолончельного мистецтва (Л. Гінзбург⁴) та ін. Шляхи використання та способи гри, описані в зазначених дослідженнях, свідчать, що застосовували ці інструменти як сольні, ансамблеві та для акомпанементу.

Поява віолончелі на теренах вітчизняного музичного мистецтва датована XVII–XVIII ст.⁵ й пов'язана з поширенням салонного музикування. Це був ранній етап розвитку класичного інструментального виконавства. У цей період віолончель виконувала функцію баса. Таке амплуа, з одного боку, обмежувало ігрові можливості інструмента, а з другого – закладало основи певної виконавської специфіки. Водночас традиції класичного мистецтва, що запроваджувалися в маєтковому музикуванні, органічно поєднувалися з виконавськими прийомами народної практики: значну частину віолончельного репертуару складали саме улюблені народні мелодії, які були

природним матеріалом для імпровізації та варіювання.

Народні мелодії, їх обробки, варіації чи імпровізації були також невід'ємною частиною репертуару професійних колективів. Неповторність вітчизняної віолончельної школи виявляється саме в поєднанні класичної методи гри з національними особливостями інструментального виконавства. Аналіз специфічних якостей професійного смичкового виконавства, що ґрунтувалися на народному музикуванні й поєднанні з класичною технологією стали характерними ознаками вітчизняної віолончельної школи, – мета нашої статті. Шляхи й особливості розвитку українського віолончельного мистецтва не отримали належного висвітлення в музикознавчій літературі, їх дослідження є на сьогодні актуальним.

Початковий етап становлення вітчизняної віолончельної школи охоплює кінець XVIII – першу половину XIX ст. Дослідження культурно-мистецької ситуації цього періоду не може бути здійснене без урахування тогочасного соціально-політичного фактора: музичне мистецтво України в цей час, незважаючи на всі свої відмінності, утворювалося в єдиному культурному просторі з російським. Таким чином, особливості розвитку українського віолончельного мистецтва, з урахуванням єдності культурного розвитку по всій території Російської імперії, потребують пов'язання періоду його генезису з історією становлення смичкового (скрипкового), в тому числі російського, мистецтва.

На відміну від російського, у розвитку українського смичкового мистецтва в народному виконавстві використовувалися не всі інструменти-предтечі віолончелі (смик, гудок, басоля). Дослідники заперечують поширення гудка в Україні, зважаючи на те, що в українському фольклорі цей вид інструментів не згадується⁶. Водночас у ряді праць висунуто версію появи смичкових інструментів у Західній Європі завдяки мандрівним народним музикантам саме з південних слов'янських країн⁷. У цьому випадку мистецтво слов'янських музик, безумовно, певним чином відбилосся в європейських виконавських традиціях.

До початку XIX ст. вітчизняному смичковому мистецтву був притаманний певний універсалізм: кожен виконавець-струнник умів грати на всіх інструментах. Яскравим прикладом цього є постаті двох видатних виконавців рубежу XVIII–XIX ст. – І. Хандошкіна (росіянин за походженням) та Г. Рачинського (виходець із України), які були одночасно блискучими скрипалями-віртуозами, альтистами та гітаристами, віртуозно володіли й деякими народними інструментами.

Така виконавська практика не сприяла необхідному розмежуванню інструментів за специфікою, тому віолончель майже повністю ототожнювали з іншими смичковими (це стосується навіть назви інструмента). В афішах чи об'явах її часто називали просто скрипкою (напр., анонс концерту братів Лизогубів⁸), в інших випадках для уточнення використовували назви “басова скрипка”⁹ чи “скриповий бас”¹⁰. Останнє визначення фігурує в О. Рігельмана в описах українського побуту XVIII ст.¹¹ Так, концертна об'ява 1786 року має неоднозначний зміст: “Іноземний віолончеліст, який служить при дворі Вітенбергському, буде грати концерт на двох скрипках”¹².

Подібна ситуація сталася в педагогічному процесі: викладачами на віолончелі були скрипалі, а в основу гри на віолончелі було покладено скрипову методику. Загалом учителями інструментальної музики в другій половині XVIII – першій половині XIX ст. зазвичай були скрипалі. Так, І. Ямпольський надає відомості від 1776 року про цехового майстра Василя Іванова Щербакова,

який пропонував власні послуги для навчання гри на скрипці, віолончелі та альті¹³. Існує припущення про навчання гри на віолончелі І. Лизогуба у скрипаля Г. Рачинського¹⁴.

Історично основу музичної культури України складало вокально-хорове мистецтво, тому з появою скрипки посилювався процес виокремлення інструментальної музики в самостійний напрям. Гра на скрипці відрізнялася незвичними для народних інструментів рухливістю, високою теситурою та квінтовым строем, які давали можливість відтворенню “більш розвинутої, легкої техніки гри, нечуваної доти в народі”¹⁵.

Квінтовий стрій скрипки, на відміну від строю інших народних інструментів, відіграв важливу роль у розвитку гри на смичкових інструментах. З приводу цього, зазначається, що “на противагу смичковим інструментам віольного типу, з кварто-терцієвим строем, який звужує діапазон звуків і потребує аплікатурних прийомів, що виключають застосування 4-го, а часто 3-го пальців, квінтовий стрій розширив діапазон звуків смичкових інструментів і затребував застосування під час гри всіх чотирьох пальців”¹⁶. Використання більшої кількості ігрових пальців значно вплинуло на розвиток техніки лівої руки.

Народне скрипове виконавство передало ряд специфічних якостей професійному смичковому мистецтву. У східноєвропейських країнах поступовий розвиток професійного виконавства започатковувався саме з фольклорних форм. Тут не спостерігаємо того протиставлення народного й аристократичного мистецтва, притаманного західноєвропейській культурі. Через привнесення фольклорних традицій “академічне” музикування отримало свіжість та яскравість мелодики, різноманітність танцювальних ритмів, що сприяло піднесенню національного духу в композиторській творчості. “Уже в перших російських операх національний колорит виявляється не тільки у своєрідності вокального стилю, але і в характерності інструментовки, яка визначалася специфічним використанням групи скрипок. Завдяки застосуванню в скрипових партіях манери та елементів народного виконавського мистецтва загальний колорит зву-

чання оркестру в російських операх помітно відрізнявся від його звучання в операх західноєвропейських композиторів”¹⁷.

Народна мелодика значно вплинула на стилістичний аспект вітчизняного інструментального мистецтва XVIII ст., що позначилося на широкій наспівності інструментальної кантилені, щирості та сердечності емоційного висловлювання. Інструментальне переінтонування народного мелосу знайшло органічне втілення в жанрі обробки народної пісні з варіаціями, в самобутніх трактовках циклічних форм сонати й концерту.

Імпровізаційна народна манера різноманітно проявилася у варіюванні, одним із ранніх зразків чого є скрипкова п'єса з басом “Дергунець” на мелодію українського танка, видана 1774 року¹⁸. Зближення з народнопісенною куплетністю прослідковуємо у варіаціях для скрипки й баса І. Хандошкіна. Повторюваність тут басової партії без змін – характерний принцип фольклорного варіювання. Через відсутність цифрових позначок І. Ямпольський припускає її призначення не для клавішного, а для смичкового інструменту (віолончелі або контрабаса), зазначаючи, що це “більше відповідає народним виконавським традиціям гри на скрипці”¹⁹.

В інструментальній фактурі подібних п'єс та у виконавських традиціях поширеного в Україні ансамблю “троїсті музики” переконливо простежується функціональне призначення інструментів. «При більш детальному розгляді виявляється, що майже в усіх цих випадках маємо, по суті, сольну гру скрипки, коли скрипаль за підтримки інших інструменталістів “веде мелодію»”²⁰. Зрозуміло, що “іншим інструментам” – басолі або цимбалам – призначалася лише роль акомпанементу, тобто, якщо мова йде про інструменти смичкового (віолончельного) зразка, то гра на них не виходила за межі басового супроводу.

Цікаво, що такий тип інструментальної фактури, характерний для смичкового ансамблю (солюючої скрипки й басового акомпанементу), згодом майже без змін “імігрував” до фортепіанної літератури. Фактура ранніх творів вітчизняної фортепіанної музики аналогічна фактурі, що трап-

ляється в скрипкових п'єсах із басом: у правій руці – верхньому голосі – мелодія, а в лівій – нижньому – акомпанемент.

Супровід народної пісні (як основний тип використання басових інструментів) засновувався також на імпровізації. Цей вид музикування вимагав від “акомпаніатора” неабиякого володіння інструментом, а також уміння підбирати мелодію в усіх тональностях. Адже цим і пояснюється запровадження в слабкому та нестабільному вітчизняному інструментальному мистецтві складних для струнників тональностей із багатьма ключовими знаками.

Уникнення тональних обмежень, порівняно з усталеними до XIX ст. класичними традиціями європейських шкіл, де тональності з понад чотирма знаками майже виключалися, характерне й першій російській скрипковій школі. “Скрипичная школа или наставление играть на скрипке” анонімого автора, видана в Петербурзі 1784 року, певним чином відбиває тогочасні педагогічні принципи. Навчальний матеріал, який формувався на народнопісенній основі, подано в усіх тональностях, хоча при цьому використовуються тільки три перші позиції. І те, й інше зумовлене виконавською практикою, коли співаку необхідно було підхопити мелодію в будь-якій тональності, а в ансамблевій чи оркестровій грі діапазон виконуваного твору рідко перевищував межі означених позицій.

У ході імпровізації та гри в будь-яких тональностях викристалізувався прийом скордатури, що був поширений і в народному, і в професійному смичковому мистецтві того часу. Суть його полягає в порушенні звичайного строю завдяки перестройці однієї чи кількох струн для відтворення більш високих чи низьких звуків. Така перестройка інструменту значно полегшувала гру в складних тональностях, надавала можливість користуватися зручними першими позиціями й видобувати такі звуки, які зазвичай не були б можливі. Народні традиції гри на “розлагодженій” скрипці майстерно міг відтворювати І. Хандошкін²¹.

Широко застосовували професійні музиканти (І. Хандошкін, Г. Рачинський) і колористичну палітру виразних скрипкових

засобів, пов'язану з традиціями народних музик. Їх скрипковій творчості характерні зміна *arco* і *pizzicato*, гра флажолетами, прийоми звуконаслідування, засурдинений звук та ін. Запровадження подібних колористичних ефектів заздалегідь позначилося на їх використанні в європейській музиці наступної доби, зокрема, у творчості Н. Паганіні. Часті зміни *arco* і *pizzicato*, флажолетне звучання характерні для віолончельної партії Сонати І. Лизогуба. Це дає підстави стверджувати, що зазначені засоби були органічними для вітчизняного смичкового, зокрема віолончельного, мистецтва.

Ці особливості, що надавали своєрідності та національного колориту інструментальному струнно-смичковому мистецтву, безпосередньо визначалися впливами народної музичної творчості. Однак у XVIII ст. вимоги й потреби придворно-аристократичної культури стали основоположним фактором його розвитку.

Культурний попит вищих кіл в епоху Петра I був зорієнтований на західноєвропейські еталони. Зразками для поціновувачів мистецтва були ті його види та форми, що впроваджувалися в Європі. Для їх відтворення на рідних теренах із-за кордону запрошували на гастролі й "виписували" для постійної роботи іноземних співаків та музикантів. Але й під час засилля "італійщини" вітчизняне мистецтво не втрачало своїх національних ознак. Навпаки, рідна музична культура та смаки публіки здійснювали прямий вплив на творчість іноземних митців. Так, деякі історичні джерела повідомляють про "відгомін російської та української народної пісні" в інструментальних творах багатьох іноземних авторів, які мешкали в той час на території імперії²².

Для місцевої аристократії найзручнішим стало музикування у власному палаці чи маєтку з використанням для цього кріпаків. Ясновельможні пани та звичайні поміщики "заводили в себе музику" згідно зі своїми бажаннями й можливостями. Особливо популярною стала гра на скрипці та інших смичкових інструментах у домашньому побуті у XVIII ст. (це засвідчує також байка І. Крилова "Квартет"). Репертуар значною мірою залежав від смаків господарів: при-

дворним магнатам та шляхті до душі була західноєвропейська музика, провінційним поміщикам – народнописанне мистецтво.

Яскраво ілюструє стан тогочасного музичного мистецтва камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського. До інструментальних жанрів композитор звернувся тільки в другій половині 80-х років XVIII ст. – у павлівсько-гатчинський період служіння при дворі майбутнього імператора Павла. Митець був змушений задовольняти потреби двора саме такою музикою, яку можна було б відтворити з місцевими аматорами²³. Камерно-ансамблеві твори композитора, що дійшли до нашого часу – Квінтет *C-dur* і Камерна симфонія, – свідчать про ті виконавські сили, на які він міг розраховувати. Це насамперед підтверджує перелік інструментів, представлених у Квінтеті: фортепіано, арфа, скрипка, віола да гамба та віолончель. У Концертній симфонії цей склад доповнено ще однією скрипкою та фаготом. Партія клавішного інструменту призначена тут для *piano organise* – своєрідного гібрида фортепіано з органом. Будучи довершеними зразками жанру за композиторською технікою, інструментальною обробкою та формою, ці твори відповідають вимогам того часу: тричастинні цикли зі швидкими крайніми частинами й повільними середніми. Перші частини – ще не установлені класичні форми (*Allegro*), в яких простежуються риси як старосонатної форми (будова тематизму і його співвідношення), так і ранньокласичних взірців (відсутність чи незначність розробки, перенесення її до репризного розділу). Другі частини, – що контрастні до перших, – ліричні (*Larghetto*). Треті – жанрово-танцювальні рондо. Жанр концертної симфонії, поширений у другій половині XVIII ст., Д. Бортнянський переніс у "площину камерного музикування"²⁴.

Звичайним є також трактування інструментальних партій. Основне музичне навантаження виконують фортепіано та скрипка, інші інструменти мають супровідну функцію. Цікаво відмітити, що у Квінтеті партія віолончелі майже повністю дублює басову лінію фортепіано, а партія арфи – фортепіанні пасажі (гармонічне заповнення). Найбільш вірогідним поясненням цього може

бути те, що фортепіанну партію виконували на клавесині (можливо, сам композитор або велика княгиня Марія Федорівна, дружина Павла), для підсилення загальної гучності й тембральної насиченості якого треба було його продублювати. Подібний інструментальний виклад, опрацьований Д. Бортнянським, відбиває облігатний стиль композиції як загальноприйнятий, а також свідчить про рівень тогочасного камерного виконавства й певні установки щодо функціонального призначення інструментів (зокрема, партії віолончелі як басового супроводу).

Основним видом музикування в другій половині XVIII – першій половині XIX ст. стала гра в оркестрах та ансамблях, які утримували приватні особи. Важливу роль у розвитку національної музичної культури відіграли кріпацькі оркестри, які були “першими осередками національного професійного виконавства та інструментальної композиторської творчості”²⁵. Масштаби й певною мірою рівень маєткового музикування дозволили І. Ямпольському зробити таблицю кріпацьких оркестрів у XVIII–XIX ст.²⁶ Так, в Україні в цей час існувало у Волинській губернії 16 оркестрів, Київській – 11, Люблінській – 1, Могілівській – 2, Подільській – 4, Полтавській – 35, Харківській – 12, Херсонській – 4, Чернігівській – 12 (загалом близько 100). Це були переважно мішані струнно-духові капели, до складу яких входило в середньому 30–50 музикантів, а подекуди – 70–100²⁷. Поряд з оркестрами існували й хорові колективи, відомі також факти створення музичних шкіл при них. Безумовно, будь-яка статистика не може бути вичерпною і потребує уточнень. Треба врахувати й те, що деякі українські території в зазначений період входили до складу прикордонних російських областей (з відзначених у Курській губернії оркестрів три можна віднести до України). Також серед зафіксованих колективів не в усіх відоме їх місцеперебування. Попри всі можливі неточності, кількість оркестрів в Україні для Західної Європи на той час була нечуваною.

Аналіз якісного складу оркестрів засвідчив, що в Росії переважали духові та рогові оркестри, в Україні – струнно-духові з опорою на групу струнних (є відомості про

чотири рогові оркестри, які утримували визнані меломани – О. Розумовський, І. Іллінський, П. Галаган та Язиков).

Переважаання в професійному виконавстві того чи іншого виду музичних інструментів насамперед визначалося національним фактором. Якщо “в Росії начало музичного професіоналізму було покладено виконавством на духових інструментах”²⁸, задовольняючи потреби воєнного петровського часу, то в музичному, в тому числі й козацькому, побуті України превалювали струнно-смичкові та щипкові інструменти. Ансамблевий колорит, що відповідав звучанню українських “троїстих музій” (скрипка, басоля, цимбали тощо), згодом став еталоном для вітчизняної професійної музики.

У грі на фортепіано в той час переважало домашнє музикування. Піаністи серед музикантів-кріпаків були виключенням, передусім тому, що фортепіанна гра не мала глибоких корінь у народному середовищі, а інструмент коштував дуже дорого, його міг придбати навіть не кожен заможний аристократ. Фортепіанне виконавство набувало певного “класового” характеру: у Росії “як і на Заході, клавійні інструменти висувуються в ту добу насамперед в аматорській, побутовій практиці, тоді як гра на струнно-смичкових інструментах була переважно справою професійних музикантів”²⁹. Для України характерні були аналогічні явища. До того ж формування самого інструменту закінчилося тільки в XIX ст., упродовж майже всього попереднього століття використовувалися клавійні інструменти клавірного або перехідного зразка. До різновидів несталого фортепіано відноситься *piano organise*, яке застосував Д. Бортнянський у Концертній симфонії.

Для навчання кріпаків запрошували іноземних вчителів-скрипалів, які часто й очолювали капели, й писали твори для них. Скажімо, таку капелу організував кн. Г. Потьомкін³⁰. Він був великим шанувальником музики й утримував у Катеринославі та Кременчуці інструментальні ансамблі, які супроводжували проведення вистав, прийомів, балів чи маскарадів, використовувалися під час домашнього музикування. Капельмейстером кременчуцької капели Г. Потьом-

кіна був італієць Бранка, який, як засвідчують документальні джерела, відповідав і за якісне забезпечення колективу³¹.

Згодом виявилася зворотна залежність: учителями музики ставали обдаровані кріпаки. Нерідко господарі були учнями своїх найманців, часто музиканти-кріпаки за платню навчали сусідських панів, що, безумовно, потребувало неабиякої професійної майстерності. Але загалом система тогочасної музичної освіти була дуже недосконалою. Тільки в останній третині XIX ст. в Україні було відкрито спеціальні музичні заклади. У зазначений період національні кадри професійних музикантів-струнників виховувалися у так званих інструментальних класах, створених при вищих гімназіях, пансіонах, училищах чи університетах. Достатньо високого рівня досягло приватне навчання на смичкових інструментах, значну роль у цьому відіграли “артистичні родини”. Основною базою підготовки виконавців на струнних та духових інструментах були школи при кріпацьких оркестрах.

Активізація музично-громадського та концертного життя в першій половині XIX ст. сприяла поширенню музичної професійності й підвищенню рівня виконавського мистецтва. З кінця 1820-х років утверджувалася практика відкритих публічних виступів, пов’язана з організацією концертної діяльності та створенням спеціальних концертних естрад. Але до другої половини XIX ст. концертному виконавству загалом був притаманний приватний характер, що мав благодійну спрямованість.

Професійних висот сягнуло виконавське мистецтво деяких аматорів. У колі таких меломанів широкого розповсюдження дістала саме ансамблева музика. Прикладом захоплення ансамблевим музикуванням стали квартетні вечори, улаштовувані в своєму київському будинку Т. Данилевським, який у молоді роки виступав у Петербурзі поруч із професійними скрипальми³². Сучасники залюбки згадували квартетні зібрання музично обдарованого седнівського поміщика І. Лизогуба³³. Велику концертну діяльність провадив у своєму місті чернігівський скрипаль-аматор М. Маринич³⁴.

До середини XIX ст. у приватних будинках, аристократичних салонах, серед студентської молоді особливо популярним стало квартетне музикування. Програми квартетних виступів відповідали загальноприйнятим нормам. Зазвичай це були мішані сольо-камерні концерти, в яких соліст проявляв свої можливості в різноманітних жанрах (концерт, соната, фантазія, тріо, квартет тощо). Квартет, як правило, слугував антуражем тому чи іншому віртуозові. Відповідна концертна практика, коли квартети час від часу організовували видатні скрипалі-віртуози, породжувала несприйняття колективу як єдиної виконавської одиниці. Зрозуміло, при такому підході склад не міг бути сталим і достатньо зіграним.

Виконання партії першої скрипки було однією з можливостей проявити в камерному виконавстві артистичні якості соліста. Саме на долю першої скрипки в квартеті припадали найбільші технічні складності та музичне навантаження. Подібна фактура, коли в ансамблі один інструмент солює, а в інших, хоча й обов’язкова, але тільки супровідна роль, значною мірою була зумовлена певним типом композиційної структури. Її основи вбачаємо у творах облігатного стилю, досить поширеному і в епоху романтизму. Найяскравіше це проявилось в жанрі “блискучих” квартетів – типі “сольного” квартету з ефектною віртуозною партією першої скрипки, де середні голоси виконували гармонічну підтримку, а віолончель – звичайний басовий супровід (твори Н. Паганіні, Л. Шпора та ін.).

Дістала поширення в Україні й концертна діяльність мандрівних ансамблів іноземних, переважно чеських, музикантів. Цікавими є сторінки “Спогадів про батька” О. Лисенка, в яких він із захватом описує виступ такої “банди” в родинному маєтку³⁵. Численній плеяді чеських музикантів-інструменталістів, чия діяльність була пов’язана з української культурою, присвячені розвідки В. Щепакіна. З наведених імен вражає кількість віолончелістів: І. Червенко – соліст славетного кріпацького оркестру І. Іллінського, солісти Львівського міського театру Й. Ліперт, Я. Хюттнер, Ф. Хеґбардт та ін.³⁶ Цей факт є підтвердженням значного розвитку інстру-

ментального мистецтва на початку XIX ст., так і визначенням віолончельної специфіки. Затребуваність серед струнників саме віолончелістів вказує й на розповсюдження камерного (квартетного) музикування, в якому наявність віолончелі була неодмінною.

Порівняно з досить розвинутим виконавським мистецтвом загальний слухацький рівень тривалий час був зовсім не високим. Смаки більшості навіть освічених ясновельможних слухачів відбивали загальноприйняті погляди на музичне мистецтво – насамперед воно було розвагою. Проте поширення й попит аматорського музикування зумовили появу великої кількості сольної та ансамблевої інструментальної літератури, де були надруковані твори самих аматорів, що відрізнялися чуттєвою сентиментальною лірикою, пісенно-романсовими інтонаціями й характерними ритмами вальсу, мазурки, польки, баркароли тощо. Їм притаманні щира мелодичність, невибаглива інструментальна фактура; для більшості, як правило, характерні впливи відомих митців (О. Гурілова, О. Аляб'єва, М. Глинки, О. Даргомижського та ін.). Взірцями такої музики були різноманітні “Спогади”, “Подарунки”, “Візерунки”, експромти тощо. З-поміж сольних жанрів поширення набули концерт, фантазія, невеличкі віртуозні або ліричні п'єси. Серед ансамблевих – сонати, тріо, квартети, твори для кількох однакових чи різних інструментів. Переважали аранжування популярних симфонічних або фортепіанних творів, увертюр, улюблених уривків з опер і т. п.

Незважаючи на дилетантський, а часом відверто низький рівень репертуару, загалом це був новий прогресивний етап в історії вітчизняної інструментальної музики, коли “принцип пісенного концертування творчо збагачується, переростаючи в якісно новий принцип симфонічного розвитку”³⁷. У порівнянні з творами облігатного типу нова композиційна структура передбачала рівноцінний розподіл музичного матеріалу поміж усіма інструментами. У творах з подібною фактурою віолончель трактується як повноважний партнер інших смичкових інструментів.

¹ Квитка К. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. – М., 1973. – Т. 2.

² Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. – М.; Ленинград, 1951.

³ История скрипичного искусства. Учебник: В 3 вып. / Сост. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. – М., 1990.

⁴ Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: В 4 кн. – М., 1957. – Кн. 2.

⁵ Там само. – С. 12.

⁶ Квитка К. Зазнач. праця. – С. 208; Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 18.

⁷ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 26; История скрипичного искусства... – С. 10–12.

⁸ Див.: Гинзбург Л. С. Зазнач. праця. – С. 164.

⁹ Там само. – С. 45.

¹⁰ Там само. – С. 47.

¹¹ Цит. за: Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. – С. 48.

¹² Цит. за: История русской музыки: В 10 т. / Авторы: Б. В. Доброхотов, Ю. В. Келдыш, А. В. Лебедева, Е. М. Левашев, О. Е. Левашева, А. В. Полехин, А. М. Соколова. – М., 1985. – Т. 3. – С. 267.

¹³ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 127.

¹⁴ Корній Л. Історія української музики: Підручник. – К.; Нью-Йорк, 2001. – Ч. 3. – С. 94.

¹⁵ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 34.

¹⁶ Там само. – С. 35.

¹⁷ Там само. – С. 58.

¹⁸ Там само. – С. 71.

¹⁹ Там само. – С. 92.

²⁰ Там само. – С. 41.

²¹ Там само. – С. 85.

²² Там само. – С. 61.

²³ История русской музыки. – Т. 3. – С. 175.

²⁴ Там само.

²⁵ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 64.

²⁶ Там само. – С. 370–398.

²⁷ Для порівняння: оркестри на території Росії налічували в той час у середньому до 20 музикантів.

²⁸ История русской музыки. – М., 1984. – Т. 2. – С. 244.

²⁹ Там само. – Т. 3. – С. 205.

³⁰ З ім'ям Г. Потьомкіна пов'язані спроби створення в Україні наприкінці XVIII ст. спеціальних навчальних закладів – Катеринославської музичної академії та Кременчуцького музичного училища. Але це – проекти не були реалізовані.

³¹ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 80.

³² Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упор. та заг. ред. Степаненко М. Б. – К., 1995. – Вип. 1. – С. 76.

³³ Корній Л. Зазнач. праця. – С. 94, 95.

³⁴ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 135.

³⁵ Лисенко О. Спогади про батька / Літ. виклад Б. Хандроса; передм. М. Т. Рильського. – К., 1991. – С. 38.

³⁶ Щепакін В. М. Камерні виконавці з Чехії в до революційній музичній культурі України // Культура України: Зб. наук. праць / Відп. ред. М. В. Дяченко. – Х., 2005. – Вип. 16. – С. 218, 219.

³⁷ Ямпольский И. Зазнач. праця. – С. 138.

SUMMARY

Ways and peculiarities of Ukrainian violoncello art development are highlighted as well

as specific character of Ukrainian violoncello execution is determined.

ОЛЕСІАНА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Оксана Ковальська-Фрайт

Станіслав Людкевич і Олександр Олесь вперше зустрілися “у жовтні 1912 р. в Києві, під час похорону М. Лисенка”¹. Смерть особистості загальнонаціонального масштабу, визначного митця й палкого патріота глибоко вразила весь народ, усю інтелігенцію. Від часу знайомства з М. Лисенком, що відбулося на відкритті пам’ятника І. Котляревському в Полтаві (1903), Олександр Олесь підтримував із ним дружні взаємини, щиро захоплювався його багатограним талантом. Композитор, який високо цінував вірші поета, створив сім солоспівів та два хори на його слова. Лисенкова смерть відгукнулася болем у серці Олександра Олеся, вилившись у вірш “Умер кобзар” (24.10.1912) та присвячену Лисенкові драму “Злотна нитка”.

С. Людкевич був безпосереднім продовжувачем справи М. Лисенка в Галичині ще за життя останнього (“живий духовний зв’язок М. Лисенка з Галичиною відчув я рано – уже в час учнівських гімназійних студій в спольщеному “рідному” Ярославі”²). Хоча композитор і не мав можливості зустрітися з ним, однак осмислював здобутки основоположника національного музичного стилю, “великого батька української музики”³ і науково, і творчо. Варто згадати критично-аналітичні праці та статті першого професійного українського музиколога (“Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики”, “М. В. Лисенко і українська суспільність у 25-ліття його смерті”, “Найважливіша література про М. В. Лисенка”, “Форма солоспіву у Лисенка. Спроба аналізу”, “Камерно-інструментальні твори та опера-хвилюнка “Ноктюрн” М. В. Лисенка”, “Лисенко в моєму житті”). До сторіччя від дня народження М. Лисенка С. Людкевич написав фортепіанний парафраз на народну пісню “Ой що ж бо то та й за ворон”, що є прямим свідченням його шани та вдячності.

Неначе перейнявши естафету від М. Лисенка, С. Людкевич у своїй композиторській праці неодноразово звертався до текстів Олександра Олеся, знаходячи в них су-

голосність із власними устремліннями. Тому значний інтерес викликає мотивація їх постання, ідейно-естетичне підґрунтя та особистісно-духовні імпульси творців.

Найперше впадає в око антропологічно-соціальний чинник. Обидва митці були майже однолітками, представниками нового покоління – піонерами модерної доби. Вони були вихідцями з українських земель, що перебували під юрисдикцією двох різних імперій – Російської та Австро-Угорської, що прагнули асимілювати український народ і нав’язували йому свої пріоритети. Як С. Людкевич відчув потребу звільнитися “з полону” польської мови, що панувала на його малій батьківщині, так і Олександр Олесь зробив свій український вибір, перебуваючи під впливом ідей, що нуртували в колах національної мистецької еліти Полтави. В обидвох випадках саме М. Лисенко відіграв не останню роль.

Й Олександра Олеся, і Станіслава Людкевича могутність їх обдарувань відразу піднесла на олімп мистецького життя. “З Людкевичем... в історію музичної культури Галичини входить новий тип композитора-професіонала з широким культурним світоглядом і опанованою європейською технікою”⁴. “Могутній талант Олеся щасливо поєднав у собі ліризм, гуманізм, громадянськість, що зробило поета однією з центральних постатей на українському обрії початку ХХ ст.”⁵ Майстерність і зрілість творчої манери були притаманні вже першій збірці віршів поета “З журбою радість обнялась”. Водночас, як зауважували тогочасні критики, “свіжість поетичних образів, плавність і легкість вірша, сміливість деяких прийомів зацікавували і зачарували українське громадянство”⁶. Так само й композитор уже в ранній період своєї творчості вразив музичні кола такими художньо довершеними опусами, як кантата-симфонія “Кавказ”, солоспіви на слова Т. Шевченка, фортепіанна “Елегія” на тему української народної пісні “Там, де Чорногора” та ін.

“За оригінальністю, свіжістю музичної мови Людкевич у цей час цілком вписується у європейський контекст... Його подолання обмеженої тональної функційності, тяжіння до розширеної ладотональності у більшості творів даного періоду дозволяє віднести його до композиторів новаторського спрямування”, – зауважує Л. Кияновська⁷.

Зауважимо, що ні один, ні другий митець не поривав кардинально з традиціями й не був прихильником радикальних мистецьких напрямів, що з’являлися в той час. “Будучи обережним новатором, він майже не займався реформаціями вірша і не захоплювався декадентською поезією”, – пише про Олександра Олеся І. Лисенко⁸. Подібну характеристику щодо творчих орієнтацій дає С. Людкевичу Л. Кияновська: “Пам’ятаймо, що до найрадикальніших, деструктивних напрямків мистецтва, таких, зокрема, як експресіонізм, Людкевич ставився негативно, чому знаходимо підтвердження в деяких його теоретичних працях”⁹.

Водночас митці такого масштабу не могли не відчувати віяння того нового періоду, в яке вступало українське мистецтво. Зокрема, у солоспівах С. Людкевича на слова Олександра Олеся виразно проявилися постромантичні символістичні тенденції. Усі шість творів з’явилися в 1920–1930 роках – період найцікавішого й найпродуктивнішого, а головне вільного, не скованого жодними ідеологічними путами креативу для галицьких митців.

Як пише у спогаді про поета П. Карманський, «Олеся... відкрив Галичині Василь Пачовський, який привіз сюди збірку “З журбою радість обнялась”. І це зв’язало Олеся з “Молодою музою”»¹⁰ – першим на західноукраїнських теренах літературно-мистецьким об’єднанням (1906), засновниками якого були Богдан Лепкий та Остап Луцький. До нього входили молоді літератори – П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Шпитко та інші, а також композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, живописець І. Северин, скрипаль та ілюстратор І. Косинин. С. Людкевич був серед них єдиним композитором. Це частково можна пояснити тим, що він мав філологічну освіту, інколи й сам

писав вірші, що лягали в основу його ж музичних творів. «Він любив нас, – пізніше писав П. Карманський у книжці “Українська богема”, – бо наша на ті часи бурхлива поезія підходила під його настрої творчого “штурму і дрангу”; а відомо, що музикові поети потрібні»¹¹.

Представники та прихильники цього угруповання вбачали свою мету у “вписанні” себе до загальноєвропейського мистецького контексту, прагнули до подолання закордонних рамок, в які їх втиснули несприятливі історичні та геополітичні обставини. «Ми, молодомузівці, може, навіть тільки інстинктом відчували, що Європа женеться вперед, тоді, як ми, галичани, сидимо скам’янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, “неньковатости”, примітивізму й сентименталізму... Ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші засоби у формі і змісті»¹². Вони підтримували зв’язки не лише з Олександром Олесем, але й з іншими наддніпрянськими культурними та політично-громадськими діячами – М. Вороним, Г. Хоткевичем, М. Міхновським.

1925 року Олександр Олесь відвідав Львів, приїхавши на кілька днів із Праги, про що згадував М. Рудницький. Очевидно, через надмірну скромність він не попередив місцевих літераторів про свій приїзд. Обійшлося приватним прийомом, де “зібралось з десяток чоловік... і точилися звичайні товариські балачки на різні теми”¹³. 1930 року Олександр Олесь побував у Львові востаннє. Цього разу його було офіційно запрошено на святкування п’ятдесятиліття заснування у Львові газети “Діло”. С. Людкевич у той час був директором та викладачем Музичного інституту та інспектором його численних філій, брав активну участь у суспільно-культурних заходах. “Свято, на яке запрошено з Праги Олександра Олеся, відбулося 14 січня. На честь же самого поета влаштовано в Народній гостинниці банкет, 20 січня в залі Музичного інституту ім. Лисенка – музично-літературний вечір... Олесь пробув у Львові місяць, зупинився у близьких приятелів Людкевича Терлецьких, в домі яких Людкевич був частим гостем”¹⁴.

Олександр Олесь дуже любив музику, тонко її відчував. Ще в дитинстві, складаючи свої перші віршовані рядки, він наспівував їх. Твір, що відкриває збірку “З журбою радість обнялась”, так описує пробудження душі поета:

Весь Божий світ сміявся, радів...
 Раділо сонце, ниви, луки...
 І я не виніс щастя-муки,
 І задзвеніли в серці звуки,
 І розітнувсь мій перший спів...

Олесева поетика, як це властиво новоромантикам і символістам, по вінця насичена музичальністю. Вона – в самій манері віршування і в його звуковому “інструментуванні”, у формотворенні й у використанні музично-термінологічної лексики. Прикметним є лист до дружини, де поет шкодує за тим, що не має музичної освіти, ділиться думками про силу впливу музичного мистецтва: “Щось хотілось би заграти, повне краси і жалю. Не знаю – може – про те, що минуло і не вернеться; може, про першу любов, про весну серця, квіти, які вдруге не розцвітають. О Віро! Коли б я був композитором, я легко відбивав би сей шум, моя душа могла б безпосередньо говорити з душами людськими. [...] На жаль, навіть грамоти музичної не знаю”¹⁵. Не дивно, що стількох композиторів – як сучасників поета, так і представників наступних поколінь – дуже часто приваблювала Олесева муза. “Весною дише від сих віршів, – писав І. Франко. – Виступає молода сила, в якій уже тепер можна повітати майстра віршованої форми і легких граціозних пісень. Майже кожен віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію”¹⁶.

Перший, створений на слова Олександра Олеся, солоспів Станіслава Людкевича “Тайна” (написаний 1920-го, вперше виданий 1921-го) – показовий з огляду на музичну інтерпретацію вірша в руслі пануючих у той час постромантичних напрямів. Передовсім варто звернути увагу на насичений символістично-алегористичною атрибутикою зміст поезії, якій притаманні недоговореність, завуальованість (“хтось мене ще пам’ятає, хтось покинути не хоче”), в якій є нічні видива, абстраговані, невідомі “голоси

слів чудесних” і “небесні” очі, що ллють “бальзам на рани”. Ці натяки – приховану символіку, виспівану у вірші без назви, – С. Людкевич посилює, даючи своєму солоспівові назву “Тайна”. Його ж музична мова доповнює закладену в заголовку та змісті ідею-символ.

Взагалі ж слово “тайна” (таємниця) – іманентне для символічного світовідчуття. Воно часто трапляється в доробку Олександра Олеся, та й, очевидно, не тільки в нього. У представника французького символізму поета С. Маларме це слово набуває універсального сенсу своєрідного “закодування” написаного: “Маларме... розглядає вірш як тайну, ключ до якої повинен підібрати сам читач”¹⁷.

Короткий фортепіанний вступ солоспіву складають м’яка хореїчна кварта з подальшим висхідним рухом від шостого щабля до третього. На цьому дещо зміненому реченні з пентатонічним забарвленням побудовано й вокальну мелодію, друга фраза якої підлягає відмінному від першої гармонічному “висвітленню” на звуках мажорного тризвуку третього щабля. Це відповідає короткочасній радісній миті: герой відчуває, що його не покидають. Хвиля ніжності оповиває музику при згадці про чудовий сон. Тут С. Людкевич двічі повторює синтагму “і на крилах сну щоночі” (чого немає в Олександра Олеся; цей же прийом використано і в другому куплеті), оформлюючи її дещо статичним супроводом із витриманими тривалостями.

Фортепіанна інтерлюдія *Poco lento e mesto* навіює інший відтінок настрою. Знову, як і на початку твору, з неї виростає вокальна мелодія, що підтримується схвильованим акомпанементом у вигляді перегуків арпеджіо шістнадцятками лівої та правої руки (відповідно до слів “і розвіює тумани” тут можна говорити про деяку звукозображальність музики). Зростаюче напруження вокальної та інструментальної партій веде до кульмінаційного сегмента солоспіву, позначеного теситурним та емоційним піднесенням голосу й ритмічним, поліфонічним та технічним ускладненням супроводу. Перша фаза кульмінації наче обривається ферматою та раптовим спадом динаміки

від *f* до *pp*. У другій фазі вокальні вершини дублюються й маркуються фортепіано, причому їм передує бурхливий пасаж. Після цього настає поступове заспокоєння, виражене низхідним рухом і вокальної партії, і акордово-гармонічного акомпанементу. Лише музика останніх тактів зі словами “лє бальзам мені на рани” знову замріяно і невагомо (на *pp*) трохи піднімається вгору. Останнє слово наче згасає на тлі перенесеної на октаву вище інструментальної лексеми вступу, що слугує логічним та почуттєвим обрамленням солоспіву в гармонічному мажорі.

Ладогармонічна основа твору чутливо фіксує найдрібніші деталі словесного тексту, що відображається в затриманнях і “мерехтіннях” шаблів, у переливах мажорних і мінорних тональностей, які утворюються вишуканими зіставленнями й переходами¹⁸.

Такий самий ладовий нахил – гармонічний мажор – властивий і солоспіву “Ти моя найкраща пісня” (написаний і виданий 1924 року). Утім, його ладогармонічне оформлення рясніє значно більшою кількістю альтерацій, трапляється і розщеплення шаблів. Це зумовлено тонкою експресією мелодичної лінії вокалу, що впливає з гранично почуттєвої наповненості поезії.

Солоспів має інтимно-довірливий характер, його музична образність вирізняється особливою тендітністю. Згідно з авторськими ремарками щодо манери виконання (*Lento espressivo* – загальна, *Dolce amoroso* – стосовно вокальної партії) цьому насамперед сприяє приглушене динамічне нюансування (*sempre pp* для інструмента, *sempre p, tr* для голосу).

Ніжна й прониклива вокальна тема, представлена на початку в ліричному ключі, звучить як романтичне зізнання в коханні. Подальший її розвиток цілком підпорядкований загострено-трепетній чутливості поетичного тексту: пісня, яку поет носить у душі, “боїться полетіти, тільки крилами тремить”. Починається хроматизація музичної тканини, що постійно посилюється. Як у вокальній партії, так і в акомпанементі з’являється тональна нестійкість, ладові блукання, тритонові ходи. Схожою до попереднього солоспіву є двофазова кульмінація. Проте

якщо її перша хвиля позначена незначним *crescendo*, то друга підноситься в теситурі на *diminuendo* до найвищої точки й тут же спадає на октаву вниз, тобто є найтихішою “вершиною” твору (згідно зі словами про зітхання). Заключний рядок – “що назустріч їй летить” – адекватно озвучується музично висхідною лінією і завмирає на терцієвому (або, за бажанням виконавця, на квінтовому) тоні. У цей час його підхоплює інструментальний супровід, що впродовж солоспіву мав гомофонно-гармонічну однотипну фактуру, прикрашену форшлагами. Наприкінці ж у фортепіанній партії експресивно проводиться початкова фраза вокальної теми, що далі “підноситься” до найвищих регістрів за допомогою форшлагів. Варто відзначити також вібруючу агогіку цієї вокальної мініатюри, що надає невимушеності й природності музичному висловлюванню.

“Піду, втечу” – солоспів для тенора або сопрано із супроводом фортепіано, створений 1920 року, вперше виданий у 1921. За словами М. Рудницького, Олександр Олесь визнавав: “Пишу тільки на дві теми – про любов до рідного краю і про кохання. Все інше – туга, радощі, всякі настрої – в мене тільки варіанти цих двох головних мотивів”¹⁹. Отже, цей вірш, до якого звернувся С. Людкевич, має відмінну від попередніх тематику, близьку до патріотично-громадянської.

Музичне оформлення є сконцентрованим виразом настрою вірша. Це – безвихідь, що бентежить душу, й спонукає до втечі. В алегоричній формі Олександр Олесь розповідає про поворот власної долі в недалекому минулому, коли внаслідок нестерпних для життя обставин він подався на чужину. Адже саме так – “Чужина” – називається збірка поезій, з якої С. Людкевич узяв вірші для своїх чотирьох солоспівів, написаних у 1920-х роках.

Схвильованість, задекларована ремаркою композитора, притаманна фактурно-ритмічній формулі фортепіанного вступу. Басова основа відлунює в наступному акцентованому звуці, що припадає на слабку долю. У партії правої руки “нанизуються” хвилеподібні фігурації шістнадцятки. Початок вокальної партії характеризується збу-

дженим нестійким тонусом, на що налаштовує збільшена секунда між низьким VI і високим VII щаблем. Подальше її розгортання “виливається” в поривчастий підйом до сьомого підвищеного щабля й тривале затримання голосу на ньому, що відповідає слову “простори”. Фортепіанний супровід “заповнює” це затримання бурхливими фігураціями, які стишуються перед початком другого куплету. Вокальна лінія драматизується, наближуючись до речитативу різким повторюваним пунктиром, ходами на тритони, квінти й кварта. Стрибок на сексту (“криваву пісню мого краю”) виявляє найвищу міру розпуки від безсилля що-небудь змінити. Скандується кожний звук-склад, за чим слідує більше мелодизований розспів (“його невтішного плачу”). Характерним штрихом тут є використання четвертого підвищеного щабля, яким додавали “жалощів” ще кобзарі. Фортепіанна постлюдія відтворює в мініатюрі драматургію твору – поступове наростання напруги аж до емоційного “вибуху”.

“Подайте вістоньку” – вражаючий за глибиною трагізму вірш, присвячений емігрантам із Великої України, яка на початку 1920-х потерпала від голоду. Олександр Олесь, будучи на чужині, переймається долею цих емігрантів²⁰. Солідаризуючись із ними, він звертається наче від їхнього імені до уявних родичів, друзів, співвітчизників, які залишилися живими в часи страшного лихоліття. Поезії властиві близькі до фольклорних прийоми, що проявляються у використанні здрібнілої форми слова “вістка”, у куплетній структурі з повторенням першого рядка в кінці кожної строфи. Остання особливість надає солоспівові рис рондальності.

Скорботний настрій фортепіанного вступу пройнятий хроматичним зворотом мелодії, в басовій основі якої лежить тонічний органний пункт, а гармонічно-змінна акордова середина викладена в синкопованому ритмі. Перша фраза співу, що служить умовним рефреном, звучить зворушливо й сумно в натуральному мінорі. Це прохання того, хто в невідомості, довідатися щось про батьківщину. У вокальній партії нагнітається напруга й гнучкість. Важливу роль виконує гармонія, яка посилює семантично-образні

нюанси вірша. Так, при згадці про великодні дзвони з’являється мажорний акорд другого щабля на тлі тонічного органного пункту, паралельного до основної тональності мажору. Зі словами “чи вірили в воскреслого Христа?” відбувається експресивно-емоційний сплеск у вокалі до кульмінаційної точки “ля” другої октави, що супроводиться тривожними репетиціями фортепіанних акордів та сповзаючою лінією басів у міксолідійському мажоро-мінорі. Після паузи рефрен – початкова тема-прохання – привносить настрій приречено-смиреного заспокоєння.

Фортепіанна інтерлюдія до другого куплету за фактурою ідентична до вступу (нові відтінки вносить хіба що мелодичний мінор). Із запитально-страждальним відтінком знову лунає рефрен – “чи ще не всі в могилі?”. Подальші слова про рідних і про “розірваний наш стяг” – це другий у творі й останній кульмінаційно-вибуховий підйом, експресія якого посилюється модуляціями в далекі тональності та фактурним ускладненням. Заключне проведення теми-рефрену аналогічне до кінцевого в першому куплеті з незначними змінами гармонії в акордах.

Вірші для двох солоспівів “Як люблю” і “Живіть”, написаних у 1930-х роках, С. Людкевич узяв зі збірки Олександра Олеся “Поезії. Книга X”. “Як люблю” (написано й видано 1936 року) можна назвати екстатичним гімном життю, оскільки вірш та музика в ньому зливаються воедино у прославленні принад “білого Божого світу”. Це – натхненно описана поетом краса рідної природи: “чистий лазур”, “ранки росяні рожеві”, “ночі сизокрилі”, “білий шум, мов цвіт на крилах”. У другому куплеті – людські радощі й відчуття, без яких немислиме щастя (вперше почуте на світанку “щебетання пташки”, “перші усміхи дитини”, “перші захвати кохання”). Варто зауважити, що в музичному озвученні цього вірша С. Людкевич змінив рядки оригіналу “рев громів в пустелях чорних” на “громи хмар у синіх горах” і “радість матері над нею” (дитиною) на “перші захвати кохання”. Як видається, це виправданий крок: у першому випадку він наближує образи природи до ендемічних національних реалій, у другому – сенс буття людини постає у всій повноті. Загалом поетичний зміст тут

втілено засобами пізньоромантичної музичної стилістики, що проглядається в пишній багатоплановій фактурі акомпанементу, складній гармонічній мові з частими модуляціями та зіставленням тональностей (зокрема, показовим є їх терцієве співвідношення, “гра” великим та малим мажорними нонакордами). Вокальна мелодика також рясніє альтераціями; особливо ефективним є колористичний зсув на звукоряді цілотоновної гама (“громи хмар у синіх горах”). Водночас композитор застосовував у супроводі звуконаслідувальні деталі, як наприклад, акцентовані октавні ходи в пунктирному ритмі, тремоло шістнадцятку.

Якщо в солоспіві “Як любо” композитор услід за поетом символістично виражає життєлюбність²¹, то у творі “Живіть” (написаний наприкінці 1930) вона має безпосередній, хоча й не прямолінійний, як у масових піснях радянської доби, вияв. Цьому солоспіву притаманні заклично-батьорі інтонації. Олесеви побажання молодому поколінню – “летіть в незмірені простори назустріч сонцю та й весні”, “ідіть у сині гори, в сльозах співаючи пісні” – С. Людкевич передав імперативними, широко розспіваними фразами переважно висхідного спрямування. Їх особливостями є затактова структура, насичення пунктирами, що закладається вже у фортепіанному вступі. Характер вступу цілеспрямований, навіть пафосний. Неординарною є його гармонічна основа: при пануванні *A-dur* матеріал викладено спочатку в однойменному мінорі, що шляхом зіставлення з мажорною тональністю другого низького щабля змінюється на головну тональність. Завдяки зіставленням відбувається переміщення і секвенційний розвиток тематизму вступу впродовж усього твору. Домінуюча в ньому урочиста маршевість лише в одному невеликому епізоді поступається іншому настроєві (“нехай спокуса і утома Вас не одурить чаром сну”), що відтінює основні емоції.

Властива С. Людкевичу програмність мислення прослідковується і в гармонічному озвученні строфи “сльозами й сміхом змийте плями і станьте чисті і ясні”, де після тотальної хроматики раптово проступає світлий *C-dur*.

Перманентна тональна перемінність як у супроводі, так і у вокальній партії сприяє створенню поривчасто-дерзновенного образу юні, яка прагне до нового, а у творчому неспокої вбачає мету буття. Особливо має статично та енергійно звучить фінал солоспіву, що утверджує віру автора в молоді сили, в їхнє краще майбутнє.

Хорова музика на тексти Олександра Олесея менш чисельна (три хори) і не така новаторська й цікава, як камерно-вокальна. Першим був написаний чоловічий хор *a cappella* “В хмарах сурми загриміли” (1936), тематика якого присвячена оспівуванню краси й величі моря. Як зауважує З. Штундер, “вибір теми був зв’язаний зі святом українського моря, яке того року вперше відзначено у Львові”²². Хор є настроєво-колористичною картиною зустрічі природних стихій, коли завдяки грому в хмарах і братанню з вітром оживає “мертве” море, постаючи в усій своїй свавільній могутності й силі. С. Людкевич натхненно відобразив це у поступально-енергійній за характером, багатій за гармонічною мовою та викладом хоровій партитурі. Вона складається з двох розділів: перший – *Agitato*, другий – *Piu lento maestoso* з подвійним хоровим складом. Якщо перший змальовує гру стихій, то другий є прославним гімном моря й природи загалом.

Розпочинає хор закличний фанфарний мотив у басів “В хмарах сурми загриміли”, який підхоплюють другі тенори як видозмінену канонічну імітацію. На слові “загриміли”, що позначене *ff*, введено чотириголосся (розщеплення партій). Подальші рядки (“бурі вдарило крило”) озвучено за допомогою гармонічного зсуву (*e-moll* – *C-dur* – *h-moll*). Друга канонічно-імітаційна хвиля з наступними секвенційними зворотами акордової фактури ілюструє поетичні метафори “гнівом зморщило чоло”, “з буйним вітром побраталось”, “вольній волі присягло”. Звучність досягає значної експресії та великого напруження (*fff*), супроводжується постійною хроматизацією та альтерацією щаблів. Перехід до однойменного мажору увінчує перший розділ і водночас є початком другого (експозиція фуги в басах зі словами “грає море, вітер виє”). Почергово всту-

пають усі чотири партії (поки що це лише другий хор). Протискладення, побудоване на словах “тане зляканий туман”, проводиться відповідно до канонів поліфонічної техніки. Після цього у стретно-імітаційному викладі вступають із темами чотири партії першого хору у віддалених від основної тональностях. У строфі “О хвала тобі” всі голоси зливаються в акордовій фактурі. Тематичний мотив fugи переміщується у вигляді секвенційних ланок, охоплюючи дедалі більший теситурний діапазон та ширше тональне коло. Невелика кода підкреслює основну думку вірша: споглядання природних стихій – бурі з громом, вітру, туману, морських хвиль – і водночас звеличення їх творця – це “щастя повний океан”. Метричне розширення відбувається одночасно зі сповільненням темпу, подовженням тривалостей гомофонно-гармонічних вертикалей, із наростанням динаміки.

Твір “Журавлями в небо лунуть” (1959) написаний для чоловічого акапельного хору з розділенням партій (*divisi*). В алегоричній формі поет прославляє людський дух, на відміну від прославлення природи в попередньому вірші. Три куплети першоджерела вкладаються в строфічно-варіаційну форму з чітким поділом за допомогою пауз і фермат на три епізоди. У першому експонується акордова тема, семантика якої впливає з віршованого тексту про літаки. З появою слів про дитячу радість і захоплення побаченим композитор запроваджує більшу мелодизацію фактури поряд із поліфонізацією. Друга строфа з незначними видозмінами повторює першу. У третій, озвучуючи текст зі символістичними прикметами (йдеться про “світлих”, які “радяться потиху, як їм зло перемогти”), С. Людкевич вдається до контрастних, відмінних від попередніх засобів, хоча й базуються вони на модифікаціях попереднього матеріалу. По-перше, це заспів басів у похмурому низькому регістрі, де вони, розділені на перші та другі, ведуть імітаційно-секвенційні перегуки. По-друге, змінюється тональний план за допомогою модуляційних переходів. Синтагма “коли Бог не зможе” повторюється тричі як вигук відчаю у варіантно-висхідному мотиві тенорів, що супроводжується імітаційними по-

співками басів. Поступово фактура прояснюється, як і гармонія. Хор, звертаючись до “людського духу”, закінчується одноставним, акордово викладеним імперативом: “все на світі зможеш ти, зможеш ти!”

Як засвідчує зміст поезії, Олександр Олесь, вражений кривавим революційним лихоліттям, виразив тут певні матеріалістичні погляди. Можна припустити, що С. Людкевич, звертаючись до цього вірша, відчув тут деяку суголосність до гасел радянської дійсності й у такий спосіб скористався нагодою віддати данину пануючій ідеології.

У такий самий спосіб вирішено і “Заповіт піонерам” (1966). Цей хор був створений на ту саму поезію Олександра Олеся, що й солоспів “Живіть”. Називаючи так хоровий твір, С. Людкевич, очевидно, керувався “кон’юнктурними” мотивами – як і інші українські композитори в період тоталітарного режиму, він був змушений час від часу вдаватися до таких кроків. Відповідно, хор мав трафаретні маршово-енергійні штампи масових пісень, які були покликані підбадьорювати молодь у її рухові “вперед, до перемоги комунізму” (хоча в оригінальному тексті поета немає жодної згадки про піонерів).

1947 року С. Людкевич востаннє звернувся до поезії Олександра Олеся. Цього разу – як до програмної основи симфонічної картини “Наше море” (вірш закінчено 1955 року). Знову композитор використав вірш “В хмарах сурми заgrimіли”, взявши його як епіграф до музики (саме так він зафіксований у партитурі, виданій 1960 року в Москві). На думку М. Антоновича, “це знак, що вона [партитура. – О.К.-Ф.] була особливо високо оцінена в Радянському Союзі”²³. Крім того, останній куплет цього вірша додано у вигляді хорового епілогу симфонічного твору (щоправда, за бажанням диригента).

Автор переконливо відтворює картину моря інструментальними засобами, живописно й водночас поетично. До оркестру залучається арфа, що своїм специфічним звучанням чудово надається до звукозображальних ефектів переливів морської поверхні. Уся тканина твору є динамічно-мінливою завдяки ладогармонічним і тембральним знахідкам, темпоритмічним та настроєвим переходам. Цікаво, що симфоніч-

на композиція витримана в тому самому тональному обрамленні, що й вищезгаданий хор (*t-moll – E-dur*). Між творами є тематичні зв'язки. Так, у симфонічній картині хоролий епізод на гребені фінальної кульмінації (*Pesante a pomposo*) вступає з темою, що є метроритмічною трансформацією теми fugи з хору “В хмарах сурми загриміли”. Водночас тема хорошого епізоду побудована на зв'язковій партії симфонічного твору, написаного в сонатній формі. Слова “грає море” супроводжуються “бурлінням” тріолей у струнних та унісоном поряд з елементами канонічної імітації в духових. Хорова тема рухається у висхідному напрямку за допомогою секвенційного викладу з інтервалом мала терція, причому у цих ланках композитор користується енгармонічною заміною щаблів. Так само, як і в хорі, на ці слова застосовується та ж барва гармонічного мажору, а в заключних тактах музичний потік організовується в гомофонно-гармонічній фактурі, щоб монолітно ствердити хвалу “нашому морю”.

Якщо в хорі “В хмарах сурми загриміли” С. Людкевич строго дотримувався тексту поетичного першоджерела, то в симфонічній картині словом “наше” у її назві він підкреслює належність моря до України. Вишлів “наше море” є і в останньому рядку хорошого фіналу: “О, хвала тобі, безкрає наше море – океан!” (тоді як у Олександра Олесь: “О, хвала тобі, стихіє, щастя повен океан!”).

Отже, олесіана Станіслава Людкевича відобразила його схильність до написання камерно-вокальної, хорової музики й до жанру симфонічної картини (чи поеми). Як бачимо, на ці твори суттєвий вплив мали художньо-естетичні напрями, а також соціокультурні та історико-політичні обставини, що віддзеркалилося у виборі текстів, у музичній мові тощо. “О. Олесь Людкевич вважав найбільшим сучасним йому поетом і ставив вище усіх молодомузівців”, – зазначає З. Штундер²⁴. Видається цілком справедливою оцінка композиторських інтерпретацій віршів представника так званого срібного віку української поезії, зроблена В. Барвінським на подарованому ним томі віршів поета, що зберігається в музеї Станіслава Людкевича у

Львові: “Дорогому Д-ру Ст. Людкевичу, прекрасному співцеві творів Олесь. На пам'ятку Вас. Барв. 18. VII. 58”.

¹ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Л., 2005. – Т. I. (1879–1939). – С. 337.

² Там само. – С. 387.

³ Там само. – С. 389.

⁴ Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. – Л., 2003. – С. 65.

⁵ Лисенко І. Розірвана нитка життя // Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К., 1999. – С. 3.

⁶ Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори в двох томах. – К., 1990. – С. 12.

⁷ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 211.

⁸ Лисенко І. Зазнач. праця. – С. 3.

⁹ Кияновська Л. Зазнач. праця. – С. 218, 219.

¹⁰ Карманський П. Олександр Олесь // Поет з душею вогняною... – С. 53.

¹¹ Карманський П. Українська богема // Молода муза. Антологія західноукраїнської поезії початку XX ст. – К., 1989. – С. 302.

¹² Лучук В. Повернення навіки // Молода муза... – С. 7.

¹³ Рудницький М. Олександр Олесь // Поет з душею вогняною... – С. 47, 48.

¹⁴ Штундер З. Зазнач. праця. – С. 337.

¹⁵ Радишевський Р. Зазнач. праця. – С. 15.

¹⁶ Цит. за: Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олесь.

¹⁷ Кон Ю. К характеристике “Трех стихотворений Малларме” М. Равеля // История и современность. Сб. статей. – Ленинград, 1981. – С. 174.

¹⁸ Прикметно, що сучасний автор Бодана Фільц у фортепіанному циклі “Присвяти”, написаному у формі низки п'єс-спогадів про українських композиторів із використанням цитатних запозичень з їхніх творів, обрала для присвяти С. Людкевичу саме солоспів “Тайна” як найхарактерніший його опус.

¹⁹ Рудницький М. Зазнач. праця. – С. 41, 42.

²⁰ Як відомо, Олександр Олесь, перебуваючи в 1921 році у Відні, ввійшов до складу першого комітету заснованого там Товариства “Голодуючим України”, брав безпосередню участь у збиранні та надсиланні допомоги.

²¹ “У поезії Олесь символіка природи домінує над пейзажним зображенням. Образи природи – це насамперед знаки настроїв, понять, ідей”, – зауважує О. Камінчук (див.: Камінчук О. Неоромантизм, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олесь // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 48).

²² Штундер З. Зазнач. праця. – С. 429.

²³ Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Л., 1999. – С. 45.

²⁴ Штундер З. Зазнач. праця. – С. 487.

SUMMARY

The article is devoted to Stanislav Ludkevich and Oleksandr Oles' works. These are six romances, three choruses and a symphonic poem. The composer, who was philologically educated and wrote verses himself, highly appreciated poetry of one of the representatives of Ukrainian modern literature. The author observes life contacts of artists,

their stylistic inclinations and esthetical orientations. It is necessary to point out their common liking for innovations, what appeared in romances of symbolistic direction, while in choruses social and political circumstances of the soviet period were reflected. The symphonic poem "Our Sea" is an example of programme music of picturesque type.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ВАЛЕНТИНИ СТЕШЕНКО-КУФТІНОЇ ЯК ПРОЕКЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ІДЕЙ “КИЇВСЬКОЇ” ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ першої третини ХХ століття

Олена Степанюк

В історії українського музикознавства першої половини ХХ ст. існують “білі плями”, які заважають відтворенню правдивої картини розвитку вітчизняних виконавських шкіл. У фортепіанному мистецтві такою незаслужено забутою є постать київської піаністки, першої виконавиці фортепіанних творів Б. Лятошинського Валентини Костянтинівни Стешенко-Куфтіної¹. Епістолярна спадщина (особисті щоденникові записи) цієї феноменальної особистості, що вперше вводиться до наукового обігу, дасть можливість простежити естетичні ідеали творчості піаністки в контексті філософських ідей першої третини ХХ ст. та їх віддзеркалення у виконавському стилі артистки.

Сучасне мистецтвознавство розглядає явища, події, постаті культури з багатьох позицій. Комплексний інтертекстуальний аналіз надає можливість розкриття глибин творчого акту. Саме тому видається доцільним проведення аналогій між філософськими поглядами В. Стешенко-Куфтіної та провідними ідеями “київської” філософської школи².

Неоднозначна історична ситуація, в якій опинилось українське духовно-культурне середовище наприкінці 20-х років ХХ ст., певним чином окреслювала умови його існування впродовж наступних років. Яскравим прикладом стали долі тих, хто сплатив високу ціну за прагнення служити Мистецтву як Богу, вимогливому й милостивому життєдавцю, носію сенсу життя, гідному найвищої жертви. Жити на вістрі почуттів, з оголеною душею, з перманентними “межовими” переживаннями, з фанатичним прагненням зазирнути до гіпнотично звабливої безодні, за межі дозволеного та контрольованого – свідомий вибір та вдячно сприйнята доля багатьох наших співвітчизників, серед яких і постать видатної київської піаністки Валентини Стешенко-Куфтіної.

Місце народження будь-якої визначної історичної особистості завжди є визначаль-

ним моментом, що згодом виявляє свій вплив на неї. Не менш важливе воно і для дослідників. Первинний зв'язок зі світом, перший досвід відчуття рідної землі, початкові кроки зростання й перші символи майбутньої долі, за висловом В. Стешенко-Куфтіної³, стають “духовними провідниками енергії” впродовж усієї творчої та наукової діяльності.

Варто відзначити, що Київ, в якому Валентина провела дитинство та юнацькі роки, не поступався великим європейським центрам музичної культури. Як зазначає К. Шамаєва, у 1920-х роках творче життя тут буяло. Цей час в історії українського фортепіанного мистецтва позначений тісними контактами з найавторитетнішим піаністом та педагогом Г. Нейгаузом, який у 1919–1922 роках працював на посаді професора Київської консерваторії. Саме в Києві він познайомився з філософом В. Асмусом, який викладав у той час музичну естетику в цьому ж навчальному закладі. “Музична атмосфера була пронизана скрябінським духом”⁴ і відомі концерти-лекції, які регулярно проводили Г. Нейгауз та В. Асмус, активно “підігрівали” її. В. Стешенко-Куфтіна також у 1920-х роках включила до свого репертуару твори О. Скрябіна (сонати № 4, 7, 10, етюд ор. 42, поеми ор. 32, ор. 72, ор. 74, а також “Поєму екстазу” та “Прометей” в дуеті з Є. Сливаком). “Вчера вечером много играла, и так много отдала в музыку, всё, что рокотало во мне, всё вылилось в Скрябина... Чувствую, что скрябинские надрывы ещё ближе мне станут и я совсем сольюсь с ними” (18.06.1924)⁵.

Творче становлення видатної піаністки відбувалося на теренах української культури, на благословенній київській землі, яка на початку буремного ХХ ст. була надзвичайно багата унікальними особистостями світового масштабу, однак майже всі вони змушені були реалізовувати себе поза ме-

жами рідного міста. Життєдайне духовне повітря Києва створило настільки потужну україноментальну культурну атмосферу, що нею визначалися істотні риси екзистенційно-філософської школи початку ХХ ст., до якої входили М. Бердяєв, Л. Шестов, С. Булгаков та інші. Як зазначає І. Савчук, «власне український тип екзистенційного проявляється у тому, що у цих мислителів “центральний персонаж” дискурсу – людина, Майстер, митець разом з їх чистосердними переживаннями, які рефлексивно мистецькими засобами передаються на музичний ґрунт»⁶.

Характерною рисою Києва, на думку В. Зеньковського, було те, що “дві стихії, російська й українська, претендують на Київ, тому що обидві мають право на нього, тому що обидві живуть в ньому. Якщо одній добре, це значить, що, на жаль, неминуче іншій погано – й навпаки; такою є історія Києва, такий його фатум”⁷.

Культура з таким потужним філософським началом спроможна забезпечити своєму суб’єктові вагому культурну належність. Отже, спробуємо простежити одну з провідних течій суспільної думки ХХ ст., якою є екзистенційна філософія, що на перший план висунула ідею абсолютної унікальності людського буття, зосередившись навколо проблем людини та її місця у світі, проблеми духовної витривалості людини, яка потрапила в потік подій і втратила контроль. Ця філософія зосереджує увагу на кризових ситуаціях і робить спробу розглянути людину в умовах складних історичних випробувань. Як засвідчила глобальна культурна драма ХХ ст., тільки розвинена самосвідомість, екзистенційно напружена рефлексія над своїм місцем у цьому світі спроможні надати суб’єктові хоча б якийсь імунітет супроти духовного тоталітаризму. В. Стешенко-Куфтіна зазначала: *“Есть художники на уровне идеалов времени – им обеспечено признание скорее. Есть художники над уровнем времени – служители вне-временных ценностей – художники меньшинства – им надо идти окольной тропой в жизнь и не сбиваться на мостовые”* (21.06.1924).

Екзистенційно-романтичні філософські ідеї, які розвивала українська романтична

філософія, були продовжені в “київській” російськомовній школі початку ХХ ст. Засновник філософії екзистенціалізму в Україні Л. Шестов розумів філософію як виявлення першооснов людського буття. Уже на межі ХІХ–ХХ ст. він заявляв про ті екзистенційні проблеми, що стануть перед європейською філософією лише в 1920-х роках. Незалежно від С. К’єркегора, з творчістю якого він ознайомився згодом, український мислитель висловив ідею про крах свідомого життя, його безглуздість, трагічну ситуацію особистості. Усвідомив, що в житті людина опиняється перед невідомістю та безнадійністю. З огляду на підкреслено екзистенційну картину світосприйняття В. Стешенко-Куфтіної, на суголосність її думок з ідеями “київської” філософської школи початку ХХ ст., її цілком виправдано можна назвати “філософом за роєм”.

Феноменологічне бажання зв’язку доволі лишнього, людської свідомості та особистого буття притаманне й витонченому світовідчуттю Валентини Костянтинівни: *«Когда открыты внутренние глаза, тогда так ясно видима необычайная гармония всего созданного, и ощущаешь слитность своей души, всего своего существа с этой гармонией. Это чувство упраздняемости своего “я”, и растворимости всего существа моего со всем существующим – даёт поразительную ясность мироощущения. И видишь во всём значение созданного и силу Того Незримого ощущаемого, откуда нисходит поразительный ритм дня всего живущего»* (18.07.1924).

Глибинні роздуми В. Стешенко-Куфтіної та специфічне їх викладення суголосні творчості видатного мислителя М. Бердяєва, який присвятив життя філософії свободи людини й здійснив істотний вплив на виникнення теологічного типу екзистенціалізму. Розуміючи філософію як пізнання людського існування й осмислюючи світ через нього, філософ тлумачить особистість як універсум. Вона “більш таємнича, ніж світ, особистість є цілим світом”⁸. Бердяєвська ідея Логоса як концепція священної, релігійної філософії, що чужа філософії мирській, згідно з якою набути втрачений Логос можна тільки шляхом посвячення в таїну релігійного життя та прилучення до життя самого

Логоса як органа пізнання, дивовижно перегукується з думкою В. Стешенко-Куфтїної: *“Логос, Эрос и Свет – это тепловые пла- вильные энергии. Вот эти первичные силы и формообразующие энергии мироздания и управляют нашим искусством: искусством созидания музыки (творчества) и воплощения (исполнительства)”* (20.01.1946).

Екзистенція розкривається через непо- вторність, унікальність особистості митця, що знаходить безпосереднє втілення в ці- лях, задумах, проектах, звернених у май- бутнє. Тут специфічність екзистенції творчої особистості вбачається в постійному звер- ненні до майбутнього: *«У меня сейчас тихо внутри, как будто бы чем-то придавлено, ни- куда я не рвусь, не лечу, и “спит мечта моя, сложив уныло крылья”.* Хочется быть только одной и копать, копать в себе без конца. Ведь ужасно то, что мы сами себя не знаем. Во мне два человека: один тянет меня в Жизнь бурлящую, в заманчивую тьму, где столько маняще-уродливого и опьяняющего, а другой влечет к Искусству, чистому, с вы- сокими и красивыми стремленьями, где я стану выше толпы (а сама хочу ли я этого?!). Но неужели я буду только хорошей пианист- кой? Ах, этого так мало для личного, глу- бинного» (06.05.1924).

Для В. Стешенко-Куфтїної характерним стало своєрідне трансцендентування, тобто вихід за межі власної свідомості. Проте по- няття “трансцендентне” втілене в щоденни- ках доволі неоднозначно. *«У меня всё время в мыслях, в чувствах, во всём моём существе – что-то большое, от которого мне мучи- тельно больно, которое ужасно давит меня. И я не знаю, что “это”. Потому сейчас му- зыка особенно мне дорога, потому что в ней я всё время слышу звучание “этого”. Я даже начала сочинять что-то. Но что меня мучит ужасно, я не знаю что “это”, оно настолько неопределённо, бесформенно, расплывчато; здесь и желание в Бога верить, здесь и жажда творить, и чувство никчемности всех людей и себя; и смысл всего окружающего и бессмыслица одновременно; здесь соедине- ние желания и вверх подняться, и в грязь житейскую залезть. Если бы мне кто-то помог уяснить это чудовище!»* (09.07.1924). Для неї, як і для П. Сартра й А. Камю, трансцендентність

є “ніщо”, є найглибшою таємницею екзистенції і через транс неначе визначає реальність власного існування.

Філософським вираженням і глибоких потрясінь, які спіткали цивілізацію у ХХ ст., і глибинних знань про природу людини екзистенціалізм визнає усвідомленість нею власної смерті й недосконалості. У центрі уваги екзистенційного митця стали питання провини та відповідальності, рішення та вибору, ставлення до смерті: *“Я всегда жила какой-то мечтой о чём-то манящем, далёком, красивом. Быть может, сейчас моя мечта ближе к осуществлению, и потому так завол- новалось всё внутри меня. Хорошо не кон- чится! Такая уж у меня натура – саморас- травливающая. Будет больной, вечный изъян в моей жизни, но красивый, и не Судьбой сделанный, а мною самой. Я чувствую это! Так будет – иначе нельзя”* (01.06.1924).

Постійно перебуваючи у зверненні до Бога, у русі від світу до Бога, до самоза- глиблення та відчуження, вона своєрідно створює новий власний “трансцендентний” вимір буття: *“Господи! Принимаю Стра- данье, данное Тобой, и верю, где-то так ве- рю, что в Страданье радость обрету свою. И вижу в этой Боли лик свой настоящий, Господи! Ты видел, как я молилась всегда Страданью, и вот оно само пришло ко мне, и заняло место, уготовленное ему Судьбой”* (17.08.1924). Самозаглиблення для В. Сте- шенко-Куфтїної стало розширенням індиві- дуального “я”. Тут відбувся одвічний роз- рив між егоїстичною замкнутістю, горизон- тами епохи та вічністю.

Наведені екзистенційні характеристики дають змогу розглянути унікальну постать мисткині в непідвладному часі. Але за спо- собом буття вона сама надає характерис- тики своєму часові й здатна з усією стій- кістю витерпіти власне перспективу “зана- паду й кінця” історії. Валентина Стешенко- Куфтїна яскраво уособлює саме такий тип екзистенційного митця.

¹Валентина Костянтинівна Стешенко-Куфтїна (1904–1953) закінчила 1923 року Київську консер- ваторію (клас професора Ф. Blumenфельда). Володіла великим фортепіанним репертуаром. Брала активну участь у концертах Київської асоціації сучасної музики, пропагувала кращі фортепіанні

твори українських композиторів. 1928 року переїхала до Москви. Разом із чоловіком – видатним ученим, археологом Б. Куфтіним – перебувала на засланні в с. Кубенське (1930–1933). Від 1935-го викладала в Тбіліській консерваторії, впродовж 1937–1938 завідувала кафедрою спеціального фортепіано. Вела активну наукову діяльність, написала унікальну фундаментальну працю “Древнейшие основы грузинской народной музыки. Флейта Пана”. Від 1952 року – професор Київської консерваторії.

² Ідеться про філософів початку ХХ ст., які починали свою наукову діяльність у Києві, але за певних обставин змушені були продовжувати її поза межами України. Так, українська інтелектуальна традиція від сковородинських постулатів через П. Юркевича, а потім В. Соловйова, змінила мовне русло й розквітла в російській культурі.

³ Автор щиро дякує професору В. Воробйову за

надану можливість доступу до приватного архіву і за неоціненну допомогу в розшифровці та опрацюванні епістолярію В. Стешенко-Куфтіної.

⁴ Шамаева К. Продолжение традиций // Науковий вісник НМАУ. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 91.

⁵ Розгорнуті цитати зі щоденників В. Стешенко-Куфтіної подаються мовою оригіналу з огляду на те, що в перекладі втрачається специфічний колорит. Оскільки приватний архів В. Стешенко-Куфтіної ще до кінця не опрацьований, цитати датовані за щоденниковими записами.

⁶ Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – С. 39.

⁷ Цит. за: Горський В. Філософія в українській культурі. – К., 2001. – С. 226.

⁸ Доступно за адресою <http://www.vehi.net/berdyaev>.

SUMMARY

In the history of Ukrainian musicology of the first half of the 20th century there are still many “white spots” which hinder to reproduce the truthful picture of the development of the domestic executive schools. In the piano art such undeservedly forgotten personality is the Kyiv pianist, first executor of B. Lyatoshynski’s piano compositions Valentyna Steshenko-

Kuftina. The epistolary heritage (private diaries) of this phenomenal personality introducing into scientific circulation for the first time will let to follow the aesthetical ideals of the pianist in the context of philosophical conceptions in the first third of the 20th century and to find out the reflections of the latter conceptions in the artist’s execution style.

“ТРОЇСТА МУЗІКА” ЯК РІЗНОВИД АВТЕНТИЧНОГО ТА САМОДІЯЛЬНОГО НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 1940–1980-х років

Петро Дрозда

У науковій та науково-популярній літературі впродовж останньої третини минулого століття досить вагоме місце посідали праці, присвячені розвитку різних форм художньої самодіяльності, зокрема інструментального виконавства. Ці роботи, зорієнтовані на популяризацію ідеї масовості мистецтва як організованого різновиду творчої діяльності широких мас у межах єдиного так званого радянського соціокультурного простору, дають можливість вивчити специфіку адаптивних процесів у музичній культурі, у тому числі у фольклорі, в окремих локусах та регіонах, позначених своєрідними, неповторними рисами. Тому метою пропонованої розвідки є висвітлення одного з найпопулярніших різновидів українського ансамблевого виконавства саме на теренах Західної України.

Українське народноансамблеве виконавство як прототип академічного народноінструментального (ансамблевого й оркестрового) розвивалося як вільноваріантне мистецтво щодо тембральності, кількості учасників та їх функційності. Не обмежене жанровими стереотипами, сталими вимогами щодо складу учасників ансамблювання та однозначних ролей ансамблевих партій, воно послугоувалося напрацьованими в певному регіоні виконавськими моделями.

Найпростішою з них була форма дуету, що відіграла важливу роль у розвитку народноінструментального виконавства й розвинулася згодом у “троїсту музику”, ставши основою найрізноманітніших наступних модифікацій. У Західній Україні фольклорні інструментальні ансамблі, відомі під назвою “троїста музика”, у типовому варіанті склалися зі скрипки/сопілки, цимбалів/басолі й бубна¹. Це створило основу для безпосереднього пов’язування назви ансамблю з кількістю учасників. Зокрема, такий підхід притаманний раннім працям такого авторитетного дослідника народноінструменталь-

ного виконавства, як А. Гуменюк. У статті 1958 року “Як організувати оркестр українських народних інструментів” він пише: “Так цей ансамбль названо тому, що до його складу входять три виконавці: скрипка, цимбали і бубон або, крім скрипки, інші якінебудь інструменти”². Інша версія походження цієї назви в академічному середовищі, що виникла протягом останніх десятиліть, пов’язує її не з кількістю музикантів, а з функціями виконуваної музики (мелодична, ритмічна, гармонічно-опорна).

Усталившись у другій третині XIX ст. як типовий ансамблевий склад (поєднання скрипки/сопілки й цимбалів дістало назву “гуцульський стрій”), “троїста музика” набула виняткової популярності спочатку в природному для себе фольклорно-аматорському середовищі. Ці позиції утримувались до Другої світової війни; повоєнні роки істотно змінили ареал її поширення в Західній Україні. Її моделі спочатку активно впроваджували в організовану самодіяльність; експерименти в композиторській творчості надали їй значущості в академічному виконавстві.

Проблематику, пов’язану з функціонуванням “троїстої музики” як найпоширенішого виду ансамблевого фольклорного музикування в українській музичній культурі – автентичній, аматорській і навіть академічній, – переважно висвітлено у фольклористичних працях. Тільки іноді усвідомлення значущості рецепцій цього явища в професійну творчість спричинювало дослідження його музикознавцями. Важливою основою для розробки цього напрямку в музикознавстві стали праці А. Гуменюка, де увагу приділено насамперед складу та функціям цього виконавського жанру, а також можливостям його використання в академічній творчості. Зокрема, дослідник зазначає: “Раніше на троїсту музику покладалося виконання музики до танцю, супро-

воду пісень, а також виконання музики до слухання. Але зараз основний склад троїстої музики вже не може повністю задовольнити художні запити слухачів. Отже, само по собі постало питання про збільшення кількості інструментів, розширення кола художньо-виражальних можливостей цього ансамблю, збагачення, поглиблення і розширення його репертуару³. А відзначені дослідником співвідношення між інструментами (як-от: провідна роль скрипки або цимбалів, “втора” у цимбалів, бандури або інших інструментів тощо) відіграли важливу роль у розробці стилістики академізованих ансамблів такого типу.

Цим вплив “троїстої музики” на академічне народноінструментальне виконавство не обмежився. Так, 1955 року при створенні першого в повоєнні роки самодіяльного оркестру народних інструментів у с. Наталине Красноградського району Харківської області, В. Комаренко творчо застосував принципи структурування “троїстої музики”.

О. Трофимчук у статті “Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народноінструментального музикування в Україні”, де міститься низка узагальнень щодо “троїстої музики”, подає зауваги стосовно характерних звучань (важливі для розуміння “стандартів” академічного народноінструментального виконавства). Поміж різних характеристик, дослідник вирізняє домінуючу гетерофонічність, що із введенням цимбалів поступово модулює до гомофонно-гармонічного типу стилістики⁴. У цій розвідці міститься важливе для розуміння специфіки саме західноукраїнського інструментального виконавства спостереження про час заміни цимбалів гармошкою в багатьох регіонах України, що простежується з останньої третини ХІХ ст. (важливішим дослідникові видається процес активізації розвитку гомофонно-гармонічної виконавської стилістики). Проте саме на теренах західноукраїнського регіону, незважаючи на інтенсивний вплив новостворених оркестрів народних інструментів і посилення подальших модифікацій в інструментарії традиційної “троїстої музики”, такі заміни були одиничними й поширювалися в міру розвитку самодіяльного та академічного ансамблевого виконавства. Саме тому

видається неадекватним висновок Л. Пасічник про значущість, популярність баяна як учасника “троїстих музик”: «Народноінструментальне ансамблеве виконавство ХХ століття, окрім однорідних камерних ансамблів баяністів, акордеоністів, представляють і змішані (неоднорідні) колективи. Зокрема, широку популярність отримує цей інструмент в ансамблях “троїстих музик”. Репертуар подібних колективів переважно представлений народною пісенною та танцювальною музикою, обрядовими інструментальними мелодіями. У другій половині ХХ століття ансамблева література “троїстих музик” стала поповнюватись оригінальними композиціями, створеними керівниками колективів»⁵. Утім, доцільніше говорити в такому разі про інструментальні народно-академічні ансамблі, створювані за аналогією до “троїстої музики”, або своєрідні “інструментальні капели”, що також були поширені в західних областях України.

На основі традиційного інструментарію на теренах Гуцульщини впродовж багатьох років побутували так звані “весільні капели”. До їх складу входили: сім’я скрипок, великий бас (контрабас), цимбали, цимбалець та однострунний бас (бубінь-бас). Цей склад виявляє існування досить усталеної та міцної традиції, а водночас – типову тенденцію для народноінструментального виконавства, згодом запозичену й розвинуту у формах академічного та самодіяльного виконавства. Так, у 1930-х роках у Вінницькій області було зафіксовано: “музики на весіллі – це невеликий оркестр в складі двох музик (скрипка й бубон), трьох (скрипка, бубон і кларнет), чотирьох (скрипка, кларнет, труба і бубон), а згодом і більше”⁶. Упродовж 1970-х також використовували баян, акордеон, кларнет, альтовий і теноровий саксофони, тромбон і трубу, що виразно свідчить про запозичення з академічної сфери та про посилення тенденції, що проявлялася в наближенні до тогочасного естрадного виконавства.

Серед функцій “весільних капел” у побуті й дозвіллі, як визначив Б. Яремко, – виконання маршів для зустрічі гостей, коломийок і козачків до весільної процесії, танцювальної музики, а також – визначених

ритуалом епізодів у обрядах колядування, Маланки, зустрічі Нового року, на хрестинах, вечорницях та літніх молодіжних гуляннях”⁷. Б. Яремко також зауважив, що незважаючи на використання новітніх інструментів, традиційною основою є скрипка, фірлка, цимбали й бубон – тобто типовий інструментарій “троїстих музик” на Гуцульщині. Згідно з цією основою розподілялись і функції інструментів. Скрипка виконувала мелодичну роль, фірлка – мелодично-орнаментальну та тембральну, цимбали – гармонічну, бубон створював ритмічний супровід. На відміну від “троїстих музик”, “весільні капели” очолювали народні скрипалі, які в певній місцевості мають статус “професіоналів”, мобільно реагують на нюанси виконання музики іншими учасниками колективу та капели загалом.

Яскравим прикладом “весільної капели” є капела В. Походжука – скрипаля із с. Космач Верховинського району Івано-Франківської області⁸. Інструментарій, яким володіли учасники цього ансамблю, підтверджує, з одного боку, типове для “троїстої музики” домінування скрипкової групи, з другого, – вражаючу “модальність” загальної тембральності. Так, тільки один з інструменталістів, який входив до капели від другої половини 1950-х, – М. Соколюк – грав на скрипці, цимбалах, флюярі та бубні. Колектив виконував типові для “весільних капел” ролі – грав на весіллях, “перших розколядах”, толоках тощо.

Показово, що серед відомостей про побутування “весільних оркестрів” (або ж капел), що містяться в академічному виданні “Весілля”, трапляються матеріали, які засвідчують: “Раніше весілля з трієюю музикою вважалося багатим”⁹. Спорідненість між двома різними типами народноінструментальних ансамблів – “трієюю музикою” і “весільними капелами” – виявляється також у виконуваних ними творах як під час місцевих мистецьких акцій, так і республіканських. Скажімо, 1971 року в репертуарі “трієстих музик” сім’ї Ватаманюків із с. Попельники Снятинського району Івано-Франківської області були весільні польки; “трієстих музик” із Хмельницька (В. Єренюк, М. Недочитаний, А. Ігнатенко) – композиції

з побутуючих в області старовинних весільних мелодій тощо.

Важливо зазначити, що існує безліч варіантів складу “трієстої музики”. Варіантність інструментарію впливала на незбалансованість виконавського складу ансамблю, де практикувалися різноманітні взаємозаміни (зокрема, кожен з учасників міг грати на будь-якому інструменті, яким володів, незважаючи на вибір інструмента іншим/іншими учасником/учасниками ансамблю). Така структурно-функціональна варіантність стала основою для розвитку визначальних тембральних моделей, відтворившись у специфіці жанрових інваріантів народної інструментальної музики, але не обмеживши їх “образ” у загальній етнофонічній системі. По суті, це були аналоги інструментальних ансамблів “палацового” типу за соціальною функцією та ансамблів *ad libitum* – за колористичним наповненням (як це було характерним для професійного “академічного” музикування).

Тут можна опертися на спостереження М. Бурака, оприлюднені після вивчення самодіяльних колективів Чернівецької області й суміжних районів. Так, найпоширеніші ансамблі “трієстої музики” – на Гуцульщині; тут вони мають такі різновиди за своїм складом: сопілка, скрипка, цимбали і бубон (Путівльський район); скрипка, цимбали й басаля (Винницький район); скрипка, цимбали, контрабас (Кіцманський і Заставнівський райони). Натомість у Глибоцькому й Сторожинецькому районах до типового основного інструментарію (скрипка й цимбали) додається акордеон¹⁰. У деяких регіонах, що історично пов’язані з російською культурою (наприклад, у Хотинському районі, який із 1812 року тривалий час перебував під юрисдикцією Росії), до цього малого ансамблевого складу долучають гармошку або баян, хоча провідну роль відіграють скрипка або сопілка.

А. Гуменюк засвідчує достатньо рідкісний склад “трієстої музики”, що побутував у с. Глинниця Вишницького району Чернівецької області з ХІХ ст.: скрипка, скрипка-альт, контрабас, педальний тромбон¹¹ і бубон. Проте видається, що у зв’язку з кількісним складом (шість інструментів) доцільнішим є

застосування назви “весільна капела”. Натомість І. Федун і Л. Сабан виявили функціонування (щоправда, до Другої світової війни) у с. Домашів Сокальського району Львівської області “троїстої музики” як типового складу (три скрипки, цимбали й бубон), так і аналогічного ансамблю, до складу якого входили польські за походженням музиканти (одна-дві скрипки, цимбали й бубон).

В Івано-Франківській області ансамблі “троїстої музики” в цей період також були поширенішими в гуцульських районах – Косівському та Верховинському, частково – у Калуському (вочевидь, унаслідок культивування цього типу інструменталізму в місцевому культурно-освітньому училищі, де на відділі народних інструментів навчалися вихідці з інших районів області)¹².

Багатоманіття складу “троїстої музики”, поширене в самодіяльному виконавстві, а також утримання традиційних моделей і ареали поширення напливового інструментарію, яскраво виявлялися не тільки у фольклорному середовищі, але й на численних оглядах, фестивалях чи республіканських конкурсах того часу. Так, 1970 року було проведено спеціальний республіканський конкурс “троїстої музики”. “Масовість” та широку популярність цих ансамблів засвідчила кількість учасників відбіркового туру – понад 13 тисяч музикантів, багато з яких до конкурсу грали лише на сімейних святах (а отже, не належали до організованих форм академічно зорієнтованої самодіяльності). Та саме це дає підстави для об’єктивності висновку про найпоширеніші інструменти “троїстих музик” у різних регіонах. Виявилось, що відмінність у тембральному забарвленні зумовлено різницею у складі: у центральних областях поєднувалися здебільшого скрипка, басоля, бубон, а в західних – скрипка, цимбали та бубон¹³. Такий склад був основою навіть більших виконавських колективів, зокрема інструментальної групи ансамблю пісні й танцю “Карпати” Івано-Франківського меблевого комбінату. Показово, що на республіканському конкурсі 1970 року “троїста музика” традиційного типу з цього колективу (керівник Д. Луцак) отримала другу премію.

Виконавці Тернопільщини також виявили тяжіння до “гуцульського строю”. Так, не тільки в “троїстій музиці” (найяскравішим визнано колектив із с. Звиняч Чортківського району Тернопільської області у складі скрипки, цимбалів і басу), але й у ансамблевих формах інших типів проступає “гуцульський” контур (ансамбль сопілкарів с. Товсте Заліщицького району Тернопільської області виступив із цимбалами). Натомість у ансамблістів Хмельницької області використано сопілку, гармошку й бубон.

Водночас названий огляд-конкурс розкрив надзвичайне розмаїття побутуючого фольклорного інструментарію, що використовувався не тільки “троїстими музикантами” загалом, але й окремими виконавцями з їх складу. Це – цимбали, ліри, скрипки, басоли, труби, дрімби, сурми, флейти, сопілки, кози, волинки тощо. Паралельне впровадження в практику народноінструментального виконавства інструментів пізнішого походження та різноманітні запозичення за таких умов могли відбуватися насамперед через самодіяльні та академічні форми. Це завдання було непростим і потребувало для своєї реалізації спланованої академізації народноінструментального ансамблевого виконавства. Тенденції останньої на цьому конкурсі виявилися досить рельєфно, про що зауважила професійна критика. Так, О. Правдюк особливо відзначив ансамбль “троїстих музик” із Чернівців (керівник І. Міський): “Його музичні обробки (“Концертна сюїта” на теми буковинських народних мелодій, “Весільна”, “Концертна хора”) наочно показали, які великі творчі можливості має цей колектив. І справа тут не тільки у відчутті форми і мелодики народнопісенної стихії, віртуозному володінні скрипкою самим керівником, а в злагодженості, справжній ансамблевості, тонкому відчутті ліктя товариша, що дозволяє говорити про вдумливе артистичне виховання молоді в цьому колективі та його професійну зрілість”¹⁴.

Інше питання постало після проведення кількох мистецьких акцій на теренах Прикарпаття. Восени 1971 року відбувся перший обласний огляд-конкурс “троїстих музик” в Івано-Франківську, до відбіркового

туру якого було залучено понад 1000 музикантів (150 колективів). Аналогічний конкурс відбувся 1973 року і певним чином підтвердив “професіоналізацію” самодіяльних музикантів. Серед учасників відбіркового туру (47 ансамблів) були представлені уже на той час відомі в області колективи – “троїсті музики” Космацького сільського Будинку культури (П. Семчук), с. Білоберезка Верховинського району (С. Минайлик), Богородчанського Будинку культури (Є. Крайник), с. Нижнє Коломийського району (М. Генік).

Отже, керівництво культурних організацій області турбувалося про стимулювання цього виду виконавства. Уніфікованість інструментальних складів викликала застереження щодо подальшої долі інших традиційних інструментів краю – трембіти, басолі, цимбалів, бубна, флюяри, сопілки-дубельтівки, дрімби, дуди, зозульки¹⁵. Збільшення кількості учасників та розширення інструментарію в той час дозволило виявити тенденцію до трансформації “троїстих музик” у “розгорнутіші” ансамблеві форми – секстети, септети тощо (за аналогією до академічних складів). Видається, що цей чинник мав би вплинути на виконавську стилістику; і зонайактивніше ці зміни проявлялися в тих складах, де були задіяні інструменти з групи баянів [наприклад, у колективі із с. Нижнє Коломийського району (художній керівник М. Генік), що був відзначений званням самодіяльного ансамблю народних інструментів. Ця відзнака якнайкраще засвідчує зауважену нами модифікацію].

Адміністративно започаткований рух, спрямований на поширення академічного народноінструментального виконавства та академізацію аматорських форм фольклорної музики, що зберігала типові тембральні (ментальні, специфічно регіональні) засади, ставав дедалі вагомим. У межах підготовки до республіканського конкурсу “троїстих музик” 1973 року було проведено огляди-конкурси у Львівській та Чернівецькій¹⁶ областях зі значною кількістю учасників. Показово, що при цьому ансамблі “троїстої музики” було вирізняно навіть зі складів більших колективів, як наприклад, ансамблю пісні і танцю “Смерічка” з Моршина Львівської області. Через кілька років у

центральної пресі з’явилася стаття кількох авторів “Інструментальна музика”, присвячена підсумкам чергового фестивалю народної творчості. У ній виразно простежується розуміння визначального фактора формування цих ансамблів: “Троїсті музики – улюблена форма гуцульського музикування – об’єднують часто цілі сім’ї (ансамбль Мотруків із с. Микуличин Надвірнянського району, Тафійчуків із с. Буковець Верховинського району; с. Річка Косівського району – ансамбль дрімбарів та “троїста музика”; с. Криворівня Верховинського району – ансамбль сопіларів та дударів”¹⁷.

Традиція утворення наймобільніших “малих” народноінструментальних ансамблів із членів однієї сім’ї типова для всіх областей Західної України. Так, упродовж 1950–1960-х років у Чернівецькій області були популярними ансамблі “троїстої музики”, організовані сім’ями Усачів із с. Несвоя Новоселицького району, Подколінних із с. Дяківці, Міських із с. Шепінці (обидві – з Кіцманського району). Утім, із дорослішанням молодших членів родин ці ансамблі переростали масштаби “троїстої музики” й академізувалися внаслідок поповнення репертуару творами класичної спадщини (так, ансамбль родини Міських завдяки різноманітності репертуару брав участь у численних концертах у Кіцмані та Чернівцях, а 1954 року був відзначений на республіканському фестивалі в Києві за виконання “Анданте кантабіле” П. Чайковського). 1971 року на республіканському огляді-конкурсі була відзначена дипломом першого ступеня “троїста музика” сім’ї Мотруків із с. Микуличин Івано-Франківської області у складі скрипки, цимбалів, сопілки й бубна (були виконані п’єси на основі місцевих фольклорних мелодій – “В’язанка гуцульських співанок”, “Микуличанка” та ін.).

Існуючи поряд із самодіяльними ансамблями та оркестрами, “троїсті музики” у регіоні майже не втрачали своєї важливої ролі у процесах фольклорного й самодіяльного виконавства. Більше того, від 1970-х на теренах Західної України поступово втрачається й домінування оркестрів народних інструментів зі струнно-смічковими інструментами, що були організовані при навчаль-

них закладах різного профілю. Натомість поширюються оркестри, де переважають структурно-стильові принципи цього традиційного інструментального ансамблю.

Показово, що в цьому певну роль покликаний був виконати і виконав Київський оркестр народних інструментів, очолюваний Я. Орловим¹⁸, який створив певний взірць і оркестрового, і ансамблевого виконавства. Чисельність створюваних за цим взірцем різних колективів свідчить про спрямовану академізацію цього виду творчості шляхом усталення інструментарію, технічно-стильових прийомів і репертуару. Вплив академічних моделей був значним. Утім, творче опертя на модель “троїстих музик” оркестрами народних інструментів Львівської консерваторії та Рівненського інституту культури дозволило досягти оригінальної тембральності та стилістичної нетиповості, хоча згодом зазначена модель якнайяскравіше виявилася в оркестрах українських народних інструментів цих закладів¹⁹.

Хоча спроби “академізувати” “троїсті музики” і “весільні капели” як самостійний напрям народноінструментального жанру не припинялись²⁰, все ж іноді виникала можливість для підтримки їх автентичних засад. Це опосередковано засвідчує відзначення кращих автентичних виконавців і фольклорних колективів із західних областей України, що брали участь у радіоконкурсі “Золоті ключі” впродовж 1981–1989 років. Так, С. Грица виокремлює тільки двох майстрів гри на народних інструментах [Р. Кумлик (с. Верховина Верховинського району Івано-Франківської області), В. Грималюк (с. Кривоброди Косівського району Івано-Франківської області)] та кілька ансамблів “троїстої музики” [с. Підзамчок Бучацького району Тернопільської області, с. Долішне Залуччя Снятинського району Івано-Франківської області, с. Тумень Дубровицького району Рівненської області, с. Шепіт Путильського району Чернівецької області], що вирізнялись яскравою національною своєрідністю, стилістичною неповторністю й оригінальністю репертуару.

Очевидно, важливу роль тут відіграли природні властивості інструментального фольклору, зокрема його переважно роз-

важальна функція в побуті. На цей аспект неодноразово звертали увагу дослідники. Зокрема, 1989 року С. Грица, оприлюднюючи висновки щодо тенденцій у самодіяльності, узагальнила: «Інструментальна народна музика значно активніше, ніж вокальна, підпадає під зовнішні впливи як з огляду на саме джерело звуковидобування – інструменти, котрі, особливо в наш час, піддаються технічній модернізації, так і в зв'язку з змінністю складів інструментальних ансамблів. Крім того, функціонуючи в народному побуті в якості супровідної до танцю (на весіллях, дозвіллі), народна інструментальна музика зазнає і значних впливів модної побутової танцювальної... Із численних записів інструментальних ансамблів так званих “троїстих музик”, які протягом багатьох років надходили на радіоконкурс “Золоті ключі”, можна зробити висновок, що ознаки цього жанру стають все більше номінальними”²¹. Збереження питомих ознак “троїстої музики” дослідниця вбачає як у реконструкції питомого інструментарію, так і у фіксації та осягненні усної традиції, що збереглася в Карпатах, на Поліссі, Поділлі та Волині.

Сучасне інтенсивне побутування ансамблів “троїстих музик” у більшості випадків виявляє повернення до автентичних форм фольклорного музичення; водночас стилістика цього жанру оригінально і вдало виявляється в академічній виконавській та композиторській творчості як у формах фольклоризму, безпосереднього запозичення тембрально-акустичного рівня, так і в жанровому переінтонуванні, що переконуює у важливості її чинників. Використання ж ілюстративно-зображальних елементів (наслідування співу птахів, скрипу воріт, передзвону молотів у кузні) у творчості окремих ансамблів засвідчує, що фольклорні музиканти наслідують прийоми академічного арсеналу.

Отже, інструментарій повоєнного часу й наступних десятиліть у Західній Україні виявляє типові поширені, можна навіть сказати, стереотипні схеми тембральних поєднань народноінструментального виконавства. Їх модифікування шляхом привнесення іншої, незвичної для регіону естетики

академічного музикування, тим більше, зорієнтованої на стандарти інструментальних ансамблів та симфонічних оркестрів європейського/російського взірця, не викликало достатньої для стрімкого поширення нового мислення та культурно-стильових стереотипів підтримки ні серед народних виконавців, ні серед професійних музикантів. До того ж, можливості інструментарію, що сприймався як заміщення питомого для академічної традиції, істотно поступалися академічним зразкам. Подоланню відчуження, що формувалося мимовільно у свідомості населення краю, мала сприяти потужна система спеціальної освіти й активна пропагандистська кампанія. Це непросте завдання впродовж кількох десятиліть поступово виконували численні факультети, відділи та кафедри народних інструментів у музичних та культурно-освітніх закладах.

¹ Різні версії та народні перекази про походження цього типу ансамблю наведено в працях А. Гуменюка, зокрема в “Українських народних музичних інструментах”.

² *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – К., 1967. – С. 40. Сучасна комплектація ансамблів “троїстої музики” досить різноманітна: скрипка, басоля (віолончель) або контрабас, цимбали, рідше – бандура, барабан разом із мідними тарілками чи бубон, флейта, кларнет, сопілка (денцівка або флюяра), подекуди труба або корнет у строї сі-бемоль, педальний тромбон у строї до; іноді гармонія або баян.

³ *Гуменюк А.* Зазнач. праця. – С. 40.

⁴ *Трофимчук О.* Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні // Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 179.

⁵ *Пасічник Л.* Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні // Науковий вісник НМАУ. – К., 2004. – Вип. 40. – С. 166.

⁶ Цит. за: *Весілля: у 2-х книгах.* – К., 1970. – Кн. 1. – С. 284, 285.

⁷ *Яремко Б.* Музичні інструменти Гуцульщини // НТЕ. – 1986. – № 5. – С. 56.

⁸ Показово й те, що в 1950-х роках у Космачі діяло шість різноманітних за складом інструментальних капел, що мали індивідуальні особливості в репертуарі й техніці виконання (див.: *Яремко Б.* Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук (Генц) у спогадах музикантів його капели // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки. – С. 8–14).

⁹ *Весілля: у 2-х книгах.* – Кн. 1. – С. 251.

¹⁰ Варто зауважити, що дослідження проводились у 1970-х роках, тому поява акордеона не видається випадковою; швидше виникають запитання щодо його побутування в попередніх десятиліттях.

¹¹ Використання в ансамблях інших інструментів духової групи, зокрема різних видів сопілок, кларнетів і флейт, поступово набуло виразної тенденції.

¹² Через десятиліття популярність цього різновиду фольклорних ансамблів зросла, що засвідчив конкурс “троїстих музик”. Вони поширилися (чи, краще сказати, відновилися) в Косівському, Верховинському, Коломийському, Надвірнянському, Богородчанському, Рожнятівському районах. Істотно розширився склад інструментарію: використовувалися, хоча й епізодично, трембіти, басолі, цимбали, бубони, флюяри, сопілки-дубельтівки, дрімби тощо.

¹³ *Шпірний Т.* Конкурс “Троїста музика” // Музика. – 1971. – № 1. – С. 29, 30. Ця теза підтверджує матеріали А. Гуменюка, оприлюднені в праці “Українські народні музичні інструменти”.

¹⁴ *Правдюк О.* Республіканський конкурс “Троїсти музика” // НТЕ. – 1971. – № 2. – С. 109.

¹⁵ Див.: *Редько М.* Троїсти музики молодіють // Музика. – 1974. – № 3. – С. 12.

¹⁶ Ідеться про фестиваль “Буковинська весна – 1972”.

¹⁷ *Гамкало І., Гуцал В., Фартушна С.* Інструментальна музика // Музика. – 1977. – № 3. – С. 1–3.

¹⁸ Вплив цього колективу на інші, у тому числі й ансамблеві різновиди народноінструментального виконавства (зокрема, на ансамблі “троїстої музики”), засвідчено в кількох статтях-оглядах. Так, 1979 року М. Бурак повідомляв, що після Республіканського конкурсу і під впливом київського оркестру народних інструментів виникли докорінні зміни в цьому жанрі. Учасники ансамблів почали вивчати нотну грамоту, з’явилися перші партитурні записи. Для реалізації нових художніх завдань до традиційних складів було додано інструментарій, виникли повноцінні оркестрові групи.

¹⁹ Результатом такої практики є композиторське бачення виразових можливостей цього типу ансамблю. Його виразно ілюструє “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з троїстою музикою М. Корчинського (1980).

²⁰ Саме в такому ракурсі продовжують розглядати народноінструментальне ансамблеве виконавство ХХ ст. у сучасних мистецтвознавчих працях. Так, Л. Пасічник із цих позицій пише про репертуар подібних колективів (“троїстих музик”): він “переважно представлений народною пісенною та танцювальною музикою, обрядовими інструментальними мелодіями. У другій половині ХХ століття ансамблева література для таких ансамблів стала поповнюватися оригінальними композиціями, створеними керівниками колективів” (див.: *Пасічник Л.* Зазнач. праця. – С. 166).

²¹ *Грица С.* Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості // НТЕ. – 1989. – № 5. – С. 3–9.

SUMMARY

During the last third of the past century a considerable place in the scientific and popular scientific literatures was occupied with the labours devoted to the development of the different kinds of amateur performances, specifically to the instrumental execution. These works that were aimed at popularization of the mass art conception as the organized variety of artistic activity of the broad masses within the framework of unique united

Soviet socio-cultural space however enable to a great extent to learn the peculiarities of adaptive processes within the limits of musical, in particular folk-lore, cultures in the separate loci and regions with their originality and distinction. Therefore elucidation of one of the most popular varieties of the Ukrainian ensemble execution, particularly on Western Ukraine, is the purpose of the proposed investigation.

ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ в 90-х роках ХХ століття

Леонід Барабан

1990-і роки – це неповторні моменти становлення української держави, а значить, і її театральної культури. Шлях після проголошення незалежності України був нелегкий. У неймовірно несприятливих умовах опинився й театр. Саме в цей час пішов із життя один із кращих драматургів – Олексій Коломієць, чиї п'єси якраз у ці роки репрезентували українську драму зарубіжжю. Варто підкреслити, що саме бездуховність, люмпенізація й маргіналізація суспільства початку 1990-х років стали основною причиною того, що в театральному мистецтві за національною п'єсою не було створено жодної концептуально вартісної вистави, яка претендувала б на світове визнання. А молода драматургія, яка в цей час по-різному сприймала й оцінювала навколишню дійсність, соціальний розвиток, почала сповідувати специфічні творчі й естетичні принципи, стала дотримуватися дуже несхожих між собою стильових напрямів. У ці роки відбулося й остаточне утвердження як драматурга Ярослава Стельмаха. Свою увагу він спрямував на знайоме йому життя міста й села, інтелігенції, а також на ті значні зміни, що відбувалися в людях. Його п'єси приваблювали майже всіх українських акторів і режисерів зверненням до сутності людської душі, простою та лаконізмом діалогів, насиченістю колоритними деталями тогочасного життя, романтичним забарвленням зображуваних подій та ситуацій, а особливо – неоднозначних характерів.

Однак драматургія 1990-х була надто неоднорідним явищем, дуже різноманітним за жанрами й стилями. Покликана до діяння новими суспільними умовами, вона, маючи вузький ідейно-психологічний, зображально-стильовий діапазон, розвивалася повільно й не мала виразного національного колориту. Плідно працювали лише Я.Верещак, Б.Стельмах, В.Босович, А.Крим, В.Канівець, але герої їхніх кращих п'єс ще не протистояли насильству тоталітарного режиму, вони були вірними світовим гуманістичним

ідеалам за найнесподіваніших змін обставин чи екстремальних моментів буття. Утім, було б несправедливо вбачати в драматургії цього періоду лише недоліки – дрібнотем'я, псевдопафос, прагнення авторів розробляти лише абстрактні сюжети, що не мають національного підґрунтя. Театр рішуче відходить від проявів споживацько-прагматичної філософії технократів, духовного бандитизму, насильства, пристосуванства, нігілістичного ставлення до історії загалом і до залишків бюрократично-адміністративної системи зокрема. Сталися “справді революційні зміни в суспільній свідомості, у громадському житті, в нашому поступі до утвердження пріоритету духовності, внутрішньої відповідальності кожної людини за все, що діється довкола”¹, – констатувала критика. І це була відповідь митців сцени новій державі.

Характерним для цього періоду було те, що на сцену поволи, хоча й не дуже часто, поверталися імена заборонених драматургів, на яких тривалий час лежало тавро буржуазних націоналістів, суспільних покидьків, ворогів народу тощо. Початок цій справі поклав Львівський академічний театр ім. М.К.Заньковецької (нині Національний), який показав свої версії за творами Б.Лепкого. Невдовзі п'єси В.Винниченка, Олександра Олеся пішли в Харкові, Чернівцях, Тернополі, Донецьку, Івано-Франківську, Києві. Дістали сценічну реалізацію також драми й комедії С.Черкасенка, Т.Сулими, Л.Яновської, Л.Старицької-Черняхівської, Г.Хоткевича, В.Самійленка, А.Крушельницького, В.Пачовського, К.Буревія, І.Дніпровського, І.Кочерги, Г.Лужницького. Серед найбільш затребуваних творів – п'єси М.Куліша. Твори названих драматургів приваблювали критичним пафосом, соціально-аналітичною спрямованістю. Вони засуджували все, що заважало процесу, та викривали найбільші вади радянсько-соціалістичної системи – лжеколективізм, фарисейство, душевне безкультур'я та побутовий деспотизм очільників влади, соціальний інфанти-

лізм революціонерів, яких називали борцями за справедливість. Прославляли ж ці твори простих людей як носіїв доброти.

Варто зазначити, що майже сім із половиною десятиліть до цього театральні критики й науковці подавали драматургічний розвиток і театральний процес спрощено, тенденційно, а часом спотворено. Багатьом митцям сцени було поставлено тавро ворогів народу, деякого розстріляли в 1930-х роках. Частина з них стала дисидентами або ж змушена була емігрувати. Таким чином, значна кількість імен акторів, режисерів та сценографів опинилася поза культурним обігом. Театрознавці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, театральні критики й історики Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого спільними зусиллями саме в кінці 1990-х частково ліквідували прогалини у висвітленні театального процесу України у ХХ ст., довели несправедливість звинувачень щодо багатьох славних імен, починаючи з Леся Курбаса, Йосипа Гірняка, Олімпії Добровольської, Володимира Блавацького, Ніни Горленко. Постали із забуття імена режисера Б. Дніпрового, драматурга З. Тарнавського, неперевершених акторів В. Шашаровського, Н. Лужницького, Г. Совачевої, Б. Паздрія, В. Левицької, С. Чайки, Т. Демчука, театального діяча Ю. Кононова, театального композитора Я. Барнича. Їх творчість та мистецькі здобутки почали об'єктивно досліджувати, їх імена ввели в нову історію українського театру ХХ ст.

Одна з найяскравіших течій вітчизняної драми і сцени 1990-х років – поетично-символічна, що була штучно перервана в кінці 1920-х, а потім і в 1970-х роках (зазначимо, що вона найбільше притаманна нашому театрові). Динамічні, з напруженою сюжетною лінією п'єси кожного з її представників заповнили європейські театральні сцени. Відновився цей напрям насамперед із появою драматичної поеми Л. Костенко "Маруся Чурай", яку першим поставив театр ім. М. К. Заньковецької у Львові, а згодом ще сім вітчизняних театральних колективів. Поетеса створила неперевершені образи Богдана Хмельницького, Івана Остряниці,

Семена Капканчика, Параски Демихи, Бобренчихи, Семена Горбаня. У фіналі Маруся Чурай, дівчина з легенди, усвідомила, що її особиста біда та страждання – лише невеличка крапля у всенародній трагедії, у битві за визволення рідного краю. Таке творче вирішення було не тільки продовженням традицій драматургії Лесі Українки, але й актуальною розповідь про трагедію та велич усієї України.

Водночас дуже широко в театрі й драматургії окресленого періоду розвинулася публіцистично-історична драма, а її тематика, що теж була істотно обмежена, значно розширилася. До помітніших явищ драми й театру 90-х років ХХ ст. також варто віднести поглиблення художніх основ соціально-психологічної драми. Йдеться про драматургічні набутки Я. Верещака, К. Демчук, В. Бойка, Л. Пастушенка, В. Сичевського, В. Остапова, Н. Мірошніченко, О. Ірванця, Н. Ковалик, М. Братана. Їхні п'єси прикметні мистецькою досконалістю, поетичністю та ліричністю характерів героїв, особливою актуальністю, прагненням виявити суперечності тогочасного соціального розвитку країни, утвердити віковічні почуття патріотизму українця, його будівничі устремління над руйнівними. У цій сфері цікавим став драматичний етюд А. Загрійчука "Обличчя матері" (1999), події якого розгортаються на початку ХV ст. Діють у ньому Андрій Рубльов, Феофан Грек і підмайстер-маляр з українського Поділля Мефодій. Ідейно-тематичне спрямування етюду дещо незвичне, адже тривалий час вважалося, що іконопис прийшов у Русь-Україну з-за її меж, тому суворо заборонялося іконописцям малювати або привносити до лику святих неканонічні риси. Першими порушили це табу геніальні митці Феофан Грек, Андрій Рубльов та їхні помічники. Через воєнні та загарбницькі лихоліття від їх доробку залишилася незначна частка; не існує достовірних життєписів, натомість у стародавніх манускриптах збереглися перекази, згадки й легенди. І все ж ікони Богоматері, витворені тоді майстрами пензля, досі зачаровують увесь світ. На одній з ікон чернець-іконописець Мефодій упізнав риси своєї матері, яка приїздила до нього з України в

далеку засніжену Москву. Особливо вражаючими у п'єсі стали фінальні міркування Андрія Рубльова про значення мистецтва й культури в житті кожного народу.

Хоча ставлення режисерів і акторів до цих драматургів соціально-психологічного напрямку різне, однак можна чітко визначити найсуттєвішу ознаку їхніх п'єс. Будучи аналітиками людських душ, вони міцно спираються на підґрунтя національної культури, їхня творчість кривно пов'язана з естетикою, ціннісними орієнтирами, народними традиціями, побутом українців, вони далекі від шароварщини, яка в радянські часи широко культивувалася на різних мистецьких декадах та олімпіадах.

У 1990-х яскраво розкрився талант нині відомого в країнах Європи драматурга Ярослава Стельмаха. З успіхом в Україні та зарубіжжя ішли його драми "Провінціалки" (1988), "Синій автомобіль" (1990), де мовилося про відповідальність митця перед народом і власною совістю. Були написані й поставлені п'єси "Стережися лева", "Ніч на Івана Купала" (1996), в основу яких лягли мотиви з повістей М. Гоголя. Незвичайний успіх мали як тоді, так і нині драми "Емма" за романом Г. Флобера "Мадам Боварі" (1994), "Тим далеким літом" за романом І. Шоу "Люсі Краун" (1997), "Аладдін" за мотивами арабських народних казок "Тисяча й одна ніч" (1998), "Повість про безрозсудно цікавого" (2000), в основу якої було покладено сюжет із новел М. де Сервантеса, що побачила світло рампи тільки у квітні 2004 року на сцені Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького в інтерпретації режисера Я. Ілляшенка. З успіхом були створені образи Лотаріо (актор О. Топилко) та Ансельмо (В. Мороз). У ці роки Я. Стельмах, який володів п'ятьма іноземними мовами, переклав українською драми "Сейлемські відьми" А. Міллера (1994), "Танцюй під власну дуду" Н. Саймона (1995), "Бал злодіїв" Ж. Ануїя (1997). 1991 року вийшла чудова збірка його п'єс "Провінціалки", просякнута морально-етичною проблематикою. Незвичним став і його римейк за комедією "Паливода XVIII ст." І. Тобілевича (Карпенка-Карого), який іде й досі під назвою "Кохання в стилі бароко" (1999)².

Інтелектуальна, почасти філософська драматургія Я. Стельмаха стала вагомим явищем 1990-х, бо саме вона якнайбільше продовжувала й поглиблювала тематику, проблеми, образи, започатковані ще в 1910-х роках такими видатними майстрами, як Леся Українка, В. Винниченко, В. Пачовський, А. Крушельницький, І. Кочерга, М. Куліш. Я. Стельмах у своїх високохудожніх п'єсах показав життя українця кінця ХХ ст. у соціальному розвитку, дуже мінливому й різноманітному. Його герої мають душевне сум'яття, але через драматичні (а почасти й трагічні) почуття приходять до очищення та внутрішнього випростання. Тому й фінали його п'єс були оптимістичнішими.

Виходець з інтелігентної сім'ї, Я. Стельмах – обдарований Божою ласкою, талантом, здібностями до мов, тонким розумінням законів саме національної сцени. Тому кожен його драматургічний твір захоплює глибокою життєвою правдою, що знайшла мистецьке відображення в неповторних характеристиках його героїв, в актуальності ідейно-тематичного змісту та в майстерному слові³.

Драматург Я. Верещак справедливо зауважив: «Уже багато років живуть своїм життям своєрідні твори авторів середнього покоління, які не мають сценічної історії і нікому невідомі. Занесені колись до чорних списків "антирадянських" чи "не рекомендованих", ці п'єси й досі анітрохи не втратили ні своєї актуальності, ні художньої вартості»⁴. Було названо драми М. Віргінської, О. Клименко та Л. Чупіс, написані в середині 1990-х. А якщо врахувати п'єси майстрів діалогу К. Демчук, О. Ірванця, Т. Оглобліна, С. Новицької, В. Лисюка, то можна констатувати, що поставлено дуже мало вартісних творів (хоча скарги на недостатність сучасних п'єс з уст театральних діячів лунають і дотепер). Шкода, що режисери досі не зацікавилися драматургією О. Ірванця, В. Остапова, К. Демчук та Я. Яроша.

Зазначимо, що театрознавці та театральні критики на межі ХХ–ХХІ ст. чомусь неодноразово підкреслювали, що українська драматургія відстає від суспільної думки, від загального розвитку країни, звинувачували драматургів у невмінні вибрати ту чи іншу тему для художнього опрацювання. Тому,

очевидно, режисери більше вдавалися до різноманітних інсценізацій, літературних монтажів або композицій (постановки за мотивами “Кайдашевої сім’ї” за І. Нечуєм-Левицьким, “Землі” за В. Стефаником, “Апостола Черні” О. Кобилянської, “Зів’ялого листа” І. Франка, “Мазепи” за Б. Лепким, “Берестечка” за Л. Костенко, “Щоденного жезла” за Є. Пашковським). І водночас обминали п’єси, добірні за вирізьбленістю оригінальних характерів, художнім наповненням тематичних ліній, внутрішньою структурою, які прийшли у 1990-х роках. Писали про них мало, а виставляли на сцені ще менше.

Серед таких драматургів опинився Василь Остапов – лауреат премій у галузі культури, автор чудових п’єс, в яких висловлено біль за долю колишньої і нинішньої України. Можна лише дивуватися, що навіть музично-драматичний театр ім. М. Садовського у Вінниці (а саме в цьому місті мешкає В. Остапов) вперто ігнорує яскравий творчий доробок цього молодого митця⁵.

Перша п’єса з трохи дивною назвою “Гиблик” з’явилася друком 1996 року й порушила низку важливих проблем буття, а серед них як найгострішу – пошук порозуміння, гармонії спілкування, злагоди між людьми в складних життєвих обставинах. Драма, проникнута зворушливою щирістю й добротою, безумовно, вирізнялася з-поміж тогочасних одноденок драматургічного письменства. Дія в ній розгортається в середині 1990-х років на західноукраїнських теренах та в Росії, куди українці змушені були виїжджати в пошуках заробітку. Головний герой – старший за віком чоловік, якого всі звать Стрийком. Цікаві, захоплюючі, навіть трохи епатуючі епізоди “Гиблика” ви-яскравлюють метафоричну назву драми (гиблик – це звичайний для тесляра стругальний інструмент для обробки дерев’яних речей). Така метафора спрацювала на сто відсотків, адже “очищатися” треба всім і постійно.

У сюжет введено епізод замовлення труни матерями вбитих російських солдатів: хто має труну, одержує тіло небіжчика поза чергою. Одна з жінок дуже справедливо зіставляє “территориальную целостность” і життя сина, який невідомо що захищав у

Афганістані й там загинув. Почувши про загибель чи поранення на “чужій” війні земляків-українців, Стрийко оголосив збір коштів на медикаменти. Правдивий хлібодар добру справу розпочинав молитвою (за сюжетом інші головні герої забули “Отче наш” і замість нього фальшиво виспівували “Ще не вмерла Україна”).

В. Остапов засвідчив, що майстерно володіє драматичним хистом. Це підтвердила його наступна п’єса – феєрія-веремія на вільну тему (так жанр визначив сам автор), а по суті – психологічна драма “Вони не чули про Клааса” (1999). Вона теж сповнена алегорій, образності, конгеніального вторгнення авторських думок про неспокійну дійсність з її політичними та економічними перепадами. У драмі представлено велику кількість дійових осіб. І хоча деякі з них мають по одній-дві репліки, без них не вдалося б настільки рельєфно розкрити концепцію психологічної драми. Реальне та ірреальне органічно переплітаються у п’єсі – і це наближає її до модернової драматургії.

Заспів усьому надав пролог, що став своєрідним камертоном розповіді про страждання, болі й тривоги, невеликі радощі та успіхи в реальному бутті. Тут у діалогах героїв зіштовхнуто дві протилежні сили – не антагоністичні, але й не такі, щоб із ними розбудувувати державу, творити добро. Уже з прологу видно всю подальшу структуру, художню побудову, манеру дійових осіб розмовляти, їх телеграфний стиль, що властивий взагалі стилістиці В. Остапова⁶. Мабуть, це найбільше привабило режисера О. Бойцова, який узявся за сценічну реалізацію драми.

Драматург образно-метафорично (й переконливо) розмірковує про долю України й українців, про те, що влада байдужа до всіх негараздів у державі, адже вона дбає лише про накопичення капіталу, спираючись на неправду та свавілля. Драма “Вони не чули про Клааса” несе в собі щось від твору Шарля де Костера “Легенда про Тіля Ойленшпігеля” – не тільки приховану іронію, але й світлий доброзичливий погляд на нашу дійсність. Така п’єса й вистава доконче потрібні в Україні. Ті сто шість театрів, які нині функціонують у державі, нагально потре-

бують такої містерії, яка б торкалася сучасної проблематики. Особливої уваги заслуговують у п'єсі епізоди розмови "Боїнгів" над Атлантикою та Чугайстра в Карпатах. Вони нагадали (може, автор зробив це навмисно) прекрасну, величну драму Торнтонна Уайлдера "Наше містечко", заборонену й замовчувану колись у СРСР, але напрочуд співзвучну нашому часові. Власне, ця художньо цілісна поліфонічна п'єса В. Остапова давно заслуговує на сценічну реалізацію на телебаченні чи навіть у кіно.

П'єса цього драматурга "Оголена шабля Богдана" (опублікована 2000 року, хоча написана ще 1998)⁷, теж не привабила режисерів. У вступній статті до неї В. Дятчук справедливо зазначила, що це п'єса про "непереможність людського духу"⁸. Бо й справді, В. Остапов, хоч і розробляє в ній історичну тему – перебування Богдана Хмельницького на Подільській землі, – "однак раз у раз повертається до подій сучасних, типологічно їх не зрівнює, а проводить своєрідні аналогії, паралелі та мистецькі порівняння"⁹. Хіба не є завжди актуальною проблема лідера, яка промовляє до кожного українця. Саме так визначив головну думку цього твору у своїй постановці Хмельницький музично-драматичний театр (режисер О. Бойцов).

2000 року В. Остапов завершив та видав драматичну кіноповість "Та понеси з України". Її сюжет порушує питання, яке довго замовчувалося або фальсифікувалося в Україні. Цієї теми торкнувся свого часу І. Кочерга у "Свіччиному весіллі" (але він унаслідок відомих обставин був у полоні негативних тверджень радянських істориків щодо литовців, які в XIV ст. прийшли у Правобережну Україну і яких вважали загарбниками, окупантами, страшеними здирниками та варварами). В. Остапов повернув тему в інше річище – через образ віртуозного коваля Дороша, якому рубають праву руку, щоби не карбував українські гроші. У цьому образі автор утілює невмирущу силу України. Коваль Дорош кував мечі й плуги, прикраси й гроші, а державні гроші – прикмета відродження, яке наступило лише наприкінці XX ст. За сюжетом повісті в українському селі подоляни-хлібороби заховали після

битви й вилікували пораненого литовського воїна Йонаса, а він, одужавши, полюбив українську дівчину Славу й зважився повезти її на свою батьківщину. Романтично-поетичний фінал ще раз засвідчив думку, що любов єднає серця та здатна врятувати світ, що немає антагонізму між націями.

П'єса В. Остапова сповнена різноманітної символіки. Митець прагне, щоб театр повернувся лицем до такої стилістики. Зауважимо, що вся драматургія В. Остапова побудована на асоціативності, а сучасна режисюра неохоче береться інсценувати такі твори. Тому п'єси В. Остапова, як і його творчих побратимів, залишаються тільки "Lese drame" – тобто драмами лише для читання.

Щось подібне сталося і з п'єсами Надії Симчич. Її драма "Вирію, не зникай" (за визначенням авторки, п'єса-казка), яку ґрунтовно проаналізувала критик Мар'яна Шаповал, теж містить смислові коди, що продовжують чудові особливості "Лісової пісні" Лесі Українки. Критик справедливо зауважила, що "і традиційна, і авангардна форми п'єс потроху наповнюються глибшим змістом, що у авторів з'являється бажання сказати читачеві щось усвідомлене, що на решті зникає домінуюча депресивна емоція: гра крем'яками на згарищі ніби-то завершується – на зміну деструкції приходить конструктивний *modus operandi*"¹⁰.

Те, що птахи восени відлітають у вирій, знає кожен. Бо Вирій (Ірій) етимологічно означає "рай" – прекрасне дивовижне місце, куди відлітають на зиму птахи, куди линуть по смерті душі людей, а тепер, за волею Н. Симчич, переходять усілякі духи (Невидима Сила), які завершили свою службу на Землі. Чомусь не бентежить нас, що наші діти мільйони разів мандрували в Космос, зустрічалися з інопланетянами, стрибали через гіперпростір і навіть пірнали в комп'ютерну мережу, але жодного разу не шукали квіток папороті чи зачарованого скарбу. Добре знаємо легенди Давньої Греції, біблійні оповіді, але нашу міфологію соромливо ігноруємо або замовчуємо. "Лісова пісня" Лесі Українки – самотнє віконце в цей химерний прасвіт, без розуміння якого неможливо реконструювати мислення українця.

«Тому на часі казка “Вирію, не зникай”, – розмірковує далі М. Шаповал, – яка може стати першим знайомством з віруваннями наших предків, першим наближенням до ідеї пантеїзму, до морально-етичних засад українського народу. М’який дидактизм п’єси дуже добре сприймається всією аудиторією, захопленою фантастичними пригодами маленьких героїв – Тарасика і Маринки»¹¹.

Такі ж чудові, аналітично глибокі п’єси Світлани Новицької. Назви її п’єс символізують більшість змальованих реалій, таких звичних для кожного з нас. Так, образ Тані Чумаченко з драматичного етюдю “Крейзі” цікавий насамперед тим, що це яскравий приклад дегероїзації персонажа. Зображення складних взаємостосунків серед підлітків, їхньої здатності жорстоко цькувати того, хто не схожий на них, не є новою темою в драматургії, але молода майстриня діалогу розглядає її в іншому ракурсі. Трагедія людини, яка намагається зберегти своє унікальне “я” в агресивному середовищі, також неодноразово була предметом художнього зображення. “У п’єсі, – на думку М. Шаповал, – приваблює те, що глядач може спостерігати одні й ті самі події і зовні, і зсередини, з точки зору дівчини, в образно-символічному вияві – через її сни, мрії, фантазії, які віддзеркалюють дійсний стан психіки героїні й адекватно передають її світосприйняття. Байдужість батьків, знуцання однокласників, бійки, згвалтування нищать внутрішній світ Тані, руйнують її душу, навертають до думок про вбивство, підштовхують до суїциду. Крок за кроком милі, романтичні фантазування дівчини перетворюються на жахливі марення клінічного характеру. Крапля за краплею світ зовнішній і внутрішній зрівноважуються, ніби сполучені посудини – кожен може простежити, як ми втрачаємо себе”¹².

Особливий інтерес викликають також інші драми С. Новицької – “Котилася торба”, “Романко – цар звірів”, “Пан Коцький”, “Ой було весілля”, “Шинкарка”. Різні за стилістикою, всі вони ґрунтуються на народній мудрості, звичаях та обрядах українців. Ці п’єси сповнені роздумів про сучасність, розглядають людину як творця всіх благ на землі¹³. Недарма вже на початку XXI ст. до

них звернулися театри Чернівців, Тернополя, Миколаєва, Одеси, вони перекладені на інші мови.

П’єсу Ігоря Бондар-Терещенка “Пастка на миші”, де в кращих традиціях експресіонізму поєднано фарсовість теми з елітарним шармом її героїв, також оминули своєю увагою театри. Насичена інтертекстуальність “Пастки...” стала вигадливою художньою формою, в яку втілювався звичайнісінький сюжет спокушення чоловіка. Слід сказати, що Вона (героїня п’єси) це спокушування розігрує надзвичайно майстерно. Автор запропонував прочитання драми через модель *кіт – мишка*, а з урахуванням гендерних акцентів – *кицька – мишвак*. І тут знову можна погодитися з М. Шаповал, яка стверджує, що “код закладено загалом м’яко, ненастирно, у заголовку, у ремарках, тобто там, де це сприйматиме не глядач, а режисер. Для глядача ж відкриваються ширші семантичні поля: моторозна біологічна природа конфлікту, старого як світ, де чоловік уявляє себе жертвою, а жінку – самицею, павучихою, яка його використовує, а потім з’їдає. (Недарма у фіналі ліфт виявляється порожнім – це Вона, страхітлива Морана, знищує свого зальотника)”¹⁴.

Наприкінці ХХ ст. особливий резонанс викликала соціально-психологічна драма Анатолія Крима “Євангеліє від Івана”, в якій яскраво показано страдницьку долю фермера Івана Хашченка в перше п’ятиріччя після того, як Україна здобула незалежність. Сценічне першопрочитання драми здійснив Тернопільський академічний театр ім. Т. Г. Шевченка (режисер О. Мосійчук, у головних ролях – М. Коцюлим, В. Хім’як). Надзвичайно оригінально поставив цю драму Хмельницький муздрамтеатр (режисер О. Бойцов).

Театр і драма 1990-х років, реагуючи на різноманітні соціальні конфлікти, негаразди та політичну колотнечу, часто зверталися до теми сучасності. Митці стали активніше розробляти питання етики й моралі, дедалі ширше осмислювати суспільно корисну працю людини в різних галузях господарства як найпершу потребу спільноти. Адже праця є мірилом духовності та моральності кожного. Завдяки натхненній співпраці режисерів, акторів і драматургів у театрах уже на-

прикінці 1980-х – на початку 1990-х років з'явилося чимало вистав, які масштабніше, повнокровніше змальовували нашого сучасника, здатного до переосмислення реальності, до здійснення суспільного поступу, до вдосконалення себе й оточуючого світу. Слід відзначити тих майстрів перевтілення, які завжди дбайливо ставилися до розкриття образу сучасника: Т. Нещерет (Запоріжжя), К. Норець (Вінниця), Л. Каганова, Г. Шайда (Львів), І. Давидко, К. Хім'як (Тернопіль), В. Пасічник, Г. Дашковський (Миколаїв), Г. Ковалюк, Л. Никоненко, М. Андрусенко, О.Шейко (Сімферополь), О.Стальчук, Ю.Ткаченко, Н. Лотоцька, О. Цареградська, Г. Яблонська (Київ), Л. Тарабаринів (Харків), В. Нестеренко (Полтава), Н. Фіалко, О. Ільїна (Чернівці), М. Голубович, В. Тимошенко (Луганськ), Т. Шершун, Г. Котенко, В. Токар (Ужгород) та ін.

Промовистим є факт “зміщення” зацікавленості акторів і театрів сучасною українською драматургією, образом сучасника зі столиці або великих міст до провінційних. Прикладом є Рівненський музично-драматичний театр. Особливо слід відмітити діяльність актора Анатолія Гаврюшенка, який зіграв понад п'ятдесят ролей у сучасних п'єсах, серед яких – Гордій (“Гордіїв вузол” В. Сичевського), Батько (“Кайдашева сім'я” за І. Нечуєм-Левицьким), Ангел (“Дикий Ангел” О. Коломійця). “Всі вони – витвір одного артиста, об'єднані в його творчій лабораторії тією чи іншою темою, але виконані з тільки Гаврюшенкові притаманною акторською майстерністю. Він типовий артист нинішнього часу. Синтетичний артист. Він сповнений завжди життєвого й акторського досвіду, сил та енергії і бажання грати”¹⁵. Завдяки натхненній праці актора оживали правдиві, з властивими тільки їм рисами поведінки, наші сучасники, насамперед хлібороби.

Отже, драма кінця 1980–1990-х років відкрила для режисерів та акторів особливі художні можливості для створення яскравих характерів для глибокого розкриття багатого духовного світу трударя. Актриса Л. Хоралець справедливо зазначала, що тільки в мистецькій праці, “корисній і потрібній людям, загартовуються характери, відбувається становлення особистості. І яка ж висока

місія митця – відтворити образ сучасника. Того, хто постійно і незмінно дає приклади високої духовності, що є однією з головних ознак нашого способу життя. Вміння досліджувати внутрішній світ свого героя – основне, до чого має прагнути кожен актор. У цьому найвищий смисл його повсякденної творчості”¹⁶. А такі характери були представлені в прекрасних творах, насамперед у драмах і комедіях Я. Верещака “Платні послуги” (1996), О. Ірванця “Брехун з Литовської площі” (1997), І. Драча “Гора” (1997), Л. Чупіс “Танці гончарного кола” (1997), Т. Нещерет “Повернення” (1998), А. Крима “Євангеліє від Івана” (1998) та ін.

Отже, кінець ХХ ст. – це своєрідний етап в історії нової української драми. Для нього притаманні розвиток та оновлення традицій, які склалися впродовж попередніх періодів, посилена увага до здобутків світової культури та оригінальні пошуки в освоєнні нових пластів життя, сфер соціального розвитку. Українська драма, подолавши складний шлях, на межі тисячоліть стала багатшою на таланти та високохудожні п'єси різних жанрів. Вона розвивалася за тими ж закономірностями, які притаманні найбільш зрілій драматургії усіх континентів.

Особливих успіхів досягла документальна та історична драма. Кращими зразками стали “Сантана” (1996), “Крилата скрипка” (2000) Я. Верещака, “Я – Каїн” М. Барнича (1996), “Зачароване коло, або Колискова для Лесі” К. Демчук (1995), “Плач за Юдою” Л. Чупіс (1994), “Recording” О. Ірванця (1997), “Птахи на невидимому острові” В. Шевчука (1996), “Народжений під знаком Скорпіона” В. Савченка (1997), “Судна ніч” С. Носаня (1998), “Гетьман” М. Негоди (1995), “Соломія Крушельницька” Б. Мельничука (1994), “Оксана” В. Денисенка (2000), “Козак з Лугу, або Крик Сови” В. Герасимчука (1997), “Ходить Довбуш” Я. Яроша (1999), “Український вертеп” О. Клименко (1999), “Крейзі” С. Новицької (1999), “Богдан Хмельницький” В. Фольварочного (2000).

Однією з форм сходження української драми до вершин світового мистецтва було подальше опрацювання так званих світових версій, вічних образів. У цій галузі значних успіхів досягли свого часу І. Франко та Леся

Українка, вбачаючи в цьому вияв піклування про ранг української культури. У такому піклуванні зливаються високе розуміння гідності національної сцени та глибока шана до культури інших народів. Це характерно для п'єс Я. Стельмаха, Б. Стельмаха, Я. Яроша, О. Клименко, В. Босовича, Я. Верещака, В. Остапова, Л. Пастушенка, Т. Нещерет, С. Новицької, сюжети яких спиралися на факти з повсякденного життя людей різних національностей і різних країн.

Наприкінці ХХ ст. в Україні значно активізувалася театрознавча критична думка. Театрознавці, критики обстоювали ті критерії цінностей, які підносять п'єсу із суспільною проблематикою. У публічних дискусіях театрознавців у періодиці, критичних розвідках викристалізувалося поглиблене розуміння завдань української драми, театру зокрема й культури загалом, а також перспектив зростання¹⁷.

По-новому драма цього періоду змальовувала взаємозв'язок людини та суспільства. З одного боку, вона показувала самоцінність і суверенність особистості, а з другого, – її неспроможність існувати без суспільних зв'язків. Особистість не повинна нівелюватися в масі, але саме колектив, народ – могутня сила. Народ часто був основним героєм у драмах. Ще Леся Українка ставила вимогу показувати народні маси як колектив повноцінних особистостей. На осмисленні цієї проблеми базувалося філософське поглиблення драматургії на початку нового тисячоліття. Посилена увага до внутрішнього світу людини, її духовності, зростання її свідомості стимулювала психологізм у розкритті характеру героїв, пошуки нових засобів художнього аналізу. Перерозподіл співвідношення *герой / оточення* у п'єсах 1990-х років спричинив модифікації жанрово-композиційної структури. Намагання показати людину на повен зріст, її велич і героїзм у буднях активізувало й романтичний гіперболізм. Поряд із засобами предметної зображальності, які теж по-мистецькому удосконалювалися, оновлений реалізм вимагав і умовно-фантастичних, символічних образів, які сприяли б багатомірності й синтетизму всієї сцени. Піднесення зазнала також творча особистість драматурга,

який не приховував свого пристрасного ставлення до героїв і описуваних подій, своєї заангажованості, що виявлялася в романтично-піднесеному, емоційно-ліричному тонусі п'єси. Епічний, ліричний і драматичний первні сміливо входили в художні взаємозв'язки. З превалювання того чи іншого мистецького елемента, роду або виду викристалізувалися й певні стильові течії¹⁸. Як правило, майже всі режисери України поєднували реалістичне тло п'єси з ірреальними, поетичними, символічно-ліричними елементами, досягаючи в цьому певного успіху. Серед них – А. Канцедайло (Дніпропетровськ), О. Король (Запоріжжя), В. Московченко (Луганськ), В. Грицак (Дрогобич), О. Мосійчук (Рівне), А. Жолдак (Київ). Їхні вистави були удостоєні державних премій, а роботи А. Жолдака – навіть міжнародних.

Українська драма кінця ХХ ст. значно розширила свої тематично-проблемні обрії, ракурси, оновила й урізноманітнила поетику театру. Так, новими аспектами та способами мистецько-сценічного зображення збагатилася традиційна тема села. Але багато критиків і театрознавців невідомо чому стали знецінювати такі п'єси, стверджуючи, що ця тема забиває, глушить усю іншу тематику. Такі думки лунали й на початку ХХ ст., однак необхідно пам'ятати, що Україна завжди була житницею Європи, а хліборобські натружені руки забезпечували світове товариство не тільки хлібом, але й іншими благами. Тому, на нашу думку, закиди ці безпідставні. П'єси цього періоду розкривали образ українського села з характерними для нього соціальними та психологічними процесами, села, яке постійно шукало виходу і не знаходило його, навіть вигибало в часи воєнних лихоліть. Водночас село, розбуджене до активного політичного життя новими суспільними подіями в країні, під впливом реалій 2004 року зазнало змін. Воно репрезентоване у п'єсах образами свідомих борців за громадські інтереси. Характерною особливістю таких творів є збереження для типізації та індивідуалізації персонажів-селян певних прийомів фольклоризму, діалектних особливостей мови героїв, максимального реалізму в діалогах. Так звана "сільська п'єса" досягла успіхів у

творчості О. Ірванця, Я. Верещака, В. Остапова, В. Бойка, А. Крима, С. Новицької, С. Носаня, частково В. Канівця.

У 1990-х роках відбулися дискусії про спроможність драматургів створити повноцінні художні п'єси про життя робітництва, української інтелігенції. Взаємини інтелігенції та інших верств, становище вчителів, інженерів, лікарів, учених, морально-етичні та філософські питання – основні теми п'єс про інтелігенцію.

На порозі ХХІ ст. значно зросла жанрова розмаїтість, чіткішими стали авторські жанрові дефініції. Драматургія явила собою широко розбудовану жанрову систему. У ході подальшого розвитку та активізації романтичної тенденції до синкретизму мистецтва, родів і жанрів, під дією психологізму, ліризму та численних інших факторів у системі жанрів постали певні художні зміни. Та на цих теренах здобутків було небагато.

На жаль, не всі, хто прийшов у драматургію в цей період, побачили власні п'єси на сцені, в кіно чи почули в радіотеатрі. Режисери, захопившись зарубіжною драматургією, по суті, відверталися від молодих авторів. Втрат від цього найбільше зазнавали актори. Тому й не дивно, що один із кращих акторів України Лесь Сердюк ще наприкінці 1980-х років передбачливо застерігав: "Драматургія, як відомо, – людинознавство. То чому ж так мало сьогодні п'єс, які звучанням своїм, масштабами відповідали б запитам нашої справді героїко-романтичної дійсності, як свого часу відповідали їй п'єси І. Кочерги, М. Куліша, І. Дніпровського, В. Кірсона. І добре було б, якби саме через людський фактор йшло утвердження в п'єсах гідності людини"¹⁹. Режисери в ці роки обійшли увагою п'єси Н. Ковалик, С. Лелюх, Т. Оглобліна, С. Шевченка, В. Бойка, не зрозуміли посправжньому цікавих драм "Маленька роль для молодої актриси" О. Ірванця (1996), "Гримерка" Т. Магара (1997) та ін.

Отож, як не прикро, за великої кількості театрів у нашій державі сучасна українська п'єса займає в їхньому репертуарі лише сім відсотків – це переважно драми та комедії. Навіть високо поціновувана зарубіжною театральною критикою драма В. Шевчука

"Птахи на невидимому острові" не зацікавила жоден театр в Україні.

Українська драматургія має самобутні національні традиції. Однак поряд із побутово-етнографічними й соціально-побутовими драмами, які були властиві театру ХІХ – початку ХХ ст., відбулося становлення нових жанрів, що спиралися на здобутки європейської драми (п'єси Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Шоу, Т. Уайдлера, С. Виспянського, А. Міллера, Е. Іонеску, С. Мрожека, Я. Івашкевича та ін.). Засоби творення характерів чомусь більше переакцентувалися на внутрішню дію – центром драматизму стало духовне життя героя. До найоригінальніших здобутків української драми можна віднести лише поетичну драму Л. Костенко "Берестечко", яка продовжила жанр філософської ідеологічної драматичної поеми із символістською проекцією на багатовимірне осмислення вічних питань боротьби добра і зла, та п'єсу В. Шевчука "Птахи на невидимому острові". Однак зазначимо, що драматична поема як вияв синкретизму поезії та драми все ж не набула достатнього розвитку.

Поряд із психологічною та експресіоністичною драмою в цей час розвивається психологічний драматичний етюд у стилі символістської драми (Я. Стельмах, С. Новицька). Новою соціальною трагікомедією можна назвати п'єсу О. Коломійця "Останній день Помпеї", в якій подано панорамну картину зіткнення різних соціальних груп. Дістали поширення одноактівка, драматичний етюд, які дуже близькі до політично-документальної драми. Проте автори не завжди сягали у п'єсах змістовної вагомості образного слова та мовного комплексу, чіткості та влучності художньої деталі, сконденсованості стилю, мелодійності фрази, діалогу чи монологу.

І все ж не можна заперечувати того, що в українську драматургію саме в кінці ХХ ст. прийшли нові таланти, які збагатили ідейно-тематичні та стильові пошуки. Для них традиції корифеїв сцени і слова були основою досягнень сучасного українського театру. Ще А. Бучма зазначав у 1950-х роках, що театральна діяльність М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпинської, Є. Зарницької, М. Заньковецької, Л. Ліницької

надихатиме й наступні покоління. Досягнення Леся Курбаса, Й. Гірняка, А. Бучми, В. Блавацького, О. Добровольської, Л. Гаккебуш, Н. Ужвій, Н. Горленко, Г. Совачевої, О. Кусенко, П. Куманченко, Д. Мілютенка, Г. Юри знаходять нині свій розвиток у режисерському та акторському мистецтві. А досягнення майстрів світового рівня – В. Винниченка, Олександра Олеся, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської, Т. Сулими, Л. Яновської, М. Куліша, К. Буревія, І. Дніпровського, В. Пачовського, А. Крушельницького, І. Кочерги, О. Коломійця. Я. Стельмаха – як дорідні зерна проростають у сучасній національній драмі.

Отже, драма й театр України в 90-х роках ХХ ст. міцно втрималися в контексті європейської драматургічної та сценічної культури. Усе це – свідчення світового визнання передової української драматургії ХХ ст., залучення її до загальної скарбниці культури, яку вона збагатила самобутнім колоритом українського буття, своєрідністю художньої національної форми, неповторністю яскравих образів, осяяних високим гуманізмом.

Драматургія 1990-х років дуже складна, ще не осмислена театрознавцями, критиками, історію її зростання теж нелегко простежити, але можна констатувати, що саме в цей період документально-біографічна драма досягла справді європейських висот. Для прикладу назвемо драму В. Савченка “Народжений під знаком Скорпіона”, яку вперше поставив Дніпропетровський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. У ній чудовий образ українського історика й діяча світової культури Д. Яворницького створив актор В. Крачковський, який розкрив свій творчий потенціал для вияскравлення образу.

Великий інтерес викликала також драма “Божественна самотність (Оксана)” Олександра Денисенка в постановці Національного театру ім. І. Франка, де вперше в українській драматургії введено величні незабутні постаті Миколи Костомарова, Григорія Честахівського, Олександри Білозерської-Куліш – борців за незалежність України. П’єсу зреалізував на сцені режисер О. Білозуб, роль Тараса Шевченка виконав актор П. Панчук. У Луганському академіч-

ному музично-драматичному театрі успішно було поставлено драму “Поет і княжна” В. Канівця (режисер В. Московченко), в якій розкрито взаємостосунки Тараса Шевченка й Варвари Рєпніної. Уперше використано у п’єсі й епістолярну спадщину задля всебічного висвітлення цього питання. Неперевершено грали артисти Н. Коваль (Варвара), О. Морозов (Тарас), О. Шакало (Лукашевич). У цьому ж театрі 1999 року дістала цікаву й оригінальну сценічну інтерпретацію психологічна драма (власне драматична імпровізація) Н. Неждан “І все-таки я тебе зраджу” (режисер О. Мірошніченко), де роль Лесі Українки зіграла артистка В. Кутова, а Сергія Мержинського – артист О. Редя. Театральна критика писала, що театр «ніби “знімав” Лесю Українку з постаменту й пропонував подивитися на неї як на звичайну люблячу жінку. Такий погляд, теплий і людяний, робить із бронзової статуї привабливу жінку-поета»²⁰. Вистава ця була удостоєна найвищої премії на фестивалі “Театр на межі тисячоліть” (2000).

Дещо несподівану, але художньо вмотивовану у вибудові сюжетної лінії виявилася психологічна драма Т. Іващенко “Таїна буття”, в якій майстриня діалогу намагалася подивитися на Івана Франка очима його дружини. Про сімейні взаємини Льва Толстого та його дружини Софії йдеться в психологічній драмі І. Коваль “Поганські святі”²¹. Драматург Я. Ярош з Івано-Франківська створив кілька п’єс, присвячених труднощам життя таких майстрів слова, як І. Франко, О. Маковей, В. Стефаник, О. Кобилянська. Правда, з нагоди свого 55-річчя 2000 року Я. Ярош зауважив, що його драма “Біла лілія”, написана за листуванням В. Стефаніка та О. Кобилянської ще в кінці 1980-х років, була дуже сучасною, цікавою, своєрідною, однак вона не прижилася на сцені Івано-Франківського музично-драматичного театру і не зацікавила жодного з режисерів в Україні²². Залишилися поза увагою театральних митців психологічні драми “Соломія Крушельницька” Б. Мельничука (1994), “Гетьман” М. Негоди (1995), “Ходить Довбуш” Я. Яроша (1999), “Судна ніч” С. Носаня (1998), “Козак з Лугу, або Крик Сови” В. Герасимчука (1997). Цікавими за задумом

були й історико-біографічні п'єси Г. Штоня, В. Фольварочного (насамперед драма "Богдан Хмельницький"), Б. Чалого, Л. Пастушенка, Б. Стельмаха та ін.

1990-і роки засвідчили ще одну суттєву мистецьку рису – жанр драматургії чомусь оминуло досить численне й плідне покоління шістдесятників. Дехто з них, зокрема Ю. Щербак, В. Шевчук, М. Вінграновський, І. Драч, В. Дрозд, В. Стус, І. Світличний, зверталися до цього жанру в різні роки своєї художньої творчості, але, мабуть, "цілковито віддати свій талант драматургії не ризикували, бо, крім усього, за цим найбільш масовим і ефективним видом мистецтва і нагляд був найпильнішим"²³. Вірогідно, саме тому "корнійчуківська лінія" залишалась і в 1990-х роках спрямовуючою для української драматургії. "Стиль О. Корнійчука надовго виявивсь прийнятним для багатьох і покликав до пера різних послідовників та епігонів"²⁴, – справедливо зазначала критика. Вірними реалістично-романтичної лінії української драматургії, її модерновій лінії, були Я. Стельмах, Я. Верещак, В. Босович, В. Бойко. Упродовж майже чотирьох десятиліть О. Корнійчук стояв на авансцені театрів колишнього Радянського Союзу, зокрема українських, відтісняючи все талановите, самобутнє. І хоча в 1970-х роках він очолив "ідейно-естетичне переозброєння" української драматургії, написавши психологічні драми "Сторінка щоденника" та "Пам'ять серця", але це майже не змінило ситуації – драматурги не одержали підтримки у своїх новаціях. Тому варто погодитися з об'єктивним твердженням критики, що театр О. Корнійчука – це реальність нашої театральної культури, це певне явище хоча б тому, що впродовж чотирьох десятиліть іншого театру та іншої драми в Україні фактично не було. На його стильовому ґрунті виросла, зокрема, й драматургічна творчість М. Зарудного, п'єси якого йшли на провідних сценах і несли із собою певні мистецькі зрушення. Можна стверджувати і деякий вплив цих традицій на драматургічну творчість В. Фольварочного, В. Канівця, О. Корнієнка, В. Минка та ін. Водночас у їхніх п'єсах відчувається внутрішній стилістичний опір усталеним закостенілим театральним нор-

мам, бажання розкрити те, що властиве природі українця. Насамперед у цьому сенсі вирізняються драми й комедії О. Коломійця, О. Підсухи, А. Крима, Б. Стельмаха, В. Босовича. Особливий резонанс мала в 1990-х роках психологічно-соціальна драма Миколи Руденка "На дні морському", яка внаслідок застосованих до автора репресивних заходів так і не стала в 60–70-х роках фактом культурного життя²⁵. Але послідовників таких зрушень бракувало. На тому місці, де мало б розвинутися нове мистецьке пагіння, "були лише тінь О. Корнійчука й експансія зарубіжної драматургії"²⁶.

Молодше покоління, яке прийшло в українську драматургію в кінці 1970-х – упродовж 1980-х років (Л. Хоролець, Н. Неждана, С. Лелюх, В. Бойко, Я. Ярош, Н. Ковалик, В. Остапов, В. Босович, К. Демчук, Д. Кешеля, О. Ірванець, Т. Оглоблін та ін.), теж мало найменш сприятливу ситуацію для творчого становлення. Написані в 1990-х роках п'єси не побачили сцени (за винятком окремих творів Я. Верещака), не були мистецьки зреалізовані навіть у Радіотеатрі Національної телерадіокомпанії України, хоча можливостей було безліч. Якимись художньо безсилим виявилися драматурги старшого й середнього покоління²⁷.

Зарубежем наприкінці 1970-х – у 1990-х роках працювали талановиті українські драматурги Г. Лужницький, Л. Коваленко, Леонід Полтава, І. Чолган, Я. Климовський, Б. Бойчук, Б. Будний, С. Ледянський, М. Понеділок, а також перекладачі творів зарубіжної драматургії ХХ ст. Є. Васильківська, І. Костецький, О. Соловей, Тодось Осьмачка та ін. Особливий успіх мали п'єси Іларіона Чолгана "Замотеличене теля", "Провулок Святого Духа", "Дума про Мамая", "Діти Дажбога", "Останнє втілення Лиса Микити", написані в Німеччині та США, де їм давав цікаве сценічне життя режисер В. Блавацький.

Роки суспільного застою гіркотою відбилися ще і в 1990-х роках в українській драматургії строкато й еkleктично, що утруднює в ХХІ ст. її системний аналіз. Впадає в око насамперед той незаперечний факт, що п'єси, написаних власне драматургами, ніби-то й багато, а насправді стає дедалі менше, як і самих майстрів діалогу та

режисерів, які прихильно ставляться до їх сценічної інтерпретації.

Над п'єсами сучасних українських драматургів найкраще працювали режисери А. Канцедайло, В. Мазур (Дніпропетровськ), М. Мельник, Г. Артеменко (Житомир), А. Філіпов (Ужгород), В. Московченко (Луганськ), О. Кравчук (Львів), В. Грицак (Івано-Франківськ), М. Черкасенко (Суми), А. Жолдак (Черкаси), О. Бойцов (Хмельницький), М. Яремків, Ю. Одинокій (Київ), А. Критенко (Німеччина), Г. Гладій (Канада) та ін.

Такими шляхами українська драма й театр входили в ХХІ століття.

¹ Українська література ХХ століття. – К., 1993. – С. 204, 205.

² Докладніше див.: *Стельмах Л.* Мій кіт за тобою скучив. Мемуари. – К., 2004.

³ *Стельмах Я.* У драматургію я прийшов не одразу // Український театр. – 1991. – № 5. – С. 4, 5; *Богдасевський Ю.* Стельмах // Український театр. – № 1. – 2001. – С. 2–4.

⁴ *Верещак Я.* Стан сучасної української драматургії (Нотатки перехідного періоду) // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 432.

⁵ В. Остапов народився в передгір'ї Карпат у Галичині. Вищу освіту здобув на Буковині, а живе на Поділлі. Доля водила драматурга різними шляхами, всіляко випробовувала його як професіонала. Але він чесно витримав життєві екзамени, здолавши крутозлами, а обравши перо драматурга, пішов, як часто повторював Еміль Золя, а згодом і Максим Горький, "у люди".

⁶ Див.: *Остапов В.* Вони не чули про Клааса. Драма-феєрія. – Вінниця, 1999.

⁷ *Остапов В.* Оголена шабля Богдана. Драма. – К., 2000.

⁸ Там само. – С. 3.

⁹ Вінницька газета. – 1999. – 5 липня.

¹⁰ У пошуках театру. – К., 2003. – С. 536.

¹¹ Там само. – С. 537.

¹² Там само.

¹³ Див.: *Новицька С.* Відгомін віків. – Чернівці, 2005.

¹⁴ У пошуках театру. – С. 538.

¹⁵ *Ізарова Л.* Лицар театру. // Театральна бесіда. – Л., 1999. – № 1 (5). – С. 27.

¹⁶ *Хоролець Л.* Крила і коріння. – К., 1990. – С. 2.

¹⁷ Докладніше див.: *Залеська-Онишкевич Лариса М. Л.* Сьогоднішня українська драма (1992–2002) // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 406–416.

¹⁸ *Тхорук С.* Художній світ сучасної української драми (1990–2002). Наздоганяючи традицію // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 417–429.

¹⁹ *Сердюк Л.* Наші нащадки – наше майбутнє // Український театр. – 1986 – № 5. – С. 4.

²⁰ Луганський обласний музикально-драматический театр // Зеркало недели. – 2001. – 14 апреля. – № 5. – С. 10.

²¹ Докладніше див.: *Мірошніченко Н.* Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 444–462.

²² Див.: *Стефурак Н.* Серед українського абсурду // Культура і життя. – 2005. – 5 жовтня. – № 38, 39. – С. 7.

²³ Історія української літератури ХХ століття. – К., 1995. – Кн. 2. – Ч. 2. – С. 432.

²⁴ Там само. – С. 432, 433.

²⁵ Там само. – С. 433.

²⁶ Там само.

²⁷ Про це див.: *Тхорук Р.* Художній світ сучасної української драми (1990–2002): Наздоганяючи традицію // ЗНТШ. – 2003. – Т. ССXLV. – С. 417–429.

SUMMARY

L. Varaban lightens the peculiarities of the theatrical process in Ukraine in

1990s, analysing activity of the Ukrainian dramatists.

**ГУСТАВ ВІЛЬГЕЛЬМОВИЧ НЕЙГАУЗ –
МУЗИКАНТ, ПЕДАГОГ, ПРОСВІТИТЕЛЬ:
ЕТАПИ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ**

Марина Долгіх

На теренах України на межі XIX–XX ст. рельєфно вирізняється непересічна особистість педагога, піаніста, композитора, просвітителя, музичного дослідника й конструктора Густава Вільгельмовича Нейгауза (1847–1938). Примітній і колоритний постаті “старійшини” елісаветградської фортепіанної школи належить почесне місце в історії музичного життя міста. Його творча діяльність яскраво ілюструє україно-російсько-німецько-польські мистецькі контакти й віддзеркалює ряд істотних закономірностей у розвитку культури й мистецтва тогочасного Єлисаветграда (тепер – Кіровоград).

Тому основне завдання статті – виявлення головних сфер творчо-мистецької діяльності Г. В. Нейгауза в контексті музичної культури Єлисаветградщини та визначення фактора її впливу на загально-мистецькі процеси музичної педагогіки Європи.

Постать Г. В. Нейгауза неодноразово потрапляла в поле зору музикознавців у зв'язку з початковим етапом становлення творчої особистості його сина – видатного піаніста й педагога Генріха Густавовича Нейгауза, а також учнів митця – Ф. Блюменфельда, К. Шимановського. Лаконічні відомості про музиканта містяться в монографічних дослідженнях В. Дельсона¹, Я. Мільштейна², Н. Раstopчиної³, С. Голяховського⁴, мемуаріях Г. Г. Нейгауза, Г. С. Нейгауза, епістолярії Г. Г. Нейгауза, Б. Пастернака, К. Шимановського.



У життєвому й творчому шляху Г. В. Нейгауза можна виокремити два “національно-географічні” періоди: прусько-німецько-австрійський, що розподіляється у свою чергу на дитячі та юнацькі роки (1847–1866) і період мистецького становлення й пошуку власної позиції (1867–1872); україно-російський, територіально пов'язаний з Єлисаветградом і навколишніми місцевостями (Тимошівкою Київської губернії, Мануйлівкою Полтавської губернії) (бл. 1872 – бл. 1932), а також з останніми роками життя в Москві (1932–1938).

Складності дослідження фактологічного фактора життєпису Г. В. Нейгауза зумовлені різними (часом суперечливими) відомостями в документальних першоджерелах про дату народження митця. У хронографі “Автобіографічних записок”⁵ Г. Г. Нейгауз вказує 1847 рік; публіцистичне есе Г. С. Нейгауза датує народження прадіда 1853 роком⁶;

Складності дослідження фактологічного фактора життєпису Г. В. Нейгауза зумовлені різними (часом суперечливими) відомостями в документальних першоджерелах про дату народження митця. У хронографі “Автобіографічних записок”⁵ Г. Г. Нейгауз вказує 1847 рік; публіцистичне есе Г. С. Нейгауза датує народження прадіда 1853 роком⁶;

в анкеті, заповненій власною рукою Г.В.Нейгауза як викладача Зінов'ївської Музпрофшколи⁷, зазначено 1851 рік. Уточнення датовання виявилось можливим завдяки копії метрики про народження митця, що зберігається в народному меморіальному музеї Г. Г. Нейгауза при Кіровоградській дитячій музичній школі № 1 ім. Г. Г. Нейгауза⁸. Документ, виданий 02.06.1936 року теологічною євангельською общиною м. Калкара засвідчує, що в книзі хрестильних реєстрацій євангельської приходської церкви м. Калкар у Нижньому Рейні 6 червня 1847 року під № 13 охрещений Густав Генріх Нейгауз, який народився в цьому ж містечку 10 травня. Батьками немовляти названо місцевих уродженців фортепіанного майстра Вільгельма Нейгауза та його дружину Гертруду, за народженням – Готфрінг. Зазначені відомості підтверджує також німецькомовна публікація К. Бамбауера⁹.

Батьки Г. В. Нейгауза побралися 20 жовтня 1833 року. Їхній шлюб зафіксував документ згаданої общини Калкара, за яким можна визначити попередні покоління німецької лінії родоvodu Нейгаузів. Як засвідчує запис, батько Густава – Йоганн Фрідріх Вільгельм – народився в Калкарі 1800 року і вперше брав шлюб з Гертрудою Марією Готфрінг. Батьками молодят названо Йоганна Віктуса й Анну Доротку Нейгаузів та Карла й Марію Барбару Готфрінгів¹⁰. Як бачимо, у шлюбі батьків Г. В. Нейгауза переплелася німецьке й голландське коріння.

За сім років до народження сина (1840) Вільгельм Нейгауз відкрив у містечку невелику фабрику з виготовлення фортепіано, що стала фінансовою підтримкою для представників багатодітної родини. Як свідчила онука педагога Астрід Шмідт-Нейгауз, фірма “В. Нейгауз і сини” до Першої світової війни була найвідомішим у Німеччині підприємством із виготовлення фортепіано.

Очевидно, музичні таланти родини Нейгаузів проявлялися не в одному поколінні. Адже для німецької культури досить традиційними були “співаючі ремісники” або “музикуючі педагоги”. У затишному домашньому колі вагоме місце посідали музичні вечори, де звучали lied – пісні-романси для салонного аматорського виконання. Ймовір-

но, що саме в такій наповненій музикою атмосфері пройшло дитинство Густава Нейгауза. З одного боку, батько з розрахунками, кресленнями та новими проектами клавішних інструментів, з другого – копітка праця за роялем, напрацювання піаністичних прийомів, процес опанування нотної грамоти й теорії музики.

Досить логічно й послідовно рухався Г. В. Нейгауз до вибору професії музиканта. Велика працездатність, майже фанатична відданість музичному мистецтву, особливо – піаністичній практиці, привели юнака до Кельнської консерваторії, в клас молодого перспективного піаніста, композитора й диригента Ернста (Фрідріха Карла) Рудорффа (1840–1916), який славився інтелектуальністю, широтою поглядів та надзвичайними організаторськими здібностями. Авторитетність педагогові надавав диплом Лейпцизької консерваторії, яку він закінчив із високою оцінкою найкращих німецьких професорів – Й. Мошелеса, К. Рейнеке та Е. Ріхтера. Діяльність Е. Рудорффа в Кельні тривала близько чотирьох років. Він викладав диригування й піаністичну майстерність, очолював Бахівське товариство. Після від'їзду педагога 1869 року до Берліна Г. В. Нейгаузу довелося вчитися у видатного німецького композитора, піаніста, диригента Фердинанда Гіллера (1811–1885). Незважаючи на активну діяльність педагога як директора консерваторії та міського капельмейстера, творчі стосунки між учнем і знаменитим педагогом склалися продуктивно для Г. В. Нейгауза. Близький товариш Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона та Ф. Ліста, Ф. Гіллер у викладацькій практиці керувався найновітнішими методиками, використовував у репертуарі твори сучасних композиторів. Ймовірно, що студентське захоплення Г. В. Нейгауза музикою Ф. Шопена, прищеплене Ф. Гіллером, проросло в досконалих, близьких до авторського задуму інтерпретаціях його сина Генріха.

Досі невідомо, чи закінчив Г. В. Нейгауз консерваторію. Позитивну відповідь на це запитання дає анкета¹¹, спогади Г. С. Нейгауза¹², стаття К. Бамбауера¹³. Роки навчання підтверджують свідчення Г. Г. Нейгауза¹⁴ й оригінальне свідоцтво від 22 серпня

1870 року з фондів НММН, де зазначено, що “п. Густав Нейгауз протягом трьох років (1867–1870) відвідував консерваторію як вільний слухач”. У цьому ж документі він характеризується як “гарний піаніст, має гарні здібності до гармонії та контрапункту, створює музику. Поведінки зразкової, прекрасно спілкується з однокурсниками, серед яких проявив себе бездоганим акомпаніатором”¹⁵.

Завершення курсу навчання не перервало спілкування Г. В. Нейгауза з Ф. Гіллером. За порадою педагога Густав ще рік удосконалював піаністичну майстерність у Берліні. Потім переїхав до Відня, де, отримавши дозвіл практикуватися на відомій фабриці Безендорфа, вивчав методику виготовлення й удосконалення фортепіано. Відень вразив молодого музиканта активністю концертного життя, оперно-театральними виставами, симфонічними прем'єрами. З листопада 1869 року його зацікавив концерт професора Петербурзької консерваторії, поляка за походженням Теодора (Федора Йосиповича) Лешетицького, учня Карла Черні. У листі до Ф. Гіллера¹⁶ від 12.10.1870 Г. В. Нейгауз передавав великий уклін від концертанта, тож, можна припустити, що вони спілкувалися й обговорювали актуальні питання фортепіанної педагогіки.

За рекомендацією Ф. Гіллера Г. В. Нейгауз вирішив виїхати на “кондиції” до Росії вчителем фортепіанної гри та німецької мови в родину княгині А. Шихматової. Завдяки листуванню молодого педагога з учителем відомо про труднощі подорожі Г. Нейгауза до Севастополя морським шляхом через Волощину й Одесу. На нього чекали діти двох сімей – Шихматових і Аврамових: “Родина Аврамових складається з мадам Аврамової та двох її дочок, з яких одна, моя учениця, дуже допитлива п'ятнадцятирічна дівчинка. Також у родині проживають дві молоді дами: фройлен Ланц – швейцарка та інша гувернантка – англійка. Моя друга учениця – маленька принцеса Шихматова – дуже дотепна й оригінальна дитина чотирнадцяти років. Остання – обдарована музично й має гарний слух, тоді як фройлен Аврамова проявляла мізерний музичний талант. Вона вже має деякі фортепіанні навички, а слух її я сподіваюся розвинути”¹⁷.

Рік, проведений Густавом Нейгаузом у Севастополі в ролі гувернера й домашнього вчителя, радував успіхами. Молодий педагог набував практики викладання фортепіанної гри, визначивши головні завдання виховання своїх підопічних. Наступний лист до Ф. Гіллера пройнятий оптимізмом і надією на вдосконалення майстерності учениць: “Моє становище тут дуже приємне. Постійно приймають мене як члена родини, і мадам Аврамова робить моє життя приємним, наскільки це можливо... Я щоденно даю дамам по чотири уроки й сподіваюся, що найближчим часом вони робитимуть значні успіхи. Радію, що зможу передати їм свої знання, поступово збільшуючи завдання”¹⁸.

У ході щоденних занять формувалася власна система методичних вимог Нейгауза-педагога. Він виділяв у роботі над твором ряд самостійних стадій – розбір, вивчення напам'ять, технічне вдосконалення. Особливу увагу Г. В. Нейгауз приділяв розвитку гармонічного слуху учнів: “Припускаю, що для гри на фортепіано це як раз абсолютно необхідно”. З цією метою він практикував заняття з гармонізації мелодії (“поряд із музикуванням я веду уроки гармонії”¹⁹).

Ймовірно, що наступні роки Г. В. Нейгауз присвятив саме приватній педагогіці. У цей період він проживав спочатку в українському маєтку княгині А. Шихматової у Мануйлівці Полтавської губернії, що за 40 км від Кременчука, а близько 1872 року переїхав до Єлисаветграда. Але впродовж десятиріччя його непокоїла думка про облаштування в Німеччині, він мріяв повернутися на батьківщину, щоб прислужитися вітчизняній музичній культурі. Про плани молодого Г. В. Нейгауза свідчить лист до Ф. Гіллера від 6 червня 1878 року: “З того часу, як я залишив консерваторію, за винятком одного року, коли присвятив себе навчанню в Берліні, в Росії практикував піаністом, викладачем фортепіано й диригентом хорового товариства. Я сподіваюся, що мій час не втрачений, і бажаю повернутися до Німеччини назавжди”²⁰.

Серед можливих пропозицій, що розглядав Г. В. Нейгауз, було запрошення на посаду диригента музичного товариства

містечка Рекліндсгаузен. Але, прибувши на місце, молодий музикант з'ясував, що в місті проживає п'ять тисяч мешканців, з яких сто осіб є членами музичного товариства. Однак у місті не було оркестра. Власним коштом товариство утримувало диригента, в обов'язки якого входило постійне супроводження концертів фортепіанним акомпанементом. Гонорар, асигнований на заняття з хором, з'єднаними вокально-інструментальними колективами товариства і церковних капел сусідніх містечок Гельзена й Дормундта, на керівництво концертами й функцію концертмейстера становив усього 360 марок на рік. Г. В. Нейгауз охарактеризував таке становище як "жорстоко непрофесійне" і відмовився від цієї посади. Але він пригледів місце служби в Гаммі, яке сподівався наслідувати після знайомого піаніста Гюнтера. Молодий маестро розраховував, що умови роботи будуть сприятливішими, ніж у Рекліндсгаузені. Проте і цей задум не вдалося зреалізувати. Над пропозиціями про роботу Г. В. Нейгауз розмірковував із надзвичайною практичністю, адже на час відвідання Німеччини він мав піклуватися не лише про себе, але й забезпечувати молоду дружину.

Україно-російський період життя Г. В. Нейгауза характеризується широким спектром його музично-просвітницької діяльності на теренах центральноукраїнських земель. У свою чергу елісаветградський етап діяльності митця, як домінуючий за часовими рамками, доцільно розділити на три стадії. Перша (1872–1898) – є своєрідним прологом до засвоєння слов'янської культури в різноманітних її проявах: ознайомлення зі специфікою місцевих соціально-культурних осередків, вивчення високих зразків літератури, музики, започаткування контактів із видатними представниками музичного мистецтва. На статичному тлі музичного життя тогочасної елісаветградської провінції молодий музикант вирішив розгорнути кілька взаємодоповнюючих напрямів суспільного втілення власних навичок. Насамперед він реалізував себе як піаніст та акомпаніатор у громадських культурно-просвітницьких осередках та салонному музикуванні родинного зразка.

Знайомство Г. В. Нейгауза з елісаветградською родиною Блюменфельдів, відомою прогресивними поглядами на музичне мистецтво й палким шануванням музичних новинок, відбулося на початку 1870-х років. За зразком передових навчальних закладів столичних міст Михайло Францович Блюменфельд започаткував літературно-музичні вечори – популярні цикли публічних лекцій для студентів земського реального училища, що проходили за виробленою ним програмою і мали широкий розголос у місті. До тематичних вечорів долучалися виступи місцевих музикантів (як професіоналів, так і аматорів), зокрема учнів училища ЄЗРУ та їхніх батьків, серед яких – П. Марцинковський, Величковський та члени родини М. Блюменфельда, зосібна його син Фелікс.

У подібних навчально-просвітницьких заходах і дебютував Г. В. Нейгауз. Уперше його прізвище постало в документах при описі літературного ранку для III класу 1876/1877 навчального року: "П. Нейгауз, піаніст, разом із Ф. Блюменфельдом, учнем IV класу нашого училища, виконали Третю симфонію Л. Бетховена і увертюру К.-М. Вебера"²¹. Упродовж 1877–1878 навчального року Г. В. Нейгауз – постійний учасник музичних ранків, суботніх вечорів та благодійних акцій. Правління ЄЗРУ відзначило "приємний факт співчуття місцевих любителів музики..., [в т.ч. – М. Д.] Нейгауза"²². 9 березня 1880 року піаніст виступив на сцені Громадського зібрання в художньому вечорі на честь випускників реального училища, виконавши "Festklÿnge" Ф. Ліста та "Scherzo" Ф. Шопена. Ім'я Г. В. Нейгауза міститься в анонсі поряд з іменами популярних в Єлісаветграді місцевих співаків-аматорів Залеської, Долинської, Михайлова, Дар'ялова²³. Отож, молодий піаніст поступово завойовував концертну сцену, а музична громадськість високо оцінила професіональний рівень його виконавства.

Другий напрям діяльності митця – приватна музично-педагогічна практика, що розпочалася в родині Блюменфельдів і Шимановських. Малоімовірно, що Густав Вільгельмович був наставником старшого сина Блюменфельдів – Станіслава, який уже з початку 1880-х років розпочав самостійну

кар'єру приватного педагога й навіть відкрив 1892 року в Києві “Музичну школу Ст. Блюменфельда”. До того ж Г. В. Нейгауз і С. М. Блюменфельд були майже ровесниками.

Зважаючи на факти біографії середнього сина Блюменфельдів – Сигізмунда, – він також не міг навчатися у Г. В. Нейгауза, бо 1870 року вступив до Петербурзької консерваторії і рідко бував у рідному місті. У 1910 році С. Блюменфельд опублікував у “Російській музичній газеті” докладну рецензію про створення нової системи нотації, розробленої Г. В. Нейгаузом, позитивно охарактеризувавши основні її твердження і вказавши, що “нововведення... йде назустріч крайній потребі” опанування нотною грамотою для початкових ланок музичної освіти і є “чудовим спрощенням” існуючої музично-теоретичної методології²⁴.

Ймовірно, молодий музикант міг бути вчителем інших дітей родини Блюменфельдів: Йосипа – непоганого піаніста, Іоанни та Марії – талановитих співачок-аматорок. Вірогідно, що серед його учениць могла бути також Ольга Блюменфельд – з якою він познайомився в Єлисаветграді, одружився 1875 року й щасливо прожив 62 роки. Молода дружина майже відразу включилася в процес міського музикування як активна учасниця концертів чоловіка. «Гарне враження справили два дуети Мендельсона у виконанні панів О. і Г. Нейгаузів, а також “Andante con variatione” Шумана», – свідчила місцева газета²⁵.

Документально підтверджено лише факт навчання у Г. В. Нейгауза найменшого сина – в майбутньому славетного піаніста, диригента й композитора Фелікса Михайловича Блюменфельда. У спогадах, написаних до 100-річного ювілею родича (1963), Г. Г. Нейгауз згадує слова батька про те, що «коли Феліксу Михайловичу було ще років 9–10, він уже був “пожирачем нот”: годинами не відривався від рояля, читаючи з листа все, що йому потрапляло до рук, вічно музикуючи, захоплючись і захоплюючи інших»²⁶. Закономірно, що Г. В. Нейгауз як найближчий до родини Блюменфельдів музикант був обраний першим учителем талановитого хлопчика, який із п'яти років самостійно опанував нотну грамоту, з десяти – створю-

вав власні композиції та виступав як концертмейстер сестри Іоанни та молодшої талановитої співачки й актриси М. Тобілевич (Садовської-Барілотті) в аматорських концертах із благодійною метою. Уроки Г. В. Нейгауза з Ф. Блюменфельдом тривали близько трьох років. Загалом педагогічна діяльність у музичній родині, де “старші в сім'ї всі музично обдаровані, всі грали”²⁷, де діти ніби “купалися в музиці”, ймовірно, мали коригуючий характер.

Родинні контакти Блюменфельдів і Шимановських сприяли налагодженню стосунків Г. В. Нейгауза з елисаветградською “польською колонією” – польським товариством, що гуртувалося навколо місцевого римокатолицького костельу. За спогадами З. Шимановської, систематично навчалися фортепіанній грі в Г. В. Нейгауза “усі діти з нашої близької й далекої рідні”²⁸: члени родин фон Таубе, Крушинських, Івашкевичів, Пржишиховських, Шанявських та ін. Серед перших вихованців Г. В. Нейгауза були: Фелікс Шимановський – талановитий піаніст та обдарований композитор, автор опереткової музики, який продовжив музичну освіту у професора Варшавської консерваторії К. Міхаловського; Станіслава Корвін-Шимановська – відома польська співачка, перша інтерпретаторка камерно-вокальних творів свого брата Кароля Шимановського; художниця й піаністка-аматорка Анна Шимановська; письменниця, поетеса, перекладачка Зофія Шимановська.

З-поміж приватних учнів Г. В. Нейгауза особливою неординарністю вирізнявся Кароль Шимановський – згодом другий після Ф. Шопена за значенням польський композитор, піаніст, музичний критик. У дитячі роки майбутній композитор не відзначався віртуозним опануванням фортепіано, на відміну від свого брата Фелікса чи Генріха й Наталії Нейгаузів. У постійній коловерті імпровізаційних домашніх вистав, родинного музикування, написання юними композиторами театральних композицій (опер та оперет) творчий потенціал Кароля не було помічено. Але завдяки тому, що митець ріс під впливом художніх смаків батька – Станіслава Корвін-Шимановського – інтелектуальні й музичні уподобання якого збігалися

з поглядами Г. В. Нейгауза, останньому вдалося розвинути як техніку майбутнього композитора, так і його естетичні смаки. Це зіграло вирішальну роль у формуванні творчої особистості К. Шимановського-композитора.

Незважаючи на колосальну завантаженість Г. В. Нейгауза піаністичною педагогікою, в Єлисаветграді він завершив збірку камерно-вокальних опусів, що вказує на третій напрям його творчої діяльності – композиторський. Під впливом всеосяжного почуття до молоді дружини О. Нейгауз (Блюменфельд) близько 1875 року музикант завершив вокальний цикл “Lieder aus der Jugendzeit” (“Пісні юності”) на вірші видатних німецьких поетів-романтиків (наприкінці століття його надрукувало в Гайдельберзі видавництво К. Гохштайна).

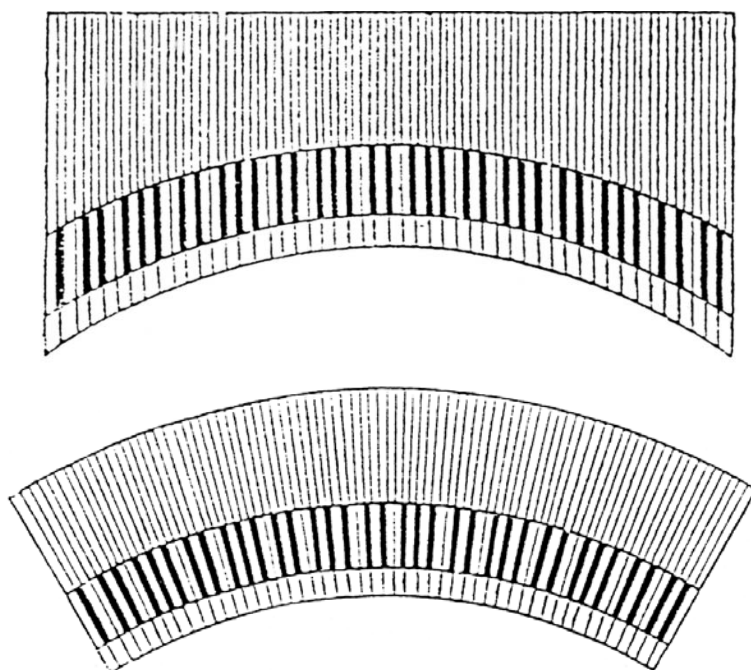
І, нарешті, конструкторський напрям діяльності Г. В. Нейгауза, втілений ним у проєкті реконструйованої клавіатури фортепіано, було реалізовано 1882 року в Берліні публікацією окремої брошури його праці “Das Pianoforte mit konkav-radiärer Klaviatur und konzentrischer Anschlagslinie” (“Фортепіано з вигнуто-радіальною клавіатурою і концентричною лінією удару”), що пояснювала особливості й переваги запропонованих новацій.

Отже, для першої стадії єлисаветградського періоду життя Г. В. Нейгауза (до 1899 року – дати офіційного затвердження Музичної школи Нейгаузів) показовим є синтетичний характер діяльності та різнобічність уподобань. Митець поступово стверджував свої позиції педагога-професіонала, завоював авторитет як піаніст і ансамбліст, реалізовував композиторський талант, завершив роботу над власним конструкторським проєктом удосконаленого фортепіано. До цього ж періоду належить активне знайомство Г. В. Нейгауза з російською музичною культурою як у варіативних транскрипціях любительського середовища, що орієнтувалося на музичні новинки із Санкт-Петербурга, так і завдяки контактам із провідними представниками російської композиторської школи – М. Римським-Корсаковим, О. Глазуновим та А. Лядовим.

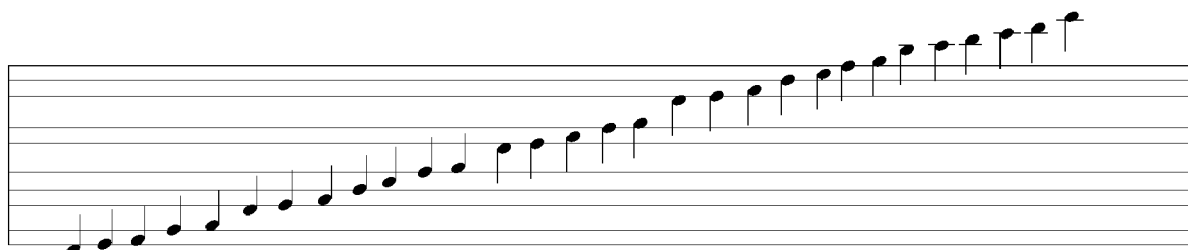
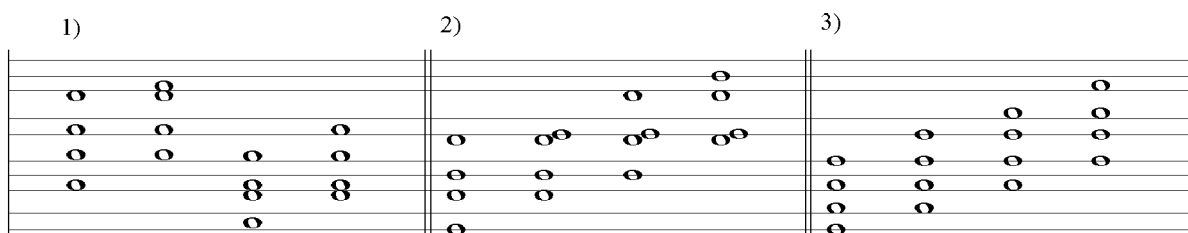
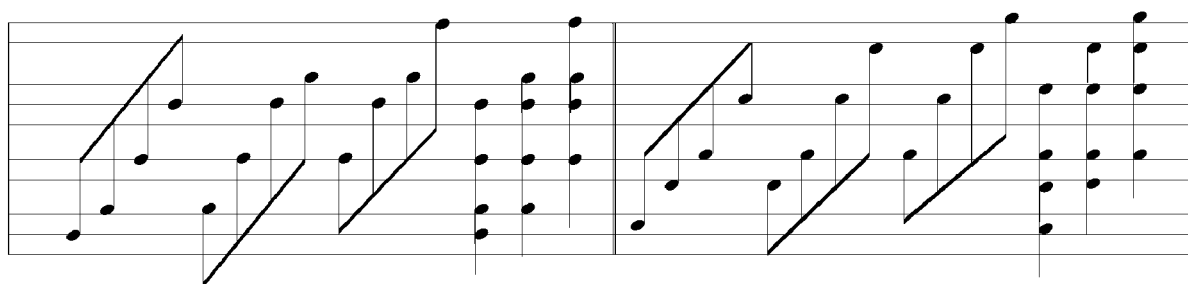
Друга – кульмінаційна стадія (1899–1919) – характеризується активною життєвою пози-

цією Г. В. Нейгауза, багатогранністю його інтересів. Пріоритетна спрямованість на тогочасні надбання фортепіанної педагогіки й досягнення світового музичного мистецтва позначилися на зростанні авторитету митця в загальноєвропейському масштабі. Результативність приватної педагогічної практики, підтверджена рекомендаціями Ф. Блюменфельда й О. Глазунова, вплинула на позитивні зрушення щодо офіційного визнання Міністерством внутрішніх справ Музичної школи Нейгаузів. Г. В. Нейгауз у “Автобіографічних записках” помилково вказував роком затвердження родинної школи 1898-й, тоді як “Російська музична газета” повідомила, що “на початку навчального 1899/90 року відкрилась у нас ще одна музична школа, п. Нейгауза”²⁹. Навчальний процес у школі впродовж тридцяти двох років перебував під прискіпливим контролем митця, який поєднував педагогічну діяльність із виконанням адміністративних функцій. “Увесь музичний Єлисаветград у них [Нейгаузів. – М. Д.] навчається, вони вважаються найкращими викладачами в місті, і в них повно учнів”, – свідчила З. Пастернак³⁰. Таку ж думку мав і Г. Поляновський, вказуючи, що серед єлисаветградських музичних шкіл “особливо шанувалася школа Густава Вільгельмовича Нейгауза”, з якої “вийшло чимало гарних піаністів, педагогів, багато з яких потім навчалось в консерваторіях”³¹.

Активність Нейгауза-педагога стимулювала його пошуки раціонального підходу до процесів засвоєння нотної грамоти, способів упровадження теоретичних знань у практичну діяльність юних піаністів та полегшення читання нот із листа. Як результат, виникла новаторська система нотного запису, головний принцип якої полягав у координованій паралельності зображення й дієвості звуковидобування. Винайдено ще в 1880 році організацію нотопису було закріплено в практичному посібнику “Das natürliche Notensystem” (“Природна система нотації”), надрукованому власним коштом автора в Бохумі (1906). Публікація викликала серед музичних теоретиків широку дискусію на сторінках німецькомовної преси. Однак ідею втілив нюрнберзький видавець Р. Цейлер шляхом випуску у світ збірки з використан-



Модель фортепіано з вигнуто-радіальною клавіатурою, запропонована Г. В. Нейгаузом



ням новаторської системи. Припускаємо, що якби початок Першої світової війни не роз'єднав територію України з європейськими країнами, альтернативну авторську систему нотації Г. В. Нейгауза, можливо, було б утілено в загальноєвропейському масштабі. Адже розквіт культурного життя Єлисаветградщини 1919 року дає безпрецедентний приклад популяризації там цієї системи нотації. Три лекції про досягнення фортепіанної педагогіки Г. В. Нейгауза, прочитані Г. Гольденбергом 21 червня спочатку вільним членом ПВС, а згодом (3 липня) – на засіданні музичної підкомісії з реформи радянської школи при ПВС та для членів музичної секції при СТТ, сприяли ознайомленню місцевих музикантів із новаторськими принципами системи Г. В. Нейгауза. “Доповідь є вельми пізнавальною не лише для професійних музикантів, але й для кожної культурної людини, що цікавиться мистецтвом”, – констатувала місцева газета³².

Публіцистичні здібності митця, втілені попередньо у власних методичних посібниках, реалізувалися також у період диспуту про доцільність реформування системи нотопису через жанр відкритого епістолярію на сторінках газети “Allgemeine Musikzeitung”, зокрема, в листах до музичного критика Фелікса Вейнгартнера. Вільною мовою наукового спілкування для Г. В. Нейгауза була німецька, хоча в елисаветградській пресі деколи з'являлися його статті російською мовою. Вдалося віднайти дві елисаветградські публікації педагога. Перша – лист-звернення до місцевої публіки з проханням не приводити на звітні концерти школи малюків, які заважають виступам юних музикантів. Поряд із виховними елементами, зорієнтованими на формування слухацької аудиторії, автор публікацій декларував головний напрям просвітницьких концертів власного навчального закладу: “Мета концертів полягає в тому, щоб, поперше, привчити учнів грати при публіці не лише в колі знайомих, а по-друге, знайомити батьків і сторонніх осіб, зацікавлених музикою, зі способом викладання в школі й успіхами учнів”³³. Таке ставлення до концертної практики приватного музичного закладу свідчить про ретельне виконання

його директором обов'язків із координування роботи школи, піклування про духовно-моральний стан вихованців під час публічних виступів, зацікавлення в динамічному розвитку просвітницьких виступів учнів та в підготовці зацікавленої аудиторії слухачів.

Друга віднайдена публікація репрезентує особу митця як музичного критика. Хоча під нею містяться лише ініціали Г. Н., за стилем викладу, ідейною концепцією та історичними паралелями вона, безсумнівно, належить саме Г. В. Нейгаузу, тим більше, що аналітичні замітки стосувалися концертного виступу в Єлисаветграді 22 лютого 1913 року польського піаніста Йосипа Гофмана. Рецензент підкреслював “ще більшу технічну завершеність” гри, порівнюючи її з виступом 1898 року, вказував на поєднання віртуозної манери виконання й глибини задуму: “Але, хоча Гофман і геніальний технік, не можна говорити про його техніку, як про щось окреме. Техніка Гофмана – це прояв вищого, художнього інтелекту. Будь-який намір у нього реалізується”. Компетентно й аргументовано Г. В. Нейгауз піддав критиці надмірну віртуозність: “Радість, що її приносить технічна досконалість, приводить Гофмана до деяких перебільшень, наприклад, це стосується темпів”. Не погодився рецензент із трактуванням виконавцем Сонати оп. 57 (“Appassionata”) Л. Бетховена, що, на його думку, “могло зацікавити лише піаністичною досконалістю” за відсутності щирості почуттів і обов'язкової “бетховенської пристрасності”. Серед недоліків планування концертної програми було помічено надоречне використання п'єс Г.-Ф. Генделя й Ж.-Ф. Рамо, незрозумілих для елисаветградської публіки. Але романтична частина другого відділення, що репрезентувала твори Ф. Шопена та Ф. Шуберта в транскрипціях Ф. Ліста, захопила слухачів. “Яка численна кількість музичних характеристик, шляхетної витонченості, художньої фантазії та стильності проявилися в інтерпретації цих творів!” – схвильовано акцентував Г. В. Нейгауз. Критик не оминув увагою вибір Й. Гофманом творів на *bis* – мініатюр Ф. Шопена. Для вичерпної оцінки особи Гофмана-піаніста рецензент увів словосполучення “sonntags Kinder” – “винятковий щасливчик”.

Ознайомившись із музично-критичними висловлюваннями такого компетентного автора, яким вважали в місті Г. В. Нейгауза, слухачі мали змогу сформуванню власну думку про естетичну значимість непересічного явища, яким був сольний концерт Й. Гофмана.

Музично-просвітницька діяльність митця, зосереджена на концертно-виконавській практиці, трансформувалася після 1899 року в інші методи. Підпорядкування життєвої активності Г. В. Нейгауза музично-педагогічному чинникові привело до зміщення акцентів із педагога-виконавця на педагога-організатора. Облаштуваючи щорічні зразкові концерти-звіти музичної школи, що відбувалися в найкращому за акустичними якостями приміщенні Єлисаветграда – залі Громадського зібрання, розробляючи їх програми, музикант виявляв неабиякі організаційні здібності з підготовки та проведення подібних відкритих заходів загальноміського рівня. Г. В. Нейгауз прагнув створити музичне товариство, захоплене фортепіанним мистецтвом. Такій меті музичного просвітництва відповідали ініційовані родинами Нейгаузів, Шимановських, Гольдфельдів концерти визначних виконавців початку ХХ ст. – піаністів Л. Годовського, Арт. Рубінштейна, скрипалів П. Коханського, М. Полякіна.

Незважаючи на інтенсивність музично-культурних процесів в українському середовищі 1920-х років, третя стадія (1920–1931) єлисаветградського етапу життя Г. В. Нейгауза не відзначалася енергетичним накалом, що, очевидно, було зумовлено станом здоров'я митця. Для неї характерна стабільність, врівноваженість педагогічних позицій та відмова від активної музично-просвітницької діяльності на користь служіння на ниві музичної освіти. Г. Г. Нейгауз пояснював політичний інфантилізм батька “інтелігентською люмпен-пролетарською ідеологією”, що панувала в родині, й визначав його життєве кредо такими твердженнями: “Людина, яка чесно чого-небудь прагне, завжди чогось доб'ється в цьому житті, ... [а] великі масові історичні зрушення, звані революціями, зовсім не наша справа”³⁴. Але при цьому, обмежившись фортепіанною педагогікою, Г. В. Нейгауз відгукувався на проекти організації так званої “радянської музичної

школи” (1921, проіснувала 11 місяців), Музпрофшколи (працював у складі педагогічного колективу два роки, поєднуючи державну службу з приватною діяльністю). Його учні вели концертну діяльність для воїнів-червоноармійців, робітників та службовців, виступали на дитячих ранкових концертах, брали участь у різноманітних акціях на користь Повітрофлоту (1923), у міській Декаді пролетарської музики (1931).

1930/1931 навчальний рік став фінальним періодом функціонування музичної школи Нейгаузів. Г. В. Нейгауз на вимогу сина завершив свою педагогічну кар'єру в Україні й переїхав до Москви. У психологічному плані останній період його життя виявився найтрагічнішим. Він пережив розрив із містом, де прожив близько шістдесяти років, не міг змиритися з відходом від справ, на його очах помирала улюблена дружина. Коло московського спілкування музиканта не обмежалося родиною сина Генріха, він – частий гість у родині Б. Пастернака, де росли його онуки. Головна увага педагога була сконцентрована на розвитку музичного обдарування сина. Він намагався втручатися в божественний спосіб життя нейгаузівської родини, контролювати домашні заняття Генріха, а коли вплинути не вдавалося, звертався за допомогою до Б. Пастернака.

Проблематичним для дослідників виявилось встановлення точної дати смерті митця. Свідчення родинної мемуарної та епістолярної спадщини лише ускладнили ситуацію. Г. Г. Нейгауз помилково вказав роком смерті матері – 1936-й, батька – 1937-й, вживаючи вираз “померли незабаром один за одним”³⁵. Г. С. Нейгауз зафіксував, що прадід “більш чи менш благополучно дожив аж до 1938 року”³⁶. Зіставивши листування Г. Г. Нейгауза й Б. Пастернака, приходимо до висновку, що О. М. Нейгауз “померла в ніч з 26 на 27 січня 1938 року”³⁷ (як засвідчує лист Г. Г. Нейгауза до Ф. Я. Фінкель від 27.02.1938). Через півроку – 21 серпня 1938 року – Генріх написав О. Софроніцькій, що не має змоги зустрітися, тому що “тато хворіє, ми з Мілицею позмінно коло нього чергуємо. <...> Татові дуже зле, він страшенно ослаб, схуд, біль в усьому тілі, страждає дуже”³⁸. І, нарешті, повідомлення

про смерть Г. В. Нейгауза містить лист Б. Пастернака до сестри від 30 жовтня 1938³⁹. Тож, старійшина елісаветградської фортепіанної школи відійшов у вічність між 21 серпня та 30 жовтня 1938 року.

Подвижницьку діяльність Г. В. Нейгауза високо цінували його сучасники. Упродовж шістдесяти років він мав заслужений авторитет серед елісаветградців, його творчі надбання, зокрема проект дугової клавіатури й новаторська система нотопису, мали значний резонанс у Європі. Натхненна любов до піанізму, фанатична відданість музиці, німецька педантичність і працелюбність Маестро здобули найвищих позитивних оцінок. Хоча організаційний уклад школи, методика викладання були типовими для провінційної освіти ХІХ – початку ХХ ст. і не відрізнялися експериментальними проектами та новаторськими досягненнями, заснована Г. В. Нейгаузом приватна музична школа стала міцним фундаментом для подальшої педагогічної діяльності класів фортепіано в державній музичній школі (з 1933) та в музичному училищі (відкрите 1959 року). Функціонування в повітовому Елісаветграді школи, аналогічної за якісними й кількісними характеристиками до фортепіанних шкіл Ст. Блюменфельда, М. Тутковського в Києві, А. Бенша в Харкові, до скрипкової школи П. Столярського в Одесі, засвідчувало неординарність та непересічність особи її керівника. Отже, Г. В. Нейгауза повноправно можна назвати засновником елісаветградської фортепіанної виконавської школи, репрезентаторами якої в музичному просторі України, Росії, Польщі стали його учні, серед яких – видатний вітчизняний піаніст, блискучий виконавець і талановитий педагог, професор Київської та Московської консерваторій Генріх Нейгауз; виконавиця й педагог, професор Ленінградської консерваторії Віра Розумовська; польські піаністи, професори Варшавської консерваторії Артур Таубе й Анна Крушинська (Буткевич); композитор і піаніст Юлій Мейтус; концертуючі піаністки й педагоги Наталія Нейгауз, Халіна Пржишиховська (Глембоцька), Катерина Борщ (Бургіна), Ніна Колосова, Зінаїда Єремєєва (Нейгауз); видатний польський письменник і піаніст Ярослав Івашкевич;

елісаветградська викладачка по класу вокалу Лідія Михайлова (Киреева); концертмейстер Кіровоградського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького Тамара Волосевич та багато інших, відомих і невідомих.

¹ Дельсон В. Генріх Нейгауз. – М., 1966.

² Мильштейн Я. Генріх Нейгауз // Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М., 1988. – С. 207–239.

³ Растопчина Н. М. Феликс Михайлович Блюменфельд. – Ленинград, 1975.

⁴ Голяховский Станислав. Кароль Шимановский. Ивашкевич Ярослав. Встречи с Шимановским (фрагменты) / Перевод с польск. И. Свириды, вст. статья и общ. ред. И. Белзы. – М., 1982.

⁵ Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Общ. ред. С. Нейгауза, Д. Житомирского, Я. Мильштейна. Сост. Я. Мильштейн. – М., 1975. – С. 19.

⁶ Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав. – М., 2007. – С. 11.

⁷ Список та анкети на співробітників музичної школи. Заяви громадян про надання їм роботи в муз. школі // ДАКО, ф. Р-810, оп. 1, спр. 580, арк. 20.

⁸ Виписка з книги хрестильних реєстрацій евангельської приходської церкви м. Калкар, Нижній Рейн. 02.06.1936 // НММН, № 94–17.

⁹ Bambauer K. Meine Stellung hier ist eine sehr angenehme // Kalender für das Klever Land: Boss – Druck und Verlag. – 1989. – S. 74–78.

¹⁰ Виписка з книги хрестильних реєстрацій евангельської приходської церкви м. Калкар, Нижній Рейн. 01.07.1936 // НММН, № 93–14.

¹¹ Список та анкети на співробітників музичної школи...

¹² Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав. – С. 13.

¹³ Bambauer K. Meine Stellung hier ist eine sehr angenehme.

¹⁴ Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники...

¹⁵ Свідоцтво про навчання Г. Нейгауза в Кельнській консерваторії. Кельн, 22.08.1870 // НММН, № 5.

¹⁶ Bambauer K. Meine Stellung hier ist eine sehr angenehme. – S. 74.

¹⁷ Ibidem. – S. 75.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem. – S. 76.

²¹ Отчет о состоянии Елисаветградского Земского Реального Училища за 1876–1877 гг. – Херсон, 1878.

²² Отчет о состоянии Елисаветградского Земского Реального Училища (1877/1878 гг.) // ДАКО, ф. 60, оп. 1, спр. 3.

²³ [Б. а.] [Анонс] // Елисаветградский вестник. – 1880. – № 27. – С. 2.

²⁴ Блюменфельд Сигизмунд. Новая (естественная) система Густава Нейгауза (Das naturliche Noten-

system) // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 43. – 24 октября. – Стлб. 934–937.

²⁵Елисаветградский вестник. – 1885. – № 19. – 15 февраля. – С. 1.

²⁶Нейгауз Г. Г. Воспоминания // Советская музыка. – 1963. – № 4. – С. 79.

²⁷Растопчина Н. М. Феликс Михайлович Blumenфельд. – С. 5.

²⁸Шимановська З. Святий вечір [фрагмент “По-вісті про наш дім”] // Елисаветградський вісник. – 1996. – № 4. – 5 серпня. – С. 3.

²⁹С-кий Г. Нам пишут из Елисаветграда // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 43. – 24 октября. – Стлб. 1085.

³⁰Пастернак З. Н. Воспоминания. – М., 2006. – С. 24.

³¹Поляновский Г. А. 70 лет в мире музыки. Воспоминания. – М., 1981. – С. 5.

³²[Б. а.] Лекция о новой нотной системе // Известия Елисаветградского Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов. – 1919. – № 95. – 2 июля. – С. 3.

³³Нейгауз Г. В. Письмо в редакцию // Голось Юга. – 1908. – № 110. – 9 мая. – С. 3.

³⁴Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. – С. 131.

³⁵Там само. – С. 20.

³⁶Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав. – С. 15.

³⁷Нейгауз Г. Г. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Е. Р. Рихтер. – М., 1992. – С. 200.

³⁸Там само.

³⁹Вспоминая Нейгауза / Сост. Е. Рихтер. – М., 2007. – С. 66.

Список скорочень

ДАКО – Державний архів Кіровоградської області

ЄЗРУ – Елисаветградське земське реальне училище

ПВС – Професійна вчительська спілка

СТТ – Спілка театральних трударів

SUMMARY

For the first time amongst all Ukrainian issues they show the facts of creative and vital way of teacher, performer, researcher-designer, father of prominent pianist-teacher

of XX century Genrih Neuhaus. The role of Gustav Neuhaus is marked as a founder of piano performer school of Elisavetgrad region.

РЕЖИСЕР І ПЕДАГОГ ГЛІБ ЗАТВОРНИЦЬКИЙ

Олександр Безручко

Гліб Дмитрович Затворницький був незаслужено забутий в українському мистецькому середовищі. Причиною цього були довоєнний арешт, перебування на тимчасово окупованій території під час Другої світової війни, а головне – розцінена як колабораціонізм мистецька й педагогічна діяльність, за яку митця було вдруже заарештовано після війни. Через ці “гріхи” місця в офіційному радянському кіномистецтві для цього талановитого режисера й педагога, який навчався у В. Мейєрхольда, Л. Курбаса й О. Довженка, не виявилось. Навіть будь-які згадки про нього намагалися знищити. Першим, хто в наш час розповів про Г. Затворницького та його театр-студію “Гроно”, був доктор мистецтвознавства В. Гайдабура, який видав праці “Театр, захований в архівах” і “Театр між Гітлером і Сталіним”.

У рамках роботи над темами “Українські кінорежисери-педагоги” й “Довженківська енциклопедія”, однією з досліджуваних постатей якої був Г. Затворницький, автор пропонованої статті опрацював дві розсекречені справи (довоєнну й післявоєнну) Г. Затворницького в ГДА СБУ, фонди архіву та кабінету вітчизняного кінематографа ВДІКу, матеріали архіву й музею Національної кіностудії імені О.П. Довженка, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва, приватних архівів, тогочасну періодичну й фахову пресу тощо.

Завдяки цьому було більш детально описано життя Г. Затворницького, його педагогічну роботу у ВДІКу та Школі з підготовки молодих режисерських кадрів на Київській кіностудії, якою він керував у 1937 році.

Як розповідав Г. Затворницький на одному з допитів у НКВС, його мистецьке життя розпочалося в 1919 році, коли він сімнадцятирічним юнаком почав працювати в організованому ним “першому радянському шкільному театрі як режисер”¹. У ті буремні часи молодій творчо обдарованій людині важко було перебувати поза політикою. Не став виключенням і Г. Затворницький, який “слу-

жив у Денікінській армії в Одеському артилерійському юнкерському училищі, де готував кадри на керівні посади білої денікінської армії”². Уперше Г. Затворницький був заарештований органами ВНК під час повернення додому в жовтні 1919 року, коли “разом із групою акторів виїхав у міста Одесу і Севастополь”, після цього він був “доставлений у Київ, де перебував під слідством майже місяць, потім був звільнений”³.

У дев’ятнадцятирічному віці Г. Затворницький захопився ідеями футуризму: “З 1921 я належав до футуристів. Приблизно з 1921 по 1925 рік ми декларували, що мистецтво як художня творчість повинна бути підкорена життям, а художник має йти працювати на виробництво”⁴, а тому “створив фільми “Дніпробуд” і “Сто тисяч кілометрів”. У журналі футуристів “Нова генерація” написав ряд статей, обстоюючи позиції “документалізму” “соціального замовлення”⁵. “В організації панфутуристів з 1925 по 1929 перебували Голованіський, Савченко Яків”⁶, а керівником футуристів був Семенко Михаль Васильович”⁷.

Молодий митець мав постійну жагу до знань, а тому «весною 1921 року був відраджений на навчання до Москви в перший театр РСФРР, яким керував Мейєрхольд, звідки по завершенню навчання в 1922 році повернувся до Києва і прийшов у театр “Березіль”»⁸. Після вивчення методів роботи В. Мейєрхольда Г. Затворницький повернувся до України, аби опанувати мистецтво режисури вже під орудою іншого майстра – відомого українського театрального режисера й блискучого педагога Леся Курбаса. Дворічна практика в майстерні театру “Березіль” у такого майстра, як Лесь Степанович Курбас, стала гарною школою для Гліба Затворницького.

Молоді митці, як правило, не бажають йти торованими шляхами, а тому в 1923 році Г. Затворницький «розійшовся з Курбасом у його експресіоністських поглядах на мистецтво (орієнтування на західноєвропейську

культуру), пішов із театру “Березіль” і за сприяння Міськкому комсомолу організував “Агмас” ім. 1 травня (Театр робітничої молоді)»⁹.

За словами Миколи Бажана, «Затворницький, вибувши із Березоля, почав шукати підтримку у відомого Михаля Семенка, організував разом із А. Каплером та Л. Френкелем театр “Комункульту” та кіностудію; хоча цей театр і мав, здається, одну чи дві постановки, але ніякого значення він не мав і зник безслідно»¹⁰.

Г. Затворницький згадував, що “з липня 1924 року по серпень 1925 року перебував на службі в Червоній Армії в 134 піхотному полку, де керував драмколективом.

З 1925 року після демобілізації з Червоної Армії працював у Києві кіносценаристом і був режисером кіноекспериментальної майстерні.

У 1929–1930 роках у Дніпропетровську організував і керував Театром робітничої молоді (ТРАМ), крім того, був керівником ТЮГу м. Дніпропетровська”¹¹.

На початку 1930-х років багато театральної молоді, особливо учнів Л. Курбаса (Б. Тягно, Г. Ігнатович, Ю. Нікітін, Б. Дробинський, О. Іщенко та ін.), як, до речі, й сам Лесь Степанович, опановували терени кіно, “пробували” себе в кінорежисурі. Не став винятком і Г. Затворницький, а тому з 1930 року почав працювати на Київській кінофабриці режисером.

Однією з перших його кіноробіт став політично доцільний “Дніпробуд”, про зйомки якого писала газета “Кіно”: “Документальний неігровий фільм про зростання велетнів української промисловості – Дніпробуду. Основні моменти, показані у фільмі, – це ліквідація прориву в котловані середньої протоки та установка високовольтної лінії на 30.000 вольт ударниками-електриками у день 7-го листопада. Знято також роботу громадського буксира, куди входили члени Уряду та представники партійних і професійних організацій. За титри до фільму взято знімки з газет. Ставить фільм режисер Гліб Затворницький. Оператор Б. Пумп’янський. Фільм має вийти на екрани у грудні місяці”¹². На початку 1931 року фільм Г. Затворницького “Дніпробуд” вийшов на екра-

ни, а в лютому 1931 “Кіногазета” вмістила фото із цього фільму¹³.

Наступним фільмом Г. Затворницького став “Транспорт”, який, на відміну від художнього фільму О. Довженка “Іван”, був затверджений за агітаційно-промисловим сектором Київської кінофабрики. Однак обидва фільми в 1931 році потрапили до числа тих, що “відстають” від плану.

Задля об’єктивності зазначимо, що у 1932 році внаслідок багатьох причин (зміни керівництва кінофабрики, недостатнє фінансування, низький рівень опанування звукової техніки фахівцями, а найголовніше – завищені виробничі плани) майже всіх київських кінорежисерів у той час звинувачували у “відставанні”. Підтверджує це й рапорт газети Київської кінофабрики “Об’єктив” (директора С. Ореловича, секретаря партійного осередку В. Левчука та голови фабричного комітету Васильєва) столичній “Кіногазеті”, де лунала критика на адресу режисерів, які “зривають виконання промфінплану. Ось вони: режисери – Тягно, Шпиковський, Кордюм, Затворницький, Рошаль, Лозієв, Луков, Бодик, Швачко”¹⁴.

У цьому переліку немає прізвища О. Довженка лише тому, що фільм “Іван” було пущено у виробництво трохи пізніше. Проте майже відразу після його “запуску” Олександр Петрович “потрапив” до вищезазваної компанії.

Відомо, що станом на 31 липня 1931 року замість запланованих 73,8 % було знято 60,7 % фільму Г. Затворницького “Транспорт” (сектор Агітпромфільму), а замість планових 36 % знято 24,3 %¹⁵ Довженкового “Івана” (Художній сектор). Зйомки обох фільмів не були закінчені 1931 року, тому їх було перенесено на 1932 рік. Дирекція Київської кінофабрики в статті під красномовною назвою “Мобілізуємо всі свої сили, всю свою волю і енергію, щоб зліквідувати прорив” вимагала закінчити фільм Г. Затворницького “Транспорт” 21 березня 1932 року¹⁶.

Потрібно зазначити, що фільми Г. Затворницького особливого резонансу не мали, насамперед унаслідок того, що були не художніми, а агітаційними. Це суттєво зменшувало глядацьку аудиторію, впливало на рекламу тощо.

Г. Затворницький постійно продовжував навчання. Імовірно, він був аспірантом (адже в списках студентів художнього факультету його прізвища немає) і за тогочасною методою проходив викладацьку практику в новоствореному КДІКу. Про це свідчить надрукована 1931 року в інститутській газеті “Кінокадри” його стаття про громадянську позицію молодих митців, яка мала гучну назву “Аполітичним, діляцьким, антикомуністичним настроєм нема місця в стінах пролетарського Кіно-ВИШУ”. Наведемо цитату із цієї статті: “Вивчення марксистсько-ленінської теорії та біжучої політики є складовою частиною навчальних планів Кіноінституту. Кожен студент, кожен майбутній пролетарський фахівець мусить знати постанови партії, ухвали з’їздів тощо. Кожен студент, що його готує радянський ВИШ, повинен насамперед бути громадським робітником, носієм думок партії, думок радянської влади”¹⁷.

Ще одним підтвердженням викладацької роботи Г. Затворницького в КДІКу був його виклик до Московського науково-дослідного кінофотоінституту й залучення до педагогічної діяльності в Московському державному інституті кінематографії: “У 1932 році за викликом науково-дослідного кінофотоінституту виїхав у відрядження до Москви, де працював старшим науковим співробітником. Крім цього, викладав у Державному інституті кінематографії, був редактором-консультантом Головного керування кінематографії і редактором кіновидаву”¹⁸.

4 травня 1933 року Г. Затворницький був зарахований до Московського державного інституту кінематографії “позаштатним асистентом із дисципліни сценарій і система редакційної роботи і хроніки на Операторському фак[ультеті]”¹⁹. Проте викладав лише один семестр і 15 лютого 1934 року був звільнений, бо “не приступив до навчальних занять”²⁰. Зазначимо, що в цей період новий директор Московського кіноінституту Поряков звільнив із таким же формулюванням багатьох педагогів, серед яких був і О. Довженко.

Проте 3 грудня 1934 року Г. Затворницький знову повернувся до викладацької діяльності у ВДІКу – як консультант студен-

та сценарного факультету В. Афанасьєва²¹. Через два тижні, певно, стимулюючи гарну викладацьку роботу Г. Затворницького, за ним “закріпили” ще одного “індивідуального студента” – Л. Зільберберга²². Отже, роль педагога зводилася до “індивідуальної роботи зі студентами сценарного факультету при написанні ними дипломних і залікових робіт”²³. Навчав він цих студентів до 1 червня 1935 року²⁴.

В обов’язки Г. Затворницького як педагога-консультанта входило:

а) розробка творчих заявок студентів, а саме: опрацювання теми, сюжету, попередніх наміток фабули й системи образів;

б) поточна консультація в період складання студентом розгорнутого плану (лібрето) сценарію, подальша критика й коректування плану;

в) поточна консультація під час роботи студента над сценарієм із подальшою критикою та коректуванням готового сценарію;

г) складання попередньої рецензії та характеристики на студента по завершенню роботи.

У ході роботи консультант мав керувати діяльністю студента, направляти її, даючи критичну оцінку задумам останнього²⁵.

Про подальшу педагогічну діяльність Г. Затворницького у ВДІКу відомо мало, принаймні в наказах по Інституту його прізвище згадано лише один раз – 5 серпня 1937 року, коли його відрахували зі складу професорсько-викладацького складу як такого, що “не має педагогічного навантаження”²⁶.

Г. Затворницький, який мав московську прописку, працював до 1938 року кінорежисером “Українфільму”. Свій перший повнометражний фільм “Том Соєр” він зняв разом з іншим режисером-дебютантом Лазарем Самойловичем Френкелем.

Л. Френкель встиг випробувати себе в різних галузях кіномистецтва: був сценаристом фільмів “Одна ніч” (інші назви – “Сигнали з моря”, “Світло погасло”, режисер-постановник Мануель Большинцов, Одеська кінофабрика, 1927), “Безпритульні” (Одеська кінофабрика, 1928), помічником режисера Аксея Лундіна в першому фільмі новоствореної Київської кінофабрики (1928),

актором у фільмі “Любов” знищеного після арешту режисера-постановника Олександра Гавронського (Київська кінофабрика, 1933). У 1938 році Л. Френкель разом із колишнім учнем режисерської лабораторії І. Кавалерідзе Павлом Коломойцевим написав україномовну книжку “Експерсія до кіностудії”²⁷, яку наступного року під назвою “Рождение фильма” було перевидано російською мовою в Москві з новим вступом “Як люди винайшли кінематограф”. У цьому виданні прізвища авторів були переставлені²⁸.

Г. Затворницький мав досить активну мистецьку й громадянську позицію, виступав на диспутах щодо проблем, пов’язаних із молодими режисерами та структуруванням кінопроцесу на Київській кінофабриці. У 1936 році в газеті цієї кінофабрики “За більшовицький фільм” з’явилася стаття Г. Затворницького “За чіткий профіль режисера-техніка”: «Наша студія відчуває гостру потребу у кваліфікованих режисерських кадрах.

Режисуру я розумію як вирішальний фах на кіновиробництві, який не обмежується тільки завданням режисера-постановника. [...] Треба врахувати досвід американської кінематографії, яка доводить, що якість і темпи роботи над постановою цілком залежать не тільки від чіткої організації виробничого процесу, але й від диференціації фахів постановників.

Так, ми маємо поділ постановників щодо жанру: постановники – художні керівники батально-історичних, детективних, комедійних тощо фільмів, а також режисерів вузьких профілів (так звані режисери-лаборанти та техніки). Серед них є режисери-проектувальники сценарію, режисери, що працюють з актором, режисери трюкових знімачів, режисери-монтажери.

Режисер-технік відповідає перед шефом – художнім постановником – за точне виконання всього технологічного процесу постановки.

Цей досвід треба критично освоїти у нас. Між тим, на практиці, в нашій студії ми маємо досить невиразний поділ режисури на режисера-постановника, співрежисера, першого та другого асистента.

Самі терміни – співрежисер та асистент – визначають поняття кваліфікації людини, а не профіль її фаху. Нам потрібно негайно розробити профіль режисури, встановивши три основні поділи:

1) Шеф-режисер художній керівник однієї чи кількох постанов,

2) Режисер-лаборант, що здійснює безпосередню творчу роботу по окремій постанові,

3) Режисер-технік, що відповідає за весь технологічний процес окремої постановки.

Кожен із цих профілів вимагає чіткої спеціалізації працівника... Тов. Шумяцький у своїй статті (газета “Кино” від 4 червня) своєчасно підніс питання про роль асистентури на виробництві, але не дав чіткого настановлення, хто такий асистент та які його основні функції у складному процесі створення кінофільму.

Дуже спірне твердження тов. Шумяцького про асистентуру як фах, про стабільний стан асистента. На мій погляд, “асистент” є стан тимчасовий, перехідний, звання асистента не є визначенням фаху, бо визначає кваліфікацію людини, яка уже має певний фах. Наприклад, хірург Іванов є асистентом хірурга проф. Павлова при операціях спинного мозку, але він сам є доктор-хірург.

Я гадаю, що тов. Шумяцький під терміном “асистент” розуміє помічника режисера по технічній частині постановки.

І якщо так, при такому визначенні фаху асистента нам треба боротися за справжню стабільність категорії режисерів-техніків. Для цього треба в першу чергу виробити чіткий профіль режисера-техніка. Встановити кваліфікаційну комісію, яка добере з асистентів осіб, яким можна доручати працю техника-режисера. Для цієї групи потрібно створити постійні курси перепідготовки, виховати з них справжніх фахівців вузького, але конче потрібного для виробництва, профілю режисера-техніка»²⁹.

У рамках загальносоюзної реформи основний акцент в українській кіноосвіті був зміщений на виробництво. У довоєнний період при Київській кінофабриці у зв’язку з різними партійними кампаніями започатковували різні освітні установи, які деякий час функціонували, а потім також раптово

зникали, як і з'являлися, особливо після арештів їхніх керівників. Так, восени 1935 року було утворено три "загальноосвітні школи молоді... – неповна середня, середня і курси підготовки до ВИШів"³⁰.

Одна з комсомольських активісток кінофабрики Неоніла Конончук на сторінках газети "За більшовицький фільм" рапортувала про забезпечення усіх учнів підручниками, дешевими обідами у фабричній їдальні, про іспити, які мали невдовзі відбутися, та про покращення відвідування: "Якщо на перших заняттях було лише по 4–5 чоловік, то тепер усі 60 слухачів регулярно відвідують навчання"³¹. (У наступному році її чоловіка Т. Ференца було заарештовано за сфальсифікованим звинуваченням у троцькізмі, а її як "дружину ворога народу" заслано до Самарканда.) Робота цих загальноосвітніх шкіл молоді, яка трималася на ентузіазмі комсомольських лідерів, звинувачених у "троцькізмі", звелася нанівець.

Проте були успішні навчальні заклади, або як їх тоді називали лабораторії, школи, студії (не плутати з "кіностудією", у даному разі однокореневе від "студіювати", "навчати"): 1934–1935 роки – акторська школа під керівництвом В. Юнаківського й Г. Авенаріуса; 1935–1938 – режисерська лабораторія О. Довженка (РЛККФ), 1935–1937 – режисерська лабораторія І. Кавалерідзе, 1935–1937 – оновлена акторська школа під керівництвом О. Панкришева (АШККФ).

Після арешту Павла Нечеси, завдяки якому на Київській кінофабриці було засновано ці навчальні заклади, новий директор Семен Орелович, якого О. Довженко вважав "фальшивою людиною і позером", спочатку домігся формального припинення їхньої роботи, а потім і фактично закриття майже всіх навчальних закладів. Натомість він заснував нову школу з підготовки режисерських кадрів під керівництвом Г. Затворницького.

У красномовній статті "Про режисерів-дебютантів", уміщеній наприкінці червня 1937 року в студійній газеті "За більшовицький фільм", С. Орелович звітував: «Нами розроблено докладний проект у відповідності до постанови уряду про підготовку молодих режисерів. Цей проект і кошторис надіслано до тресту "Українфільм". Як тільки

наш проект і кошторис буде затверджено, почнемо систематичну роботу по підготовці молодих режисерських кадрів. Керівником-організатором цього призначено... т. Затворницького»³².

Молоді асистенти, які не потрапили до режисерських лабораторій О. Довженка й І. Кавалерідзе, намагалися творчо реалізувати себе в різних мистецьких об'єднаннях, зокрема у зазначеній школі під керівництвом Г. Затворницького.

Фактично Гліб Затворницький був художнім керівником так званих режисерів-стажерів (випускників КДІКу й РА при ВДІКу, режисерської лабораторії І. Кавалерідзе) під час підготовки та зйомок дебютних короткометражок або першого повнометражного фільму.

За три тижні один із молодих режисерів В. Домбровський, який потрапив до цього навчального закладу, розповідав про навчання: "Зараз у нас організований факультет особливого призначення, куди входять десять кращих молодих режисерів і асистентів. Дирекція виділила потрібні кошти. Почалися заняття (лекції В. В. Сладкопєвцева). Але відвідуваність лекцій далеко незадовільна, індивідуальні заняття ніхто не проробляє"³³.

Стаття В. Домбровського вийшла 17 липня 1937 року. За дивним збігом обставин, у той же день було виписано ордер на арешт директора Київської кіностудії С. Ореловича, якого на початку вересня розстріляли³⁴. Заснований "троцькістом і ворогом народу" навчальний заклад почав занепадати, тому 4 вересня 1937 року студент В. Домбровський благав про допомогу: "Кращі наші майстри тт. Довженко, Кавалерідзе, Екк, Пир'єв та інші повинні притягнути до себе здібну творчу молодь і допомогти їй вирости в самостійних творчих робітників"³⁵.

Ці рядки були дисонансом до слів Й. Сталіна, вміщених у цьому ж номері: "Людей здібних, людей талановитих у нас десятки тисяч. Треба тільки їх знайти і вчасно висувати, щоб вони не перестоювали на старому місці і не починали гнити. Шукайте і знайдете. Й. Сталін"³⁶.

Аби зберегти школу, Г. Затворницький був вимушений піти на компроміс із влас-

ною совістю. Він обґрунтував необхідність продовження роботи школи, засудивши “шкідницьку діяльність” попередніх педагогів, як-то: викладача кінорежисури в КДІКу О. Гавронського, керівників акторської школи В. Юнаківського й А. Панкришева та інших: «В студії є тепер біля 40 молодих творчих працівників, що мають спеціалізуватися на режисерів... Відомо, що в Київському державному інституті кінематографії в складі лектури довгий час орудували викриті вороги – різні гавронські, врони, мухіни та інші, а також виявлено безграмотних, далеких від кіномистецтва людей, як Файнберга, Урінова, Юнаківського, Панкришева та ін. Отже, зрозуміло, що при таких “педагогах” молодь, що закінчила інститут в 1936–1937 роках, потребує ще впертої, наполегливої роботи щодо виховання з них повноцінних творчих працівників»³⁷.

Не слід забувати, що такими були страшні реалії того часу, коли для того, аби вижити, “викривали” своїх колег. Так, один із молодих “політично-правильних” режисерів В. Кучвальський, який закінчив режисерську лабораторію І. Кавалерідзе, різко критикував педагогічні методи Г. Затворницького: «Чого варта “концепція” Г. Затворницького про те, що мовляв, “хоч Леонардо да Вінчі і не був за Радянську владу, але все ж був великим художником”. Що ж це, як не спроба відірвати мистецтво від політики, відірвати мистецтво від народу. Ясно, що на ворожий млин ллє воду Затворницький»³⁸.

Зрозуміло, що в цій “педагогічній” суперечці мав рацію саме Г. Затворницький, який, до речі, як і О. Довженко, пропагував творчий доробок Леонардо да Вінчі в навчальному процесі, пропонував шляхи творчого виховання молодих режисерів на Київській кіностудії: «Здійснити це, мені здається, можливо в формі своєрідного “вишу” на виробництві, курс якого мають пройти індивідуально або групою всі режисери-стажери. Основну увагу в процесі навчання треба скерувати на практичну режисерську роботу, як-то: складання режисерських проектів постановок, робота з актором, невеличких обсягом епізодів, навчальних етюдів тощо. Таку роботу треба вести при участі, проте не формальній, як це було до цього часу,

майстрів-режисерів. [...] Ми маємо реальну можливість вже тепер розпочати роботу “вишу” та розгорнути підготовку до дебютних постановок – “Як гартувалася сталь”, “Вершники”, “Травнева ніч” та “Катерина” – цю можливість треба повністю використати, щоб в 4 кварталі 1937 року почали виробництво дебютних фільмів»³⁹.

“Вершники” в 1937 році мав знімати Борис Канєвський – випускник режисерського факультету КДІКу, який у режисерській лабораторії І. Кавалерідзе зняв “Пісню про пана Лебеденка” за піснею “Яром, хлопці, яром” із циклу Українські пісні на екрані” (1936)⁴⁰. Проте Б. Канєвський, очевидно, не справився з режисерською розробкою, тому його замінив запрошений на Київську кіностудію І. Савченко, який і став режисером-постановником “Вершників”.

Ю. Солнцева разом із М. Вінярським, які в той час були режисерами-лаборантами О. Довженка, повинні були стати режисерами повнометражного фільму “Як гартувалася сталь”, який було в жовтні 1937 року внесено директором Д. Семеновим до тематичного плану Київської кіностудії⁴¹. На початку січня 1938 року. Ю. Солнцева, як повідомляла студійна газета, не досить вправно працювала над сценарієм фільму: «Досить довгого часу працює студія над постановою фільму “Як гартувалася сталь”. Але роботу гальмувала відсутність доброякісного сценарію. Нарешті, було вирішено залучити до роботи над сценарієм письменника І. Бабеля. [...] Недопустиме затягування роботи над сценарієм, у чому винні і Солнцева, і Вінярський, треба негайно усунути. Якщо надалі будуть такі темпи роботи над фільмом, це викликає сумніви щодо закінчення фільму в цьому році»⁴².

Сумніви керівництва студії виявилися небезпідставними – фільм “Як гартувалася сталь” не був знятий режисерським тандемом Юлія Солнцева – Михайло Вінярський. Насамперед через сварку Ю. Солнцевої з І. Бабелем, про що можна дізнатися зі справи-формуляра “Запорожець”, яку вів НКВС на О. Довженка: «Бабель і Солнцева, працюючи разом над сценарієм “Як гартувалась сталь”, не знайшли спільну мову й обмовляють одне одного»⁴³.

Один із підопічних Г. Затворницького Крашенінков знімав дебютний фільм “Життя в цвіту”. Проте ці зйомки були проблемними: “Замість того, щоб закінчити роботу за 60 календарних днів, група за 70 днів в експедиції зняла лише 148 кадрів – 64 % усього матеріалу. Тільки 1-го серпня (група ж виїхала 19 липня) розпочали знімати. [...] Асистент режисера Івашенко одверто заявив, що він, мовляв, не хоче бути ентузіастом. Оператор Каліберда брутально поведився зі студентами, що знімалися, а це призводило до зриву роботи. На всі ці безладдя абсолютно не реагував режисер – комуніст Крашенінков”⁴⁴.

На жаль, Г. Затворницький не зміг вплинути на режисера-дебютанта, тому фільм “Життя в цвіту” не було закінчено, а матеріал знищено. Після переробки сценарію із фільмом у 1941 року працювала Ю. Солнцева, проте зняти цей фільм завадила війна.

Слід зазначити, що в педагогічній діяльності Г. Затворницького були й перемоги. Восени 1937 року директор Київської кіностудії (яку на той час уже перейменували з кінофабрики на кіностудію⁴⁵) Д. Семенов доручив творчій молоді⁴⁶ зняти декілька агітаційних короткометражних фільмів, присвячених виборам до Верховної Ради УРСР та Верховної Ради СРСР, – “Під прапором Леніна– Сталіна” (М. Тряскін, Б. Левіч), “Право на освіту” (О. Павленко та М. Іванов), “Щасливе дитинство” (М. Володарський), “Як відбуватимуться вибори” (Я. Воловик), “Виборча система” (П. Павлов)⁴⁷. Також були “пущені у виробництво 4 короткометражних фільми про життя і діяльність кандидатів у депутати Верховної Ради СРСР – тт. С. Косіора, М. Марчака, О. Богомольця, П. Гусятникової”⁴⁸. Режисери-лаборанти В. Галицький і В. Довбищенко отримали сценарій єдиної серед цих фільмів художньої короткометражки “Чий кандидат?”⁴⁹.

Оскільки керівник РЛККФ О. Довженко в жовтні 1937 року тяжко захворів, а потім чотири місяці лікувався в Росії⁵⁰, то художнім керівником вищеназваних фільмів, окрім фільму режисерів-лаборантів “Чий кандидат?”, був Г. Затворницький. Хоча не виключено, що О. Довженко міг попросити

Г. Затворницького, якого добре знав по роботі на Київській кінофабриці в 1931–1932 роках і по педагогічній діяльності у ВДІКу в 1933–1936 роках, про допомогу своїм учням.

Ці фільми було відзнято як важливе політичне завдання. Їх демонстрували як агітаційні “кіножурнали” перед повнометражними фільмами. По завершенню виборів названі фільми були покладені “на полицю” як неактуальні.

На початку 1938 року на Київській кіностудії група молодих режисерів, частина з яких уже працювала під орудою Г. Затворницького (Є. Савицький, К. Жук, С. Крижанівський, Б. Левіч, О. Герасимов), оприлюднила намір про створення творчої групи молоді: «В січні ц. року тов. Жук розповів нам про задум короткометражного сценарію фільму для дітей “Хлопчик з переїзду”. Матеріал нас зацікавив і виникла думка організувати знімальну групу з молоді.

Тов. Жук почав працювати над сценарієм в тісному контакті з товаришами. Кожен написаний епізод ми обмірковували, давали свої поради і пропозиції»⁵¹.

У цей час ідея про створення творчих груп серед молодих митців була актуальною. Так, один із радянських кінорежисерів-педагогів Сергій Йосипович Юткевич на лекції 1938 року в РА при ВДІКу вважав її важливою для реформування тогочасної кіноосвіти: “Академію потрібно реорганізувати в корені. Треба, щоб з перших же днів роботи учні росли би разом з акторами, щоб до спільної етюдно-експериментальної роботи залучалися молоді кінодраматурги, щоб зі стін Академії виходили не тільки одинаки, але й колективи”⁵².

Задля об’єктивності слід зазначити, що ця ідея не була новою в кінопедагогіці. Зокрема, один із колишніх комсомольських ватажків КДІКу Олександр Ніколаєнко в липні 1936 року пропонував: “Порядком творчого навчання завантажити асистентів режисерів перемонтажем хронікальних, інструктивно-навчальних і старих художніх фільмів за певними тематичними завданнями.

Організувати творчі двійки молоді – асистент оператора та асистент режисера, даючи їм мінімальну кількість плівки й визначити завдання за певною темою для коротко-

метражного фільму”⁵³. Проте невдовзі О. Ніколаєнка арештували (відомо, що в той час підтримувати ініціативи “ворога народу” було небезпечно).

У 1938 році завідувач художнього відділу Київської кіностудії Войшвило «не тільки підтримав... ініціативу, але поставив питання ширше: створити творчий колектив з трьох груп, який повинен робити повнометражну програму із трьох короткометражних фільмів (6–7 частин).

Цю думку підтримали директор студії тов. Семенов, партійний і комсомольський комітети. Це ще збільшило нашу енергію.

На сьогодні справа стоїть так: колектив має сценарій тов. Жука, затверджений уже студією, – “Прикордонники”; сценарій “Хлопчик з переїзду”, після вказівок сценарного відділу, доробляється і буде готовий цими днями; є матеріал для третього сценарію на тему про міжнародну солідарність радянських піонерів»⁵⁴.

Невдовзі в газеті “За більшовицький фільм” було видруковано уривок із літературного сценарію Костянтина Жука “Хлопчик з переїзду”⁵⁵.

Група молодих митців ставила перед собою завдання: “провести всю роботу силами молоді нашої студії (оператори, звукооператори, художники, освітлювачі, лаборанти та решта цехів) і працювати стаханівськими методами (строки роботи, гроші, плівка).

Натура наших сценаріїв – літня. У виробництво пускати сценарії треба не пізніше 10–15 квітня, щоб до І–ІХ ц. р. – Міжнародного юнацького дня – дати програму на екран”⁵⁶.

Варто зазначити, що один із названих молодих митців Костянтин Іванович Жук, який упродовж 1932–1934 років навчався в Московському інституті кінематографії на режисерському факультеті разом із В. Івановим, “був відрахований через реорганізацію інституту в Академію”⁵⁷. Після відрахування він працював на Московській кінофабриці асистентом до 1936 року, потім разом з І. Пир’євим перевівся на Київську кіностудію знімати “Багату наречену”.

К. Жук намагався писати сценарії короткометражних фільмів. Його “Прикордонників” планували поставити режисери-

лаборанти В. Галицький і В. Довбищенко, але після суперечок творчого характеру відмовилися від спільної роботи. З етичних міркувань В. Галицький у своїх спогадах назвав К. Жука просто “асистентом Пир’єва”, який «познайомив нас зі своєю трьох частівкою “Прикордонники”. Діти допомогли прикордонникам затримати порушника кордону. Пир’єв, за його словами, прочитав сценарій, давши йому “добро”, і асистент запропонував його нам поставити, спокушаючи можливістю негайного включення в тем[атичний] план.

Ми прочитали – і не прийняли його схематизму, азбучності. Треба було відмовлятися. Проте самий сюжетний хід приваблював. Приваблювала реальна можливість розпочати зйомки, нарешті увійти в процес фільмування. Ми за дві-три ночі зробили режисерський сценарій. Вийшло якось непомітно для нас самих. Написали одну сцену, другу. Щось стало намічатися. Повіяло сільським ранком, добрим муканням череди, голосами молодичь, що перегукуються з-поза тинів. Босоногі дітлахи, що зграйкою вибігають на м’який закурений шлях. Село, літо, випас худоби, походи по ягоди. Й епізод за епізодом стали по-іншому, життєво, сприймати й виправдовувати вчинок хлопчаків, бо виходили з їхньої сільської хлопчачої звички. І диверсанта було затримано саме тому, що діти не зраджували своєї психології. У автора вчинок дітей був актом усвідомленого героїзму. Ми ж виправдовували їхні дії насамперед їхньою дитячою безпосередністю. Народився сценарій з якоюсь навіть поетичною інтонацією.

Асистент прочитав нашу роботу, образився, не збагнувши наших намірів, і ми розійшлися на зустрічних гаслах»⁵⁸.

К. Жук не полишав надії завдяки власним сценаріям стати режисером-постановником, заради цього над третім заявленим сценарієм “на тему про міжнародну солідарність радянських піонерів”⁵⁹ працював спільно зі сценаристом-орденоносцем Є. Помещиковим, з яким познайомився під час навчання у ВДІКу, а потім співпрацював у “Багатій нареченій”. Цей сценарій дістав назву “Лист без марки”.

Станом на 1 червня 1938 року серед ко-

роткометражних фільмів, прийнятих студією і посланих Комітету в справах кіно, названо фільми «“Хлопчик з переїзду”, сцен[арій] К. Жука, реж[исер] – Бор. Левіч; і “Лист без марки”, сцен[арій] сценариста-орденоносця Є. Помещикова і К. Жука, реж[исер] К. Жук»⁶⁰.

Згадуваний Б. Левіч разом із випускником РА при ВДІКу М. Тряскіним наприкінці 1937 року під художнім керівництвом Г. Затворницького зняв художньо-документальний звуковий фільм, присвячений виборам до Верховної Ради СРСР “Під прапором Леніна–Сталіна”⁶¹.

Проте в 1938 році молодим сценаристам і режисерам короткометражні фільми “Хлопчик з переїзду”, “Прикордонники” і “Лист без марки” не вдалося зняти через зміну найвищого (загальносоюзного) кінематографічного керівництва, “Українфільму” й дирекції Київської кіностудії. Однією з причин, хоча, певна річ, не найголовнішою, було припинення навесні 1938 року педагогічної діяльності Г. Затворницького, який став асистентом режисера О. Довженка у фільмі “Щорс”⁶².

Після арешту Г. Затворницького 4 листопада 1938 року⁶³ будь-які згадки про його режисерську й педагогічну діяльність на Київській кіностудії “пилне й політично свідоме” керівництво намагалося знищити.

Активна громадянська й мистецька позиція Г. Затворницького не була поза увагою О. Довженка, який у той час знімав на Київській кіностудії “Щорса” і плідно навчав молодих театральних режисерів і випускників КДІКу в режисерській лабораторії. За таких обставин Г. Затворницький потрапив до О. Довженка як асистент режисера і, очевидно, як один із режисерів-лаборантів.

Виникає запитання – чому Г. Затворницький, який навчався у В. Мейєрхольда й Л. Курбаса⁶⁴ і який мав власну педагогічну практику у ВДІКу та Київській кіностудії, пішов в учні до О. Довженка?

Допоможе зрозуміти логіку вчинків Г. Затворницького його стаття 1937 року “Про режисерів-дебютантів”, в якій він писав: «У кожного з нас своя, притаманна тільки йому, крива творчої долі. Один прийшов з театру, другий із шкільної лави, інший вже працював на кіновиробництві. Тому наші де-

бюти в галузі режисури повинні бути не просто “пробами пера”, не спробами визначити свої сили “взагалі”, вони мають ствердити нас на виробництві як художників, що мають свої певні ідеологічно-стилеві, жанрові й інші особливості.

Я вважаю, що художник повинен працювати тільки над творами, нерозривно пов’язаними з його особистою творчою долею, творами, що виростили в глибині його свідомості, що відповідають його художньому світоглядові. Тільки ці твори будуть правдивими, щирими, переконливими»⁶⁵.

Отже, Г. Затворницький, який мав уже два агітфільми [“Дніпробуд” (1931)⁶⁶ і “Транспорт” (1932)⁶⁷ (друга назва – “Сто тисяч кілометрів”⁶⁸)], досвід співпраці з Л. Френкелем у повнометражному художньому фільмі “Том Соєр” (1936) і викладацької діяльності, позиціонував себе як молодий режисер із “кривою” творчою долею, який бажав дебютувати в галузі режисури художнього фільму.

Найголовнішою причиною був неабиякий талант і потужна людська харизма О. Довженка, навчатися в якого було не лише престижно, але й корисно для режисерів, що тільки-но починали свій шлях у режисурі художнього фільму.

Невдовзі вийшли статті Г. Затворницького про зйомки “Щорса”: «Після довгої перерви, 25 березня [1938 року. – О. Б.] був перший знімальний день фільму “Щорс”... В цей же день у декорації, завдяки безвідповідальному ставленню до своїх обов’язків зав. зброї тов. Рибаківа, був поранений (на щастя легко) під час знімання один з учасників»⁶⁹. Цим учасником, найімовірніше, був О. Довженко.

Зйомки фільму “Щорс” були під особливим контролем Й. Сталіна. Вище партійне керівництво вимагало закінчити зйомки про “українського Чапаєва” до жовтневих свят, а тому люди працювали на грані можливостей. У московській газеті “Кино” Г. Затворницький описував цю ситуацію так: «Прагнути максимально ущільнити свій робочий день, група працює в півтори зміни й перевищує план знімального дня. За генеральним планом фільм “Щорс” має бути закінчений у грудні 1938 року»⁷⁰.

Одним із тих, хто не зміг витримати ці шалені навантаження, став і асистент О. Довженка Г. Затворницький – почалися зриви: «Працівник цієї ж групи [“Щорса”. – О. Б.] тов. Затворницький, не слухаючи вказівок інспекторів тиші, вдерся у закриті двері, зірвав двері з крючка в той час, коли йшло знімання кадру “штаб в Унечі”»⁷¹.

М. Бажан, який дружив з О. Довженком, а тому знав правду, оцінив роботу Г. Затворницького так: «Під час своєї роботи в групі О. Довженка “Щорс” (він обробляв російський текст сценарію) Затворницький не зміг стати, за характеристикою О. Довженка, справді цінним співробітником, сам був невдоволений і дуже перебільшував свою роль в справі створення сценарію для “Щорса”, а це і було причиною того, що Довженко без особливого жалю виключив його зі складу своєї групи»⁷².

У 1938 році, невдовзі після виключення з кіногрупи, Г. Затворницького арештували, висунули йому досить незвичне в ті часи звинувачення – вживання наркотиків. Як не дивно, це була правда. Підтвердження цьому можна знайти в спогадах Кирила Вікторовича Бобровнікова, який у 1997 році так описав неформальну групу київських митців, до якої входив і Г. Затворницький: «“На волю в пампаси!” – так звучало нове гасло компанії. “Пампасами” була названа квартира однієї з подруг дружини Кирила. Новою фігурою тут став театральний режисер Гліб Затворницький – ерудит, бібліофіл і цинік. Він зіграв свою роль в наступні роки.

У ті часи наркоманія ще не виросла в серйозну загрозу. Але зі сторінок Кіплінга і Лоті, романтика бамбукової трубки, проникаючи в богемний світ, не обійшла й компанію в “Пампасах”. Опіум отримували доволі кустарним способом із деяких ліків, ще не заборонених в аптеці. Але вживання його намагалися облаштовувати за усіма ритуалами китайських таверн. [...] Як і можна було очікувати, все це закінчилось арештом господині “Пампас” і деяких найбільш активних учасників цих екзотичних вечорів»⁷³.

У 1938 році М. Бажан охарактеризував Г. Затворницького, який у той час перебував під слідством, як «“типового невдачу”

у творчості. Він із великим запалом брався до організації якогось заходу, але ніколи нічого з того не виходило, ніяких реальних творчих результатів Г. Затворницький не мав. Одна чи дві картини, поставлені за його режисурою, – слабенькі, непомітні, – оце, певне і весь його доробок.

“Невдачі” були, мені здається, і однією з найголовніших причин побутової нестійкості й розхлябаності Гліба Затворницького, його патологічних звичок – морфінізму, опіопаління тощо»⁷⁴.

Не виключено, що М. Бажан “згустив фарби”, оскільки говорити про це йому довелося під час допиту в ролі свідка у справі Г. Затворницького. «Але, швидше за все, “органи”, повністю зайняті боротьбою з троцькізмом, мало цікавились подібними дрібницями, – вважав К. Бобровніков, – тому що після короткого затримання арештовані були випущені на свободу»⁷⁵.

Припинити вживати наркотики, а тим більше повернутися після цього до повноцінного життя можуть лише люди, сильні духом. Г. Затворницький, як до речі й М. Булгаков, зміг це зробити, а тому “після звільнення з-під варті в 1940 році влаштувався на роботу в театр Франка як режисер-педагог”⁷⁶.

Оскільки в 1940 році художній факультет КДІКу та режисерські лабораторії О. Довженка, І. Кавалерідзе не існували, Г. Затворницький повернувся до театральної режисури та продовжив свою педагогічну діяльність в акторській школі Київського драматичного театру ім. І. Франка. Проте через рік на заваді педагогічним планам Г. Затворницького стала війна: “У 1941 році, будучи викладачем акторської школи Київського драматичного театру Франка, я з театром перебував у Москві, де й застала війна. У перших числах червня за розпорядженням директора театру, для призову до лав Червоної армії за місцем проживання, я разом із групою молодих акторів повернувся до Києва. Однак за станом здоров'я комісія Жовтневого РВК визнала мене непридатним для строювої служби. Після чого в серпні 1941 року комітетом зі справ мистецтв я був призначений режисером концертних бригад”⁷⁷.

Пізніше Г. Затворницький постійно підтримував творчі й дружні зв'язки з багатьма молодими режисерами Київської кіностудії, зокрема з учнем О. Довженка – майбутнім партизанським генералом Петром Петровичем Вершигорою: «У перших числах вересня 1941 року до мене на квартиру заходив письменник Вершигора, який казав, що він з Києва буде пробиратися на територію, зайняту Радянською армією, а якщо це йому не вдасться, то він піде до партизанів»⁷⁸. Цей візит може означати, що П. Вершигора йому повністю довіряв. Г. Затворницький не був таким відчайдушним, як П. Вершигора, а тому вирішив не випробувати долю під час переходу лінії фронту й залишився в Києві.

Жити під час окупації було важко, кожен заробляв на хліб як міг. Г. Затворницькому, як згадував К. Бобровніков, довелося займатися підробкою антикваріату: «Режисер Гліб Затворницький..., бібліофіл і колекціонер, він зв'язався з комісійними магазинами, яких багато з'явилося в місті. Спекуляція антикваріатом давала йому деякий дохід, крім того, дурити німців було навіть приємно. На зворотній стороні старої, купленої ним на базарі ікони, каліграфічним почерком Гліб свідчив, що саме нею митрополит такий-то благословив ескадру Рождественського, що виходила в море в день... 1904 року. Потім дошку ікони коптили над свічкою й обробляли чоботарською щіткою. Для більш витончених підробок залучали знайомих художників. [...] Але ні акварельні пейзажі для тих же комісійних магазинів, ані інші випадкові роботи не могли забезпечити хоч якихось засобів для існування. Квартира Затворницького перетворилась на своєрідний центр для певного кола. У ній, окрім старих знайомих, можна було зустріти й нових клієнтів Гліба, переважно з мадьяр, які виражали свої антинімецькі настрої. І навіть молодого німецького офіцера, який одного разу натякнув про самогубство як про єдиний вихід із жахливого становища. Були й такі»⁷⁹.

Показовим видається той факт, що навіть під час війни Г. Затворницький не покинув педагогічної діяльності: «Проживаючи в окупованому німцями місті Києві, попервах

працював викладачем у музично-драматичній студії при Київській консерваторії»⁸⁰.

У грудні 1942 року Г. Затворницький створив театр-студію «Гроно», про що після звільнення України був вимушений виправдовуватися перед радянськими слідчими: «Працюючи при Київській консерваторії, я за особистою ініціативою з числа студентів Київської музично-драматичної студії при консерваторії створив театр-студію, що з червня 1943 року носив умовну назву «Гроно»»⁸¹.

Цьому педагогічному й мистецькому об'єднанню Г. Затворницький віддав усі свої сили. Під час окупації за активного сприяння колишнього гетьмана України П. Скоропадського було відкрито церкви, українські театри, почала працювати кіностудія. Лише в Києві діяло дев'ять театрів – Міський український драматичний театр ім. Т. Шевченка, Музично-драматичний театр ім. Г. Тиркевич-Карпинської, Київський драматичний театр ім. М. Садовського, Український театр комедії, Український драматичний театр (при штадткомісаріаті), Театр оперети, Кляйнкунсттеатр (театр малих форм), Київська велика опера, студія «Гроно»⁸².

Г. Затворницький згадував: «Зі Скоропадським я познайомився в жовтні 1943 року за таких обставин: коли я перебував зі своїм ансамблем «Гроно» у розпорядженні «Винета», мені повідомили, щоб я прибув у канцелярію «Української громади», куди запрошує мене голова Скоропадський»⁸³.

Мистецьким кредо театру-студії «Гроно» була орієнтація на постановку українських творів: «До репертуару театру «Гроно» входили стародавні українські комедії «Бойжінка» (Г. Квітки-Основ'яненка), «Кум Мірошник, або Сатана в бочці» (Д. Дмитренко)»⁸⁴, а також ««Бурсацькі інтермедії» (Я. Гаватовича), «По ревізії» (М. Кропивницького), «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (М. Старицького), «Адвокат Патлен» (анонімний французький фарс, композитор Л. Ярошевський), «Запорізький скарб» (старовинний бурсацький фарс)»⁸⁵.

Під час війни Г. Затворницький не полишав також публіцистичної діяльності: «У червні 1944 у газеті «Український вісник» я написав статтю за назвою «Цілі і задачі

ансамблю “Гроно”. У цій статті я коротко виклав програму ансамблю “Гроно”. Тоді ж у зазначених газетах були поміщені фотографії артистів ансамблю»⁸⁶.

Завдяки розсекреченню документів ГДА СБУ можна назвати прізвища учнів Г. Затворницького з ансамблю “Гроно”: Зорін Святослав Миколайович, Степаненко Олександр Федотович, Гончаров Володимир Петрович, Коршун Володимир Порфирівич, Пашенко Юрій Миколайович, Семенова Лідія Миколаївна, Горжинська Тетяна Володимирівна, Попандопало Дем’ян Костянтинович, Нав’янова Лідія Казимирівна, Затворницька Валентина Іванівна⁸⁷.

Театр-студія “Гроно” Г. Затворницького орієнтувався на потреби українців. Багато молоді з примусу працювало в Німеччині, а тому Г. Затворницький у липні 1943 року “разом з підлеглим... складом артистів виїхав на гастролі до Німеччини”⁸⁸.

“Гроно”, як, до речі й усі українські театри, перебувало під пильною увагою німців: «Знаходячись у м. Берліні, керований мною театр-студія “Гроно” одержав від німців репертуар для гастролей на території Західної Німеччини, провадив підготовку до виступів»⁸⁹.

«Починаючи із січня 1944 і до розгрому Німеччиною, підлеглий мені театр-студія “Гроно”, роз’їжджаючи по території Західної Німеччини, давав гастролі в таборах для “Східних робітників”»⁹⁰, – звітував перед радянськими слідчими Г. Затворницький. В. Гайдабура вважає, що у Німеччині “гронівці” виступили близько трьохсот разів⁹¹.

Г. Затворницькому після війни довелося виправдовуватися не тільки про вистави у Німеччині, але й про зйомки у фільмі “Вовки”: «Перебуваючи у Берліні я, а також артисти керованого мною театру-студії “Гроно”, брали участь у зйомках антирадянського фільму “Вовки”»⁹² (в якому він грав одну з головних епізодичних ролей партизана). Фільм не зберігся або ж міститься в закритих архівних фондах, принаймні відомий німецький кінознавець Й. Шлегель цього фільму не бачив. За даними В. Гайдабури, у “Гроні” “постійно проходила навчальна, репетиційна робота”⁹³, незважаючи на постійні переїзди.

Після закінчення війни театр-студія “Гроно” опинився в Гамбурзі, який був зайнятий англійськими військами, де “ставив концерт для англійських солдатів і офіцерів. Після концерту Гармар на подяку запрошував мене і моїх артистів на влаштований англійцями банкет”⁹⁴.

Як справжній патріот України Г. Затворницький бажав повернутися на Батьківщину: “Скориставшись випадком поїздки Гармара в Англію, я написав листа на ім’я радянського посла в Лондон, де просив посприяти поверненню в Радянський Союз”⁹⁵.

Деякі представники української культури, зокрема Йосип Гірняк, доля якого під час Другої світової війни схожа на долю Г. Затворницького, залишилися на Заході, написали мемуари й мали досить плідне творче й особисте життя. Долі ж тих, хто всупереч застереженням намагався за будь-яку ціну повернутися в Україну, як наприклад, Г. Затворницький та інженер Київської кіностудії Нікітін, склалися дуже трагічно. Після повернення до Радянського Союзу вони були заарештовані.

Життя українських митців, які творчо працювали в роки Другої світової війни, закінчувалося в таборах. 5 лютого 1949 року особлива нарада засудила Г. Затворницького на перебування в таборах терміном на 25 років⁹⁶. В останньому слові засудженого лунало не прохання про помилування, а турбота про подальшу долю учнів: «Єдине, що у мене залишилось в пам’яті, це моє прохання не судити жорстоко моїх вихованців-акторів театру-студії “Гроно”»⁹⁷.

¹ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 26.

² Там само. – Арк. 99, 100.

³ Там само. – Арк. 34.

⁴ Там само. – Спр. 31325 фп., т. 1, арк. 71.

⁵ Там само. – Спр. 73690 фп., арк. 72.

⁶ Там само. – Спр. 31325 фп., т. 1, арк. 136.

⁷ Там само. – Спр. 73690 фп., арк. 147.

⁸ Там само. – Арк. 27.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. – Спр. 31325 фп., т. 2, арк. 26.

¹¹ Там само. – Спр. 73690 фп., арк. 27.

¹² Дніпробуд: [Ред. ст.] // Кіно. – 1930. – № 21–22.

¹³ Кіногазета. – 1931. – 28 лютого. – С. 1.

¹⁴ Газета “Об’єктив” “Кіногазеті” рапортує: [Ред. ст.] // Кіногазета. – 1931. – Друга декада квітня.

- ¹⁵ Стан знімання на Київській кінофабриці: [Ред. ст.] // Об'єктив. – 1931. – 31 липня.
- ¹⁶ Мобілізуємо всі свої сили, всю свою волю і енергію, щоб зліквідувати прорив: [Ред. ст.] // Об'єктив. – 1931. – 29 вересня.
- ¹⁷ Г. З-й. Аполітичним, діляцьким, антикомуністичним настроєм нема місця в стінах пролетарського Кіно-ВИШУ // Кіногазета. – Х., 1931. – Третя декада квітня. – С. 3.
- ¹⁸ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 28.
- ¹⁹ Архів ВДІКу, ф. 1, оп. 1–л, спр. 20, арк. 74.
- ²⁰ Там само. – Спр. 21, арк. 40.
- ²¹ Там само. – Арк. 272.
- ²² Там само. – Арк. 279.
- ²³ Там само. – Арк. 270.
- ²⁴ Там само. – Спр. 22, арк. 99.
- ²⁵ Там само. – Спр. 21, арк. 270.
- ²⁶ Там само. – Спр. 27, арк. 101.
- ²⁷ Френкель Л., Коломийцев П. Екскурсія до кіно-студії. – К., 1938.
- ²⁸ Коломойцев П., Френкель Л. Рождение кинофильма. – М., 1939.
- ²⁹ Затворницький Г. За чіткий профіль режисера-техніка // За більшовицький фільм. – 1936. – 9 липня.
- ³⁰ Конончук Н. Кожному комсомольцю – середню освіту // За більшовицький фільм. – 1935. – 28 грудня.
- ³¹ Там само.
- ³² Орелович С. Про режисерів-дебютантів // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 червня.
- ³³ Домбровський В. “Резерв” треба ліквідувати // За більшовицький фільм. – 1937. – 17 липня.
- ³⁴ ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 37132, арк. 132.
- ³⁵ Домбровський В. Поговоріть з нами // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
- ³⁶ Цит. за: За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
- ³⁷ Затворницький Г. Шлях творчого зросту // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня.
- ³⁸ Кучвальський В. Знову про творчу секцію // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жовтня.
- ³⁹ Затворницький Г. Шлях творчого зросту.
- ⁴⁰ Капельгородська Н. М., Глущенко Є. С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004. – С. 249.
- ⁴¹ Семенов Д. Наші завдання // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жовтня.
- ⁴² Скиба. Досить затягувати // За більшовицький фільм. – 1938. – 16 січня.
- ⁴³ Попик В. Під софітами ВЧК–ДПУ–НКВС–НКДБ–КДБ // Дніпро. – 1995. – № 9–10. – С. 36.
- ⁴⁴ Р. Б. Не все гаразд у групі “Життя в цвіті” // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жовтня.
- ⁴⁵ Кіно-Фотоударник. – 1936. – 28 січня. – С. 4.
- ⁴⁶ Короткометражні фільми – в прокат: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1937. – 1 грудня.
- ⁴⁷ До виборів Верховної Ради Союзу РСР: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1937. – 1 листопада.
- ⁴⁸ Нові фільми до виборів Верховної Ради СРСР: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. – 1937. – 27 листопада.
- ⁴⁹ Див.: До виборів Верховної Ради Союзу РСР.
- ⁵⁰ Про це див.: Ободинський І. Робота над “Щорсом” // За більшовицький фільм. – 1938. – 13 лютого.
- ⁵¹ Савицький Є., Жук К., Крижанівський С., Левіч Б., Герасимов О. Створити творчу групу молоді // За більшовицький фільм. – 1938. – 13 березня.
- ⁵² Там само.
- ⁵³ Николаєнко О. Визначити не тільки що я “хочу”, але й що я “можу” // За більшовицький фільм. – 1936. – 9 липня.
- ⁵⁴ Савицький Є., Жук К., Крижанівський С., Левіч Б., Герасимов О. Створити творчу групу молоді.
- ⁵⁵ Жук К. Хлопчик з переїзду // За більшовицький фільм. – 1938. – 8 травня.
- ⁵⁶ Савицький Є., Жук К., Крижанівський С., Левіч Б., Герасимов О. Створити творчу групу молоді.
- ⁵⁷ ЦДАМЛМ України, ф. 655, оп. 1, спр. 1245, арк. 6.
- ⁵⁸ Галицький В. Ще про лабораторію // Новини кіноекрану. – 1992. – № 2. – С. 13.
- ⁵⁹ Савицький Є., Жук К., Крижанівський С., Левіч Б., Герасимов О. Створити творчу групу молоді.
- ⁶⁰ Над чим працює сценарний відділ: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1938. – 1 червня.
- ⁶¹ До виборів Верховної Ради Союзу РСР: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1937. – 1 листопада.
- ⁶² ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, спр. 44, арк. 103.
- ⁶³ ГДА СБУ, ф. 11, спр. 31325 фп., арк. 2.
- ⁶⁴ Там само. – Спр. 73690 фп., арк. 27
- ⁶⁵ Затворницький Г. Про режисерів дебютантів // За більшовицький фільм. – 1937. – 21 травня.
- ⁶⁶ Кіногазета. – 1931. – 28 лютого. – С. 1.
- ⁶⁷ Мобілізуємо всі свої сили, всю свою волю і енергію...
- ⁶⁸ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 72.
- ⁶⁹ Затворницький Г. Нотатки асистента // За більшовицький фільм. – 1938. – 13 травня.
- ⁷⁰ Затворницький Г. Съёмки фильма “Щорс” // Кино. – 1938. – 29 мая.
- ⁷¹ Цит. за: Леончик. Тихо – зйомка! // За більшовицький фільм. – 1938. – 21 травня.
- ⁷² ГДА СБУ, спр. 31325 фп., т. 2, арк. 28.
- ⁷³ Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, фонд К. Бобровнікова, справа “Бобровніков Кирил. Спогади, квітень 1997 р.”, арк. 42, 43.
- ⁷⁴ ГДА СБУ, спр. 31325 фп., т. 2, арк. 26, 27.
- ⁷⁵ Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, фонд К. Бобровнікова, справа “Бобровніков Кирил. Спогади, квітень 1997 р.”, арк. 43.
- ⁷⁶ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 28.
- ⁷⁷ Там само. – Арк. 15, 16.
- ⁷⁸ Там само. – Арк. 17.
- ⁷⁹ Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, фонд К. Бобровнікова, справа “Бобровніков Кирил. Спогади, квітень 1997 р.”, арк. 59, 60.

- ⁸⁰ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 21, 22.
⁸¹ Там само.
⁸² *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах. – К., 1998. – С. 19–24.
⁸³ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 37.
⁸⁴ Там само. – Арк. 67.
⁸⁵ *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах. – С. 25.
⁸⁶ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 63.
⁸⁷ Там само. – Арк. 184, 185.
⁸⁸ Там само. – Арк. 21, 22.
⁸⁹ Там само.
⁹⁰ Там само. – Арк. 23.
⁹¹ *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах. – С. 137.
⁹² ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 21, 22, 347.
⁹³ *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах. – С. 137.
⁹⁴ ГДА СБУ, спр. 73690 фп., арк. 80.
⁹⁵ Там само. – Арк. 79.
⁹⁶ Там само. – Арк. 346.
⁹⁷ Там само. – Арк. 356.

Список скорочень

- АШККФ – Акторська школа Київської кінофабрики
ВДІК – Всеросійський державний інститут кінематографії ім. С. А. Герасимова
ВИШ – Вища школа
ВНК – Всеросійська надзвичайна комісія
ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби Безпеки України
ДПУ – Державне політичне управління
КДІК – Київський державний інститут кінематографії
НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ
НКДБ – Народний комісаріат державної безпеки
РА – Режисерська академія
РВК – районний військовий комісаріат
РЛККФ – Режисерська лабораторія Київської кінофабрики
РСФРР – Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка
ТРАМ – Театр Рабочей молодёжи
ТЮГ – Театр юного глядача
ЦДАГО – Центральний державний архів громадських об'єднань України
ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України

SUMMARY

Glib Zatvornytski is the undeservedly forgotten figure in the Ukrainian artistic environment. The reasons were his pre-war arrest, stay under the occupation during Second World War, and mainly – his artistic and pedagogical activities considered as the collaborationism through which the artist was a post-war prisoner for the second time. Owing to these “faults” there was no place

in the official Soviet cinema for this talented director and teacher who studied at V. Meyerhold, L. Kurbas and O. Dovzhenko. Elaborating the themes “Ukrainian Directors-Teachers” and “The Dovzhenko’s Encyclopaedia” (G. Zatvornytski is a figure) the author of the proposed paper has worked out unknown till this moment archived materials.

ФЕСТИВАЛЬНІ ФОРМИ ІНТЕГРАЦІЇ ХОРОВОГО РУХУ УКРАЇНИ (ЗА ЗДОБУТКАМИ “ЗОЛОТОВЕРХОГО КИЄВА”)

Лю Пархоменко

Мистецькі фестивалі лише в окремих європейських країнах мають столітні традиції. Цей спосіб усупільнення музичних здобутків набув популярності на цілому континенті в другій половині ХХ ст. Серед них хорових фестивалів значно менше, ніж інших музичних: їхнє проведення потребує надто великих організаційних зусиль і фінансових витрат. Зате вони активізують особливо важливі чинники впливу на рівень співочої національної культури країни, що є найрезультативнішим способом порівняння її якості з мистецькими явищами зарубіжжя.

Європейські хорові фестивалі диференціюються за профілюванням, завданнями й статусом. Є фестивалі дитячих колективів, студентських, молодіжних, капел певного статусу, приміром муніципальних чи храмових. Поширене профілювання за стильовими напрямками, наприклад, фестивалі класичної музики, старовинної, церковної, академічної, авангардної; фести, присвячені історичним подіям (“Тисячоліття духовності”) або святам (Великодній фестиваль чи “Різдво Христове”). Унікальні фестивалі переможців музичних конкурсів провадяться у Франції, Польщі та інших країнах.

В Україні міжнародні хорові фестивалі системно почали працювати з часу здобуття незалежності – з 1990-х років. Їх спромоглися заснувати п'ять міст: 1991 – Київ (дитячо-юнацькі хори), 1993 – Дніпропетровськ (в галузі духовних піснеспівів), 1994 – Одеса (фестиваль-конкурс “Південна Пальміра”), 1997 – Київ (“Золотоверхий Київ”), 1999 – Ялта (фестиваль-конкурс камерних хорів та ансамблів) і 2002 – Донецьк (“Співочий собор”).

Особливого статусу “Золотоверхому Києву” надавало те, що ініціатором його став колектив знаменитого тоді камерного хору “Київ”, керованого яскравим, талановитим диригентом Миколою Гобдичем. До складу цього артистичного камерного хору входили солісти-віртуози, володарі не лише унікальних голосів, але й універсальної вокальної майстерності, яка розкривала перед “Києвом” будь-які стильові пласти хорової літератури.

Перед тим, як організувати власний хоровий фестиваль, “Київ” сам пройшов короткий, але стрімкий шлях артистичних випробувань. Це ще був час становлення колективу, напрацювання репертуару, але вже на другий рік (1992) “Київ” зважився на вельми складний конкурс ім. Р. Шумана в Німеччині. Нагородження хору Золотим дипломом стало сенсацією не лише для України, але й для традиційно потужної хорової Німеччини. Наступного року – участь у конкурсі церковної музики в Гайнувці (Польща), де також було здобуто Першу премію. Понад те, того ж року “Київ” з успіхом виступив і на Фестивалі авангардної музики в Німеччині та отримав Гран-прі на конкурсі в Слайго (Ірландія) з неймовірним результатом балів (9,99), занесеним до Книги рекордів Гіннеса. Спроба знову зробити “дубль” 1994 року – участь у київському Бароко-фестивалі та в іспанському конкурсі Глаголен – принесла срібну нагороду. Завершив серію конкурсних перемог “Києва” Гран-прі на конкурсі серед лауреатів попередніх років у Гайнувці (1996), ствердивши репутацію унікалу, неперевершеного художнього колек-

тиву в усіх стильових іпостасях. Далі були успішні виступи вже знаменитого “Києва” на престижних фестивалях в Англії (1995), Данії (1996), на київських “Прем’єрах сезону” та “Київ музик фесті” аж до заснування “Золотоверхого Києва”. Відтоді – лише окремі появи на орбітах грандів європейського мистецтва, триумфальні гастрольні подорожі до США, Франції, Нідерландів, Німеччини, що спонукало тамтешню критику до пошуків суперлятивної лексики для відтворення вражень публіки та знавців.

Ще належить зазначити, що завдяки міжнародному визнанню “Київ” отримав державну опіку, ввійшовши до складу “Київ концерту” (1993), а згодом і статус муніципального хору (1995), який надав йому певної самодостатності та репетиційну базу.

Ця багатюща артистична практика “Києва” й випробування в різних конкурсно-фестивальних умовах стали надійними засадами в розбудові системи заходів власного київського фестивалю. Чим була викликана потреба в цьому багатопрофільному заході? Опоненти вказували на складнощі функціонування в Києві двох фестивалів академічної музики – “Прем’єр сезону” та “Київ музик фесту”, де невелика частка відводилася й хоровим програмам. Але ці фестивалі мали індивідуальне призначення, власний профіль. “Прем’єри сезону” продовжували традицію пленумів, щорічної звітності членів Спілки композиторів. Календар його роботи був надто перевантажений, бо мусив охопити діяльність усіх творчих секцій, максимально представити нові композиції в багатьох музичних галузях – камерної музики для різних інструментів, солістів, ансамблів; великих симфонічних творів; вокальних жанрів – пісень, солоспівів, концертної і духовної хорової музики; творів для театру – опери, балети, мюзикли тощо. Артистичні сили, частково сформовані на базі Спілки композиторів і кооптовані нею до участі у фестивальних заходах, скупі фінансували Міністерство культури та Міське управління культури і мистецтва. Фестиваль дедалі більше блякнув, можливо через надмір не завжди цікавої інформації.

“Київ музик фест” був задуманий як спосіб включення кращих сучасних українських

творів у контекст світової музики, пошук контактів із творчістю зарубіжних композиторів. Ініційований видатними композиторами (І. Карабиць, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко), підтриманий діаспорою – симпатиками української культури й меценатами (І. та М. Коці, В. Балеї, І. Соневичкий), фест представляв творчість українських майстрів у різних жанрових площинах, пропагував зарубіжну музику багатьох епох і стилів. Ейфорійна переоцінка молодими митцями нових перспектив розвитку без ідеологічного диктату невдовзі показала прикру незацікавленість владних структур у фаховому поступові митців, а надто в їхніх авангардових пошуках. Форс-мажорні обставини у фінансуванні фестивальних заходів, унаслідок яких тимчасово зійшли з дистанцій Молодіжний форум і “Прем’єри сезону”, змусили організаторів частково звужити розмах запланованого, частково спиратися на благодійну допомогу спонсорів, колег, артистичних колективів, а також відчувати постійну тривогу – чи протримається фест наступного року? У широкій строкатій панорамі демонстрованої в концертах фесту музики домінували інструментальні та симфонічні програми. Хорових концертів було значно менше, їхні програми здебільшого склалися досить випадково: окремі новотвори репрезентували українські капели. Системної розробки здобутків галузі не планувалося. Це зовсім не відповідало рівню нових потреб хорової галузі, викликам часу.

Відомо, що хорова культура – це найдавніша сфера музичного осмислення сенсу духовного життя, колізій Людини та Суспільства. В Україні – це фундаментальні засади музичного мистецтва. Упродовж трьох століть колоніального визиску наш національний творчий і співочий потенціал нещадно вичерпували уряд та адміністрація Російської імперії. Не менш спустошливими виявилися активна антирелігійна практика й “інтернаціоналізація” мистецьких процесів за часів радянської влади. Стосовно останнього 70-ліття: йдеться не лише про період пролеткультівського тотального викорінювання навіть чотириголосі фактури як ознаки церковщини, але й про принципову заборону тисячолітніх національних духовно-художніх

надбань “як опіуму”, вихолощення фольклорної та фахової традиції хорового мистецтва. За цей час утворилися змертвілі зони, де під товщею замулення перебували сакральні духовні здобутки. Вони потребували реставрації, вивчення та оприлюднення. Для цього слід було зосередити зусилля і суспільства, і фахівців. Певної організації потребував також сучасний творчий процес, оскільки нові твори впродовж десятиліть не виконувалися, та й виконавство, розгалужена система артистичних колективів якого не була скоординована, не мало державної опіки.

У кризовій ситуації середини 1990-х, коли стало зрозуміло, що сподіватися на пріоритетне задоволення культурних потреб суспільства не доводиться, а владні інституції мистецького профілю або не можуть фінансувати фестивальний рух, або відсторонюються від нього, “Київ”, розплановуючи фестиваль, мав віднайти нові засади та нові форми самоорганізації. Згодом М. Гобдич писав: «Хорових фестивалів у світі чимало, але далеко не кожен із них може стати надбанням культури своєї країни. Хочеться вірити, що наш “Золотоверхий” стане саме таким».

Ініціатори, передусім М. Гобдич, виходили з наявних ресурсів хорового виконавства й потенціалу творців хорової музики.

Почали (листопад 1997) з мінімального: один концерт із виступами трьох хорів репрезентував “портрет” Віктора Степурка. У програмі – добірка талановитих творів під образною назвою “Той дивний світ”. Музика вабила поетичним поглядом автора на світ, на його макрокосмос і неповторність проявів духовного ества Людини, позначений особливою інтонацією зачарування. Критику полонила досконалість інтерпретації “Кієва”, зазначалася актуальність ідеї заснування хорового фестивалю, оригінальний персональний аспект, що контрастував зі звичними фестивальними трафаретами композиторських “масовок”. Концерт дав змогу відкрити художню різнобічність митця, а критика справедливо називала це другим народженням композитора. Але чи такий підхід є концентрацією фестивалю, ще не було зрозуміло.

Другий фестиваль “Золотоверхого...”

(початок листопада 1998), уже триденний за обсягом, був означений іменем талановитого композитора харків'янина Юрія Алжнева. Тоді вже була принципово сформована конструкція фестивалю. Він набув чіткої драматургії, що стала його характерною особливістю: концерти, присвячені композиторам-номінантам готують засновники фесту, гості виступають із довільними програмами; першими концертують почесні гості, завершує фестиваль авторський концерт-“медальйон”. Отже, Другий фестиваль відкрила “Думка”, що представила щедру програму з монументальних концертів Д. Бортнянського, П. Чеснокова й А. Веделя, кантату С. Танєєва “Іоанн Дамаскін” та “Глорію” Л. Бетховена. Другий фестивальний вечір мав інший стильовий добір – українську хорову музику ХХ ст.: твори Б. Лятошинського, Л. Дичко, В. Зубицького, В. Степурка, В. Польової. Виконували її студентські хори інститутів Ніжина й Києва. Так вималювався контекст із хорової класики й сучасної музики. На цьому тлі, вирізнений крупним планом, надзвичайно свіжо прозвучав монографічний концерт із творів Ю. Алжнева, представлений “Кієвом”, дитячим хором Радіокомітету та “Паваною”. Треба сказати, що до цього концерту хоровий доробок Ю. Алжнева, за винятком однієї-двох композицій, ще не був знаний. Виконані в монографічному концерті під девізом “Пробудження” дев'ять творів автора розкрили його своєрідні уявлення про космогонічний світ наших пращурів через релікти обрядовості, синкретизм слова й праінтонації, театралізоване дійство. Переконливим був і набуток автора до фестивалю – два нових концерти для хору (“Дівич-сон” і “Пробудження”), суголосся “Савурина”, нова редакція “Співомовок”, що став багатим внеском до нової хорової літератури.

Декілька слів про важливі новації в цьому фестивалі. На час його перебігу до Києва було запрошено двадцять хормейстерів, диригентів українських хорових колективів з усіх регіонів України. Згодом це число збільшилося до тридцяти і навіть сорока осіб. Уведення до регламенту фестивалю прилюдних репетицій, майстер-класів відкрило колегам методику праці, творчу лаборато-

рію хормейстерів, які виступали. Це утворило особливу ауру спілкування, фахових контактів – напрочуд продуктивну координацію зв'язків між колегами в ім'я піднесення загального рівня українського виконавства. Тонізуючим чинником став принцип естафетної змінюваності хорів у фестивалі, звідси – підтримка й фахова солідарність. Відчуття відкритості викликали анотовані довідки в буклетах про кожен артистичний колектив і його здобутки, фрагменти з рецензій на концерти.

Отже, конструктивна модель “Золотоверхого Києва” склалася. Зберігаючи основний каркас, вона далі збагачувалася частковими новаціями, конкретними знахідками. Але щоразу кожен новий фестиваль освітлювався поглибленням провідної ідеї: відкрити незнані сторінки української музики – старовинної та модерної, сучасно інтерпретованої фольклорної та класичної. “Мене приваблює ідея створення історичної перспективи українських духовних шедеврів, – стверджував М. Гобдич, – від знаменитих розспівів Києво-Печерської лаври (XV–XVI ст.) до творів сучасних композиторів. Особливий акцент зроблено на музиці українського бароко, на виконанні творів Миколи Дилецького, Артемія Веделя, Максима Березовського та ін.”

І цей діапазон (від XVI до кінця XX ст.) “Золотоверхий” осягнув на Третньому фестивалі (1999) з монографічними концертами берегині хорової музики Лесі Дичко (авторська емблема – “Відлуння віків”). Уже в першому концерті солісти “Києва” продемонстрували зразки унікальних розшифровок давньоукраїнської монодії київського розспіву XVI ст. Вони були сприйняті публікою та фахівцями як епохальне художнє відкриття, що справило не менше враження, ніж прекрасно виконані “Києвом” духовні концерти М. Березовського, А. Веделя, О. Гречанінова та опрацювання національного фольклору.

Третій фестиваль уже охопив чотири дні, два з них – авторські. Велику програму виконували вісім хорових колективів. Кульмінацією фесту стала грандіозна прем'єра нового канонічного варіанта Другої літургії Л. Дичко (у редакції М. Гобдича), названої “Урочистою літургією”, чудово інтерпретова-

ною “Києвом”. Вона засвідчила поглиблене осягнення авторкою духовних першоджерел. Зіставлення її з виспіваною давньоукраїнською монодією показало доречність ретроспективних “зондувань”, вразили стильові перегуки в розспівах творів, віддалених хронологічно майже на п'ять століть. Надзвичайно яскраве враження справив “Псалом 67” для жіночого хору, одухотворено виконаний хором Л. Байди. Він захопив душевною щирістю, динамізмом фугатного руху, барвистістю кластерних спалахів, відлунюванням простору. Деякі твори, зокрема “Писанки”, гармоніювали з фольклорними опрацюваннями Національного народного хору, керованого А. Авдієвським. “Духовність українського народу завжди була сокровенним таїнством, і осягнути її можна тільки через глибину пізнання”, – згодом писав М. Гобдич.

Четвертий фестиваль “Золотоверхого Києва” за конструкцією був ідентичним до попереднього, але відбувався в червні 2000 (відтоді це – новий час проведення фестивалів). Він сфокусував увагу на творчості Євгена Станковича (авторський девіз – “До Тебе, Господи, взиваю”). Програми, що передували двом авторським вечорам, були складені з добірної духовної музики XVI–XVIII ст. переважно українських авторів, знайшли чулих інтерпретаторів (“Воскресіння” з Рівного, капела ім. Л. Ревуцького, “Хрещатик”, “Таврійський благовіст”). Вони ж виконували композиції з авторської програми Є. Станковича – Псалми, написані до фестивального вечора, хоровий концерт “Господи, Владико наш”. “Панахиду за померлими з голоду” на слова Д. Павличка виспівав Національний державний народний хор ім. Г. Верьовки. Другого вечора хор “Київ” поставив “Симфонію-диптих” на вірші Т. Шевченка та “Купало”, другу дію з опери “Цвіт папороті”. Авторські програми Є. Станковича перевершили всі сподівання. Артистично виконана потужна, щира музика композитора відкрила його як хорового симфоніста з глибинними концепціями й віртуозною технікою письма.

Після Четвертого фестивалю в наступних конструкціях “Золотоверхого” відбулися істотні зміни. Завершилися фести з одинич-

ними персоналіями композиторів-номінантів. На П'ятому фестивалі було проведено композиторський конкурс на створення Духовних псалмів, на адресу якого надійшло шістдесят партитур (Гран-прі отримала Г. Гаврилець). Невдовзі М. Гобдич скомпонував програми фестивалів у розрахунок на показ творчості двох особистостей з цілком прозорим принципом зіставлення: видатні постаті з історичного минулого та сучасності, перегук століть і різних стилів. Номінантами стали: М. Березовський і В. Рунчак (2002), М. Дилецький і М. Скорик (2003), М. Вербицький і В. Зубицький (2004), М. Леонтович і Г. Гаврилець (2005), В. Сильвестров і Я. Яциневич (2006), А. Ведель і М. Шух (2007). Це збільшило відчуття музично-історичного діапазону та стильових контрастів. Зріс і рівень підготовки художніх колективів, зокрема запрошених гостей фестивалю. У художньому просторі їм надано відповідальні змістовні "побічні партії". За ініціативою гостей у концертах фесту часом було зреалізовано неочікуване: демонструвався, наприклад, новий твір митця. Так, "Трембіта" на П'ятому фесті запропонувала ораторію О. Козаренка "Страсті Господа нашого..." та фрагменти з його "Архирейської Літургії", хор "Кредо" на Восьмому фесті представив іншу духовну традицію (Літургію О. Гречанінова), Ужгородський "Кантус" на Десятому фесті – Музичну містерію з творів західноєвропейських композиторів Х–ХХ ст.; тоді ж хор "Хрещатик" – канадійську новинку (Літургію О. Яковчука). Усе це – прояв співучасті однодумців у роботі "Золотоверхого".

Функції почесних гостей "Золотоверхого Києва" виконували визначні колективи – "Думка", Народний хор ім. Г. Верьовки, хор Національної опери, "Трембіта", Капела ім. Л. Ревуцького, "Фрески Києва", "Павана", "Хрещатик", "Воскресіння", "Кредо", Хор радіо та ін. Серед зарубіжних гостей – Санкт-Петербурзька капела ім. М. Глинки, Державний ансамбль народної пісні Грузії "Руставі", Жіночий хор Горійського музичного училища, кращі муніципальні хори України з Вінниці, Донецька, Дрогобича, Кіровограда, Луцька, Львова, Миколаєва, Рівного, Харкова, Чернігова. Отже, на фести-

вальних орбітах "Золотоверхого..." скоординовувався рух багатьох колективів, з високим тонусом відбувався важливий діалог, часом полілог, майстрів хорового мистецтва.

Важливо, що нові концепції народжувались у ході глибоких досліджень, сумнівів, експериментів зі звучанням, зіставленням із залишками реліктових явищ... "Бо хто може впевнено відповісти, – пише в буклеті Шостого хор-фесту М. Гобдич, – як виконувати монодію XV століття, за яким принципом трактувати українське бароко, – за темпоритмом і штрихами європейського інструментального бароко, чи за сучасними богослужбовими канонами? Чи прийнятні у партитурах класицизму довільні темпові відхилення в хорових симфоніях композиторів-учнів італійської школи? І якою була мелізматика диякона на літургії 350 років тому? Відповіді на ці та багато інших запитань ми знаходимо частково інтуїтивно, частково користуючись порадами наших музикознавців, які впродовж останніх десяти років зробили величезний ривок у дослідженні української старовинної музики".

Багаті художні здобутки дали наполегливі пошуки адекватності виконання до жанрово-стильових особливостей композицій різних епох. У концертах фестивалю було продемонстровано кілька виконавських манер: спів з ісоном у зразках монодії XVI ст. [соло О. Білошапки, О. Бойка, М. Гобдича, В. Овдія (1999); О. Біди, О. Білошапки, М. Гобдича, Р. Походні, Р. Пучка (2006)], який шляхом наукового вивчення співацьких традицій досягнули солісти "Києва", відтворивши темброву палітру монодійного співу, співвіднесення соло з хоровою педаллю. І збагатили цим відкриттям наші уявлення про музичне середньовіччя, його унікальну благодійну зосередженість на суті священних текстів, духовну цілісність.

Для концертно-академічного виконання барокових і класичних духовних творів XVIII–XIX ст. (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вербицького), де так виразно проступають риси драматичного барокового світовідчуття, були віднайдені та відшліфовані неповторні форми антифонного виконання в храмі або двохорного в концертному залі.

Виконання літургії було збагачене внесенням ритуальних елементів церковної відправи: розспівуванням ектеній, читанням священних текстів у “достеменній” манері, з українською вимовою, псалмодійно виразне інтонування сольних “партій” за священника чи диякона, застосоване в інтерпретаціях літургій М. Вербицького, М. Леонтовича, Я. Яциневича, А. Веделя.

Сучасна модерна стилістика у творах композиторів Л. Дичко, М. Скорика, Ю. Алжнева, О. Козаренка, В. Рунчака потребувала опанування широкого спектру нових засобів виразності – прийомів сонористики, кластерних нашарувань, глісандування тощо, підпорядкованих завданням розвитку художньої образності. “Київ” розкривав свій досвід, техніку осягнення новітніх колористичних барв, полегшуючи молодим хормейстерам шлях до опанування сучасної музичної літератури.

Твори, що мали етнічно-обрядову основу (аранжування фольклорних зразків або стилізації під фолькмузику), виконувалися з введенням засобів сонористики, елементів сценічного руху (“Українське Різдво” В. Степурка), як театралізовані дійства – з усіма ресурсами сценічної драматургії та декоративного оформлення (хорові концерти Ю. Алжнева, “Купало” Є. Станковича). Та найбільший ентузіазм у публіки викликала блискуче реалізована ідея хорових антифонів у Трапезній церкві та Успенському соборі (концерт “Не отвержи мене” М. Березовського, “Літургії” М. Вербицького, М. Леонтовича, Я. Яциневича, А. Веделя). Динамічна драматургія інтонування музики ансамблем із чотирьох капел (разом із “Киевом” виступали Капела ім. Л. Ревуцького, “Павана”, “Хрещатик” або “Кредо”), контрасти звучання їхніх різнотембрових палітр, надзвичайні просторово-акустичні ефекти, пов’язані з накладанням звучань хорів, натхненний діалог солістів та ансамблів помножують виразність сакрального слова й музики. Хорові антифони набули значення трансцендентних мистецьких подій “Золотоверхого Києва”, вони належали до сфери надзвичайних зацікавлень фестивальної публіки.

Завдяки системності, прогнозованості та

успіхам функціонування “Золотоверхого Києва” за короткий час довкола нього згуртувалися активні діячі хорової культури – дослідники музики, що вивчали національну спадщину середньовіччя, критики, сучасні композитори, в яких відновився смак до хорової творчості, фахові диригенти, сповнені нових ініціатив. За статистикою, у фестивалях “Золотоверхого Києва” до 2007 року брали участь близько сорока хорових колективів, які виконали понад триста творів українських митців. Це грандіозний результат!

Діяльність “Золотоверхого Києва” і його харизматичного керманіча вирізняється безліччю різнобічних мистецько-громадянських ініціатив, спрямованих на піднесення загального рівня української хорової музики. Уже згадано спробу пожвавити творчі процеси в галузі створення духовних композицій – проведення конкурсу композиторів “Духовні псалми” (2001). На кошти благодійних фондів у “Києві” створено “Бібліотеку хорових партитур”, і поліграфічну базу, де видано понад триста партитур для поширення мистецьких раритетів серед артистичних колективів України. Ряд видань “Бібліотеки”, створених у співпраці з музикознавцями, становлять унікальні збірки (твори М. Дилецького, А. Веделя, М. Вербицького, Я. Яциневича), що повертають у практичний мистецький обіг високохудожні твори великих митців. Віднайдені з рукописів і розпорошених стародруків, упорядковані й фахово відредаговані, вони збагачують репертуар хорів і оснащення навчальних закладів. Не меншу зацікавленість музичної громадськості викликають студійні записи “Киева” – двадцять шість компакт-дисків із записами національної та зарубіжної хорової музики. Останній із них – “Тисяча років української духовної музики”.

Отже, просвітительська й патріотична концепція фестивалю “Золотоверхий Київ” – явити громадянству незнаний обшир високохудожньої національної хорової музики – перебуває на висхідній стадії розвитку. Протягом десятиліття керманіч хору “Київ”, його колектив ентузіастів-співаків та однодумців зуміли змінити ситуацію в хоровій музиці. Із розбалансованої системи, де

спорадично виявляли свої можливості окремі колективи, вона перетворилася на життєдіяльну галузь із блискучими перспективами, де реалізуються багатий творчий потенціал композиторів, іде потужний просвітительський процес художньої діяльності

артистичних колективів на користь суспільства, підтримуваний музичною громадськістю. Такого результату великі патріоти й висококласні музичні митці змогли досягнути завдяки дієвій формі інтеграції хорового руху фестивалем “Золотоверхий Київ”.

SUMMARY

By submitting achievements of the festival choral motion in Ukraine L. Parhomenko exposes the significance of the festival “Zolotoverchyi Kyiv” for the successful

development of the creative and executive processes and gives the detailed analysis of conception of the artistic action.

ПІВСТОЛІТТЯ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Ельвіра Пустова

Хто відкриває прийдешність нашому почуттю,
той поширює межі вічності нашої душі.

*Леся Українка*¹

Ось уже півстоліття зі сцени Національного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка не сходить прекрасний твір не лише української, але й світової поетичної класики – драма-феєрія Лесі Українки “Лісова пісня”, майстерно перекладена хореографічною мовою видатним балетмейстером, народним артистом СРСР Вахтангом Вронським. Показана вперше навесні 1958 року, чарівна балетна версія одного з найвидатніших зразків української драматургії стала класикою національного музично-театрального мистецтва, своєрідною візитною карткою столичного колективу.

Твір Лесі Українки виявився напрочуд близьким природі балетного мистецтва. Є в ньому і романтична окриленість, і внутрішня музичність, і хвилююча піднесеність вислову, і казкова фантастика, поєднана з фольклорним колоритом, що так прикрашають поетику балетного спектаклю. Надзвичайно емоційна, глибоко національна драма про красу чистого кохання, про одвічний потяг людини до прекрасного, про боротьбу величного й нищого дістала по-справжньому високохудожнє втілення. Балетмейстеру, спираючись на пройняту симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями музику М. Скорульського, разом із диригентом Б. Чистяковим та художником А. Волненком вдалося створити натхненну танцювальну поему, переконливо розкривши в узагальнено-поетичній хореографічній дії гуманістичні філософські ідеї славетної поетеси.

В основі драматичного конфлікту п’єси – боротьба проти жахливих умов існування за справжнє людське життя, вільне й прекрасне, сповнене світлих творчих устремлінь. Крізь усю драму проходить пристрасний заклик авторки до розкриття творчих і волелюбних потенцій ества людини, яка має своїми ділами, “своїм життям до себе до-

рівнятися”². Але вона може зробити це за однієї необхідної умови – за тих обставин, коли зникнуть стосунки, які калічать людську душу, роблять її жорстокою і байдужою до всього прекрасного.

В. Вронський не був першовідкривачем цієї теми. Уперше постановку “Лісової пісні” здійснив 1946 року С. Сергеев. Проте саме в другій сценічній редакції “остаточно викристалізувалися драматургічні обриси твору”, що дало “підстави вважати останній варіант основоположним для тлумачення і сприймання балету”³. «Завдяки ідейно-художній цілісності задуму постановника і внутрішній єдності всіх музично-сценічних компонентів, на балетній сцені не відбулося “переміни мрії в бутафорію”, чого так боялася Леся Українка при постановці свого твору в драматичному театрі»⁴. В інтерпретації В. Вронського засобами мистецтва танцю було тонко відображено основний конфлікт п’єси – вічну суперечність між високим покликанням людини й тією приземленою буденщиною, яка часто руйнує поезію людської душі, вбиває в людині творче горіння, талант, відчуття радості. Балетна вистава, в якій наспівні пластичні речитативи злилися з віртуозним класичним танцем, утверджувала новий, вищий напрям у розвитку української хореографії, пов’язаний із відродженням розгорнутої танцювальної образності, з творчим переосмисленням кращих традицій “Пана Каньовського”, “Лілеї”, “Марусі Богуславки”, з утвердженням тих якісно нових тенденцій, які прийшли в український балетний театр у другій половині 50-х років ХХ ст.

На відміну від першої балетмейстерської редакції, якій бракувало драматургічної цілісності внаслідок досить значних невірних купюр, у спектаклі В. Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів, органічний синтез музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку. У постановці С. Сергеева “фантастичні персонажі зображалися засо-

бами класичної хореографії, а люди – мовою побутової пантоміми і народно-сценічного танцю, забарвленого елементами класики, що вело до певного протиставлення двох емоційно-образних сфер балету”⁵. В. Вронський же спромігся зробити танець ґрунтом, на якому викристалізувались образи й колізії вистави, “поєднати узагальнену традиційну класику з розмаїтими барвами і відтінками народної хореографії”⁶. Автори попередньої інтерпретації не зуміли повністю розкрити задум композитора. І хоч “у постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет являв собою серію роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки”⁷.

Прагнучи зробити танець своєрідним аналогом слова, С. Сергєєв, на відміну від В. Вронського, відмовився від нових музично-хореографічних картин, епізодів, яких не було в літературному першоджерелі, що значно збіднило постановку. Додаткові сцени були введені в балет лібретисткою Н. Скорульською, яка відштовхувалася нерідко від окремої фрази чи ледь накреслених Лесею Українкою образних штрихів. Так, слова Лукаша, які він чув про лісові “танці, жарти та зальоти”, стали приводом для показу колоритної вакханалії лісової нечисті, танців русалок, квітів і різноманітних лісових жителів. Його фраза “Готуйте, мамо, хліб для старостів, – я завтра засилаюсь до Килини”⁸ стала основою для створення широкої сцени весілля з показом традиційних обрядів і звичаїв у другій дії балету. А «заключні слова Мавки “стане початком тоді мій кінець”⁹, її роздуми про незборимість життя, вічне оновлення природи і непереможне прагнення людей до світлого, прекрасного, дали привід до створення окремої фінальної картини з символічним персонажем – молодим хлопцем, який приходить на лісову галявину і грає на сопілці ту саму ніжну й пристрасну мелодію кохання, якою колись Лукаш причарував Мавку»¹⁰.

Знання Н. Скорульською специфіки балету дало можливість глибоко проникнути в поетичний світ твору Лесі Українки, відтворити його емоційний колорит і водночас

зберегти його основні сюжетні лінії та образи, “внутрішню логіку і послідовність драматургічного розвитку, зрештою, багатоплановість розповіді, в якій химерно”¹¹ і настільки гармонійно переплітається реальне й казкове, “наскільки вони можуть переплестися в уяві багатьох людських поколінь”¹². Дописані лібретисткою сцени свідчили про глибоке розуміння нею і композитором природи хореографічної образності. Бо, як справедливо зауважував Ю. Слонімський, “особливість балетного змісту полягає в тому, що дійсність специфічно сприймається й перетворюється авторською думкою саме в танцювальному образі, тоді як усякий інший образ буде фальшивим. Ось чому, як правило, кращі хореографічні сцени в спектаклях або відсутні в літературних першоджерелах, або далекі від них. Яку б виставу ми не взяли, ця закономірність простежується всюди”¹³. Щоправда, це твердження надто категоричне, бо часом саме сторінки літературного твору безпосередньо викликають до життя танцювальні образи й узагальнені суто хореографічні картини.

Це, зокрема, стосується “Лісової пісні”. Балетмейстеру В. Вронському вдалося у своїй постановці відтворити своєрідний світ, сповнений пристрастей, бажань, боротьби, психологічно-правдиво розкрити в танці внутрішній світ героїв, еволюцію їхніх багатопланових, складних характерів, почуття та настрої.

Уже в пролозі, що малює сповнену таємничої краси картину життя лісового царства, балетмейстер, уникаючи традиційної балетної казковості, образно персоніфікував сили природи. Мрійливі хороводи русалок, бурхливі танці дзвінкого весняного потоку – “Того, що греблі рве”, – побудовані на високих стрибках, турах, що чергуються в повітрі з кабріолями й со де басками, його залицання до Русалки Водяної, яка то граціозно, ковзаючими глісадами лине до нього, то кокетливо, грайливо ухилиється від обіймів, лаконічні зображення старого сердитого Водяника, Потерчат, інших водяних духів – “всі ці сцени, хоча й не мають безпосереднього відношення до ходу дії, проте відіграють важливу роль у становленні загальної

емоційної атмосфери твору”¹⁴, створюючи чудову картину ранньої провесни.

Цікаво вирішив В. Вронський також образи головних персонажів балету. У них привертає увагу складність характерів, що так рідко вдається на балетній сцені. У партії Мавки втілено красу й мінливість природи. Її образ – це “глибоке філософське узагальнення всього прекрасного, втілення щирого й високого почуття, ніжного й не підкупного кохання та водночас – алегоричне втілення трагічного становища чистої і благородної індивідуальності в суспільстві”¹⁵. Вона здається “то зовсім реальною дівчиною з українського села, то казково-таємничою, то беззахисно-зворушливою, то гордою і непримиренною”¹⁶. Змалюванню душевних переживань і почуттів чарівної лісової царівни присвячено ряд вузлових танцювальних номерів балету, відмінних настроєвою гамою, але споріднених загальним просвітленим ліричним забарвленням.

Прокинувшись від чарівної мелодії Лукашевої сопілки, Мавка поринає у сповнене експресивної схвильованості й драматичного піднесення повільне адажіо, яке з появою на сцені поважного Лісовика переходить у їхній радісний і ніжно-граціозний дует.

Від зустрічі з Лукашем у Мавки пробуджуються досі незвідані нею трепетні, світлі почуття, які добре передано в їхньому першому розгорнутому адажіо. Ніжні партерні підтримки, неквапливі обводки в арабеску чергуються з парними кружляннями та чіткими зупинками в піднесених і величних позах. У схвильованій “дочки лісу” наче перехоплює подих, вона виривається з рук юнака і, вслухаючись у задушевний голос сопілки, кружляє в легкому, побудованому на дрібних рухах танці, що знову переходить у натхненний і поетичний танцювальний дует. Відкривши в Лукашеві його “співочу душу”, Мавка до самозабуття поринає в стихію кохання, не виявляючи жодних вагань ні щодо себе, ні щодо свого коханого. Лукаш відповідає їй взаємністю, але вповні збагнути голос кохання, яким промовляє до Мавки його серце, він не спроможний. В апогеї любовно-емоційного злету його охоплює сум’яття, непевність.

Друге адажіо, що звучить як гімн людському коханню й вірності, розвиває й збагачує настрої першої зустрічі закоханих. Велике щире почуття, що спалахнуло так яскраво, окриляє героїв. Широта й піднесеність рухів, поз, плавність пластичних ліній, високі підтримки переконливо передають їхній емоційний стан. І як не намагаються зацікавити своїми іграми й забавами лісові друзі, Мавка не звертає на них уваги. Марно залицяється до неї, воліє взяти у свої палкі обійми й полинати в далекі гори Перелесник – дух вогню й негасимої пристрасті. Його поривчасті, запальні й темпераментні варіації, сповнені динамічної, мов вихор, сили. Марно сплітаються в химерні хороводи подруги-русалки, хвацько, пустотливо витанцює лісовий чортик Куць. Немов зачарована, Мавка починає наспівну варіацію-розповідь про своє кохання, яке наблизило її до людей, збагатило її внутрішній світ.

Дещо зміненним постає образ лісової русалки в другій дії, коли вона, бажаючи бути ближче до свого коханого, залишає лісові нетрі і стає на “людські стежки”. Перетворившись із лісової царівни, вбраної в пишні зелені шати, на простолюдинку, зневажена у своїх почуттях і душевних пориваннях Мавка пізнає важке буденне життя знедолених селян. Мати Лукаша не хоче бачити в ній подругу свого сина, а тільки “лісову погань”, “відьомське кодло”, тобто чужу, ворожу людині силу. Зрозуміло, що виснажлива рутинна праця, постійна турбота про виживання та нещаслива доля привчили цю жінку дивитися на світ крізь призму потреби та елементарних вигод, не відволікаючись на всіяку “зайвину”, як-то: гра на сопілці чи прикрашання квітками хати. Натомість Мавка відстоює “чистоту” кохання, стосунки, не затьмарені жодними примусовими повinnostями й обов’язки. Ці мотиви розкриваються в більш “земних”, позбавлених попередньої романтичної піднесеності варіаціях лісової русалки, у виразних мізансценах та пантомімних епізодах балету.

Вдало передано думки й настрої головних героїв також у масових ансамблях. Так, у логічно вмотивованій, винахідливо пластично вирішеній сцені в полі, куди Мавка приходять жати, віддзеркалюються її ду-

шевний біль і страждання. Вона не наважується згубити розкішну красу польового лану, про що благає в жалібному, сповненому лірично-сором'язливих плавних рухів танці Русалка Польова. Її варіації, покладені на широку задушевну мелодію, що нагадує українські обрядові пісні, створюють образ буйної, зрілої краси, щедрої душевної доброти.

У масових хореографічних картинах балетмейстер досить широко використав різні форми балетного симфонізму, зокрема принципи танцювальної поліфонії, багатоголосся, розгорнутого ансамблевого акомпанементу й контрапункту солістів і кордебалету. «Балетний симфонізм – не лише організація багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики, – відзначала В. Красовська. – Це, крім того, широке осягнення життя в узагальнених, багатозначних, мінливих образах, що борються, взаємодіють, розчиняються один в одному і виростають один з одного – теж подібно до симфонічної музики»¹⁷. Саме такі риси балетного симфонізму притаманні розгорнутому хореографічному ансамблю польових квітів, який акомпанував варіації Мавки, розкриваючи внутрішню боротьбу й вагання героїні.

Вагоме драматургічне навантаження в змалюванні внутрішнього світу лісової русалки несе також її «сумний танок», що «звучить задумливо і скорботно та вирішений як хореографічний монолог, де рухи і пози класичного танцю набувають своєрідних, ніби у пораненого птаха, надломаних обрисів, «складних» інтонацій»¹⁸.

Покинута, нещасна Мавка повертається до лісу. І хоча вона знову перевдягається в розкішне вбрання лісової царівни, за порадою Лісовика, сподіваючись, очевидно, повернутися з «неволі» у свою природну царину, однак внутрішньо, душею й почуттями вона залишається з Лукашем. З цього погляду, і поцілунок Перелесника, і їхній танець набувають символічного значення: вони покликані привести Мавку «до пам'яті», нагадати їй про саму себе – справжню, вільну, безтурботну, залюблену в лісову стихію. Та, як виявилось, повернення вже неможливе, і не тому, що «сонце прохололо»

й «простигла кров», а передусім тому, що Мавка стала вже іншою, відкривши в собі, у своїх почуттях до «людського хлопця» таїну духовної вічності. Ця «іншість» несумісна з яскравими, «вогнистими», але лише миттєвими спалахами пристрасті, і вона знемагає в шаленому танці, а на видноколі з'являється «Той, що в скалі сидить» – темне й страшне Марище, символ смерті й пітьми, що несе з собою найстрашнішу покару – забуття. Підвладний законам повсякденної необхідності світ не зрозумів її високих поривань. І «сповнена відчаю Мавка кидається в смертельні обійми володаря царства непорушного спокою, в якому нема місця живим почуттям і сподіванням»¹⁹.

Востаннє образ головної героїні накреслюється у фіналі балету, коли її постать виринає в мареннях Лукаша, втілених у про-світленому, сумовитому адажіо.

Образ головного героя балету також значущий і не менш трагічний. Лукаш поєднує в собі простодушність і м'якість сільського хлопця з поривчастістю й поетичною спрямованістю митця. Талановитий музикант, поет душею, він уміє бачити в природі те, чого інші люди не помічають, не розуміють. Кохання до Мавки піднесло Лукаша, збудило в ньому все найкраще. Однак Лукаш виявився безвольною людиною і тому опинився в лабетах злих, грубих, нищих думками й почуттями людей – своєї матері та Килини²⁰. Під впливом обставин, через внутрішню суперечливість, яка виявилася співвідносною з об'єктивними чинниками, тобто з укладом життя та віковичними традиціями, що сформували його душу та духовну сутність, Лукаш зрадив Мавку, знехтував своїм талантом і не зміг піднятися не лише у творчості, але й у щоденному житті на висоту свого покликання й обдаровання. Коли «його серце перестало промовляти голосом кохання, а душа – голосом вищої сутності, якої він сам в собі не розуміє, але яку «виразно-широ» виспіває його диво-сопілка, інакше кажучи, збайдужівши до музики, він позбувається причетності до сутнісних, творчих основ буття, до сфери сакрального, поза якою – царина щоденних «людських клопотів», лише марнотна плинність часу й «царство» безпросвітнього животіння»²¹.

Образ Лукаша, хоча й поданий у розв'язку, явно поступається виразності хореографічної характеристики: справжнього "танцюючого" героя в "Лісовій пісні" немає. Його партія, по суті, позбавлена самостійних "портретних" танцювальних номерів. "Єдині розгорнуті варіації у фіналі балету, сповнені віртуозних пластичних елементів, не відповідають душевному стану цього персонажа, випадають із загальної характеристики юнака. І все ж таки образ Лукаша не позбавлений виразності та драматичної наснаги. Його складна й суперечлива вдача розкривається переважно у стосунках з Мавкою і Килиною"²², залежно від того, під чію "сферу впливу" потрапляє Лукаш, міняється характер його хореографічної партії. У піднесених адажіо з Мавкою, насичених запозиченими з поліського й гуцульського фольклору танцювальними елементами, Лукаш поетичний і натхненний, лірико-романтичний і ніжний. У танцях же з Килиною, що виконуються на трохи зігнутих ногах, з грубуватими обіймами, штовханнями, парними кружляннями, він перетворюється на самовдоволеного, приземленого й прозаїчного сільського парубка. Тобто «трагедія Лукаша полягає в суперечності між обдарованням, "цвітом душі" та обов'язками, зумовленими укладом його життя»²³.

Неспроможність подолати власну роздвоєність, вгамувати внутрішню непримиренність, що розриває його істоту на шматки, робить його страдництвом й самотою, коли він поневіряється лісом, нестерпними. Зрештою, цей стан і покара зовсім не випадкові, бо вони лишень відображають доведене до крайнощів його вагання між тим, що він насправді відчуває та що спроможна відчувати його "співоча душа" загалом, і тим, що робить чи змушений робити.

Ілюзорність перемоги егоїстичних дріб'язкових прагнень підкреслює сцена весілля, поставлена з тонким врахуванням танцювально-пластичного стилю вистави. "Традиційний весільний обряд з частуванням гостей, врученням подарунків, переданий в музиці балету колоритною сюїтою з народних танців. Витримані в загальному радісному, піднесеному настрої, вони разом з тим відмінні своїми емоційними відтінками.

Перший танець – бурхливий, запальний; другий – більш спокійний, поважний, третій – сповнений граціозної легкості тощо"²⁴.

Проте серед загальних веселощів перед глядачами виникає на диво сумна картина, де веселиться лише підступна й жадібна Килина. В її характеристиці, побудованій на цікавому поєднанні класичного й народного танцю, відчуваються самовдоволена обмеженість, нахабність і вульгарне кокетування²⁵. Жалюгідною постає тут і мати Лукаша, охарактеризована танцювальною пантомімою, що побудована на грубуватій ході, різких жестах і швидких поворотах голови. Трагізм життя цих убогих духом жінок полягає «не так у тому, що ідеали свободи і краси для них незбагненні, як у тому, що вони стають, кажучи словами Лесі Українки, "мимовільними жертвами" інстинктів "темного чудовиська маси", всуціль підвладного фатуму необхідності, і під впливом обставин, власної обмеженості та якогось вищого присуду приречені на безвихідь»²⁶.

Різко контрастує з матір'ю та Килиною сповнений гуманізму образ дядька Лева, поважного старого чоловіка, який палко любить і цінує красу природи. На жаль, балетмейстеру не вдалося повністю розкрити цей образ, який у драмі Лесі Українки уособлює кращі риси людського характеру. У спектаклі він статичний, вирішений за допомогою примітивної ритмізованої пантоміми й ілюстративної жестикуляції. Мабуть, фантазію постановника обмежував певним чином музичний матеріал.

До прорахунків В. Вронського слід також віднести не досить переконливе вирішення образів Лісовика, "Того, що в скалі сидить", деяке захоплення побутовими подробицями, зокрема, на початку третьої дії, коли Мавка, вийшовши з підземелля, з'являється біля хати Килини, та невідповідність останньої дії цілісному задуму спектаклю.

Численні суто класичні, вражаючі чистою ліній балетних структур па-де-де, па-де-труа, па-де-катр і подібні танці сніжинок, що з'являються й тануть у мороці ночі, не мають виразної хореографічної цілеспрямованості. Гарні й привабливі, вони "розраховані скоріше чисто на театральний декоративний

ефект і нівелюють драматичну насиченість сценічної ситуації. Це саме стосується надто віртуозних в технічному відношенні останніх варіацій Лукаша і Мавки, що теж суперечать поетичній атмосфері фіналу драми-феєрії Лесі Українки. Танець Лукаша, написаний в бадьорому мазурковому ритмі, як і варіації Мавки, засновані на моторних, чітко ритмізованих поспівках, маловиразні, явно випадають з загальної музично-хореографічної характеристики головних героїв²⁷.

Однак усе це не применшує тієї великої емоційної сили, яку справляє ця життєстверджуюча вистава. На противагу песимістичному фіналу постановки С. Сергєєва, фінал у В. Вронського пройнятий вірою в перемогу добра над злом, світла над темрявою і звучить, як гімн кохання, як утвердження вічних поривань людини до прекрасного.

Незважаючи на те, що сніг замітає замерзаючого Лукаша, балет все ж завершується світлою сонячною картиною. Знову настає весна, і до лісу приходить інший юнак, захоплений невмирущою красою природи. Вирізвавши з верби сопілку, він грає чарівну лісову пісню, яка звучить в епілозі твору як магічне прозріння, стверджуючи нетлінність поезії та краси.

Постановка В. Вронського, на відміну від пантомімічного балету-драми С. Сергєєва з численними, часом незавершеними, танцювальними епізодами, утверджувала на українській сцені жанр симфонічно-танцювальної поеми, що орієнтувалася тільки на сценарний сюжет, але насамперед на музичну драматургію.

Не часто вдавалося композиторам написати балетну музику, одночасно проникливо мелодійну й зручну для танців, яка могла б яскраво передати філософський зміст літературного образу. Саме ці риси притаманні партитурі "Лісової пісні". М. Скорульський створив "лірико-психологічну хореографічну поему з цільними музичними образами й насиченим драматичним змістом"²⁸, – влучно зазначає М. Загайкевич. У його музиці, сповненій прозорої глибини, тієї пристрасті й ліризму, якими позначені вірші поетеси, широко використано народні

мелодії, зібрані, зокрема, Лесею Українкою. Вони "набувають у партитурі всебічного симфонічного розвитку, органічно вплітаються в тканину музичної оповіді, пронизаної єдиною глибокою думкою, сповненої подиху глибоких і світлих людських почуттів. І при цьому музика яскраво театральна, образна й по-справжньому танцювальна"²⁹.

«Відштовхуючись від стильових особливостей поезії Лесі Українки, "де світ фантастики невіддільний від реального, щільно пов'язаний з народними віруваннями"³⁰, М. Скорульський значно розширив сферу застосування фольклорних мелодій, винісши їх за межі побутово-етнографічних сцен і успішно використавши для створення фантастичних образів»³¹. Так, "народні мотиви виразно відчуються в заплачкових інтонаціях Потерчат, русалки ведуть хоровод під звуки поетичної народної веснянки, а зраділі приходу весни лісові духи завзято танцюють у першій дії козачок. І це не протирічить характеру твору Лесі Українки"³². Виразні, чіткі музичні характеристики "Лісової пісні", витримані в народному дусі, подані в симфонічному розвитку через систему лейтмотивів.

Найпривабливіші сторінки партитури безперечно пов'язані з образом Мавки, для створення якого композитор використав комплекс музично-драматичних прийомів балетного жанру. Музичні теми й епізоди, що пов'язані із цим поетичним образом, позначені особливою мелодійністю й теплою звучання.

Складним і суперечливим постає, як і в п'єсі, музичний образ Лукаша, "в його партії поєднуються контрастні інтонаційні пласти: ніжні й натхненні мотиви чергуються з підкреслено побутовими"³³. Важливу роль в характеристиці цього персонажа виконують ніжні сопілкові мелодії, "адже саме через чарівну гру на сопілці розкриваються в драмі Лесі Українки мистецький хист юнака, його душа поета. Завдяки розвитку сопілкових лейтмотивів, серед яких вирізняється своєю значимістю тема пісні кохання, цей образ набуває багатогранності, динаміки"³⁴.

Музичні образи Матері й Килини об'єднує спільна інтонаційна сфера побутових

пісенних мотивів. Вдало акцентуючи похмурі барви, композитор немов розкриває таємний світ самозакоханої, впевненої у своїй принадності, заздрісної Килини. Проте, як зазначала критика, “філософська, драматична і навіть трагедійна сторона п’єси не розкрита в тій мірі, як лірична, мрійлива”³⁵.

Виразні музичні зарисовки М. Скорульський створює також для характеристики другорядних персонажів, обмежуючись подекуди одним невеликим штрихом. Так, динамічні запальні варіації, побудовані на фанфарному лейтмотиві, характеризують Перелесника, бурхливі й схвильовані – “Того, що греблі рве”, сповнені мерехтливих барв – Русалку Водяну, а грайливі, задерикуваті – веселого чортика Куця.

Засобами своєрідного “звукопису” в балеті відтворено й багатство української природи: в поєднанні різних тональностей та ритмів, мелодійних наспівів відчуються весняні барви, які перетворюються на золотий, осяяний сонцем літній пейзаж, а “гордий пурпур” осені поступається перед мовчазним сніговим покривом.

Бринять струмки, лунає спів птахів, шумить старий волинський ліс. Враження ці посилюються від чудових, поетичних декорацій А. Волненка та ескізів костюмів, в яких органічно поєднано фантастику й знання побуту українських селян на Волині. Картини природи, зміна пір року відіграють у спектаклі роль психологічного підтексту. Зображений у різних фазах свого життя – від провесни до холодної зими, – прадавній ліс постає то “освітлений сонцем в zenіті, то в його надвечірніх променях, або оповитий нічною імлюю”³⁶. Перед глядачами постають лісові картини в усі пори року – і завжди по-своєму прекрасні. Опоетизована, одухотворена й водночас правдива природа вводить у чарівний світ лісової казки. “Відштовхуючись від реалістичного принципу відтворення часу і місця дії, Волненко разом з тим вийшов за межі ілюстративної манери живопису. Його творча фантазія, що знайшла вираження в щедрій колористичній палітрі, багатстві живописних форм, допомогла створити декоративний фон вистави, позначений високою поетичною наснагою, романтичним баченням світу, тонким відчут-

тям таємничої і невмирущої краси природи”³⁷.

Оформлення А. Волненка проникливо втілює в собі всі відтінки настроїв драми-феєрії Лесі Українки – від трагедійності до оптимізму. У цій виставі було, за словами Є. Вахтангова, “відгадано гармонію”³⁸, гармонію всіх компонентів хореографічно-музичної дії, всіх акторських індивідуальностей, сценічних знахідок. Кожна деталь декораційного оформлення, кожний рух танцювальної композиції були підпорядковані образному началу, настроям партитури М. Скорульського та драми-феєрії Лесі Українки. Відомий діяч французької культури, почесний директор паризької Гранд-опери Жорж Ірж писав про виставу: “Декорації здаються такими реальними, що з’являється бажання поблукати в тих місцях. І ось на тлі цих картин народний артист Вронський поставив чудовий спектакль – з варіаціями, па-де-де й груповими ансамблями, чудовими за своїм задумом, стилем і майстерністю виконання. Це ставить його в перший ряд великих сучасних хореографів”³⁹.

“Лісову пісню”, двічі з величезним успіхом показану в Москві – в листопаді 1960 року на сцені Великого театру під час третьої Декади української літератури та мистецтва і в грудні 1962-го на сцені Кремлівського палацу з’їздів під час тріумфальних гастролей театру, – а також у Румунії, Єгипті та Японії, високо оцінила преса як “одне з найвидатніших художніх досягнень сучасного балетного мистецтва”⁴⁰. Так, газета “Вільна Румунія” (від 11 листопада 1966 року) після прем’єри “Лісової пісні” на сцені Бухарестської опери наголошувала: «Український балет, суворо зберігаючи кращі традиції класичної хореографії, має неповторно своєрідні мистецькі риси. Якщо мистецтво англійських артистів з “Ковент Гардена”, які нещодавно були в нас, позначене сухим традиціоналізмом, а кубинський балет залишив нам на пам’ять лише одну “зірку” – Алісію Алонсо, то київський балетний колектив завоював публіку загальним виконавським ентузіазмом, щедрою емоційністю, віртуозною майстерністю, щедрою поетичністю й темпераментом. Після першої ж вистави можна стверджувати, що кияни мають свій художній стиль, свій неповтор-

ний колорит і свою барвисту, глибоко правдиву й задушевну танцювальну мову". Японська газета "Асахі сібун" 24 липня 1972 року писала, що "Київський балет – яскраво своєрідне мистецьке явище, він вносить власні хореографічні барви у світове балетне мистецтво. Це дуже промовисто засвідчила перша ж вистава "Лісової пісні" в Токіо. Класичний танець у цьому напроход поетичному спектаклі вражав схвильованістю, емоційною широтою і свіжістю, був зігрітий національним колоритом, пройнятий щирістю людських почуттів. Балетна вистава захоплює танцювальною майстерністю, високим артистизмом і наснагою".

Відомий мистецтвознавець М. Ельяш зазначав: «Балет "Лісова пісня" – один із найпоетичніших хореографічних творів, які доводилося бачити в останні роки. Він полюбив чарівливою казковістю, глибоким змістом, танцювальною образністю пластики, найтоншим відтворенням народного мистецтва»⁴¹. Балетмейстеру вдалося відтворити хореографічними засобами "симфонію ароматів народних пісень, казок, легенд"⁴².

"Якщо шукати те єдине слово, яким можна визначити суть цього спектаклю, то це слово – поезія. Поезія музики, поезія лібрето, поезія постановки і поезія танцю... Лірика, породжена вірою в перемогу красивої людської мрії, в перемогу любові над смертю", – так оцінювала виставу газета "Радянська культура"⁴³.

Майстерно вписуючи кожну нову хореографічну лейттему, танцювальну характеристику чи сцену в загальну пластичну картину вистави В. Вронський "не тільки ліпив переконливі образи героїв засобами натхненного й узагальненого класичного танцю, розцвіченого фольклорними барвами, а й допомагав відомим балеринам і обдарованій молоді якнайповніше розкрити свою індивідуальність, сприяв формуванню якісно нових рис українського балетного виконавства"⁴⁴. Зокрема, партія Мавки вимагала не лише тонкої мімічної гри, як це було в багатьох попередніх виставах київського балету, але й розгорнутого, "виразного танцю всім тілом, коли в пластичних нюансах відбиваються найтонші настрої душі, тремтливий звучання схвильованого серця"⁴⁵.

Багата за хореографічною лексикою партія Мавки дала змогу балеринам різних поколінь створити на диво переконливі, по своєму оригінальні образи. "Внутрішньо сильна, поривчасто-пристрасна й жертвна була Мавка у О. Потапової, задумливо-лірична, задушевна – у Є. Єршової, подівочому цнотлива, тендітно-ніжна й промениста – у А. Гавриленко, тремтлива, грайливо-безпосередня й ефірно-легка – у І. Лукашової, граціозно-витончена й сором'язлива – у В. Потапової"⁴⁶, поетично-піднесена – у Л. Шатилової.

Декілька поколінь артистів київського балету "зросло" на виставі "Лісова пісня" протягом її сценічного життя, вносячи щоразу свої акторські барви в класичні танцювальні образи.

Цей балет був не один раз перенесений або заново поставлений на балетних українських та зарубіжних сценах, але жодна з інтерпретацій так і не досягла тієї сили реалістичної правди, психологічної переконливості образів, що здійснив В. Вронський. Створена п'ятдесят років тому київська "Лісова пісня" багато в чому визначила пошуки українських балетмейстерів 60–70-х років ХХ ст., спрямувавши їх шляхом утвердження танцювальної образності, розширення жанрової та емоційно-виражальної палітри хореографічної вистави.

¹ *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975. – Т. 8. – С. 198.

² Там само. – С. 250.

³ *Загайкевич М.* Драматургія балету. – К., 1978. – С. 174.

⁴ *Станішевський Ю.* Український радянський музичний театр (1917–1967): Нариси історії. – К., 1970. – С. 278.

⁵ *Станішевський Ю.* Український радянський балетний театр (1925–1975). – К., 1975. – С. 158.

⁶ *Станішевський Ю.* Український радянський музичний театр... – С. 278.

⁷ *Станішевський Ю.* Український радянський балет. – К., 1963. – С. 109.

⁸ *Леся Українка*. Зазнач. праця. – С. 270.

⁹ Там само. – С. 292.

¹⁰ *Загайкевич М.* "Лісова пісня". Балет М. Скорульського. – К., 1963. – С. 14, 15.

¹¹ *Загайкевич М.* Драматургія балету. – С. 176.

¹² *Бабишкін О., Курашова В.* Леся Українка. Життя і творчість. – К., 1955. – С. 412.

¹³ *Слонимський Ю.* В честь танца. – М., 1968. – С. 193.

¹⁴ *Загайкевич М.* "Лісова пісня"... – С. 28.

¹⁵ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К., 2003. – С. 157.

¹⁶ Эльяш Н. Балет народов СССР. – М., 1977. – С. 131.

¹⁷ Красовская В. Статьи о балете. – Ленинград, 1967. – С. 123.

¹⁸ Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 180.

¹⁹ Там само. – С. 180, 181.

²⁰ Скорульський М. “Лісова пісня”. Балет на 3 дії, 11 картин. – К., 1958. – С. 11.

²¹ Скупейко Л. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – К., 2006. – С. 156.

²² Загайкевич М. П. Драматургія балету. – С. 181.

²³ Скупейко Л. Зазнач. праця. – С. 224.

²⁴ Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 42, 43.

²⁵ Станішевський Ю. Балетний театр України... – С. 193.

²⁶ Скупейко Л. Зазнач. праця. – С. 224.

²⁷ Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 48.

²⁸ Там само. – С. 26.

²⁹ Эльяш Н. Дорогой поисков // Советская культура. – 1962. – 11 декабря.

³⁰ Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 177.

³¹ Загайкевич М. Українська балетна музика. – К., 1969. – С. 125.

³² Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 17.

³³ Там само. – С. 21.

³⁴ Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 181.

³⁵ Радянське мистецтво. – 1946. – 5 березня.

³⁶ Долохова. Балетмейстер Вахтанг Вронський. – К., 1966. – С. 31.

³⁷ Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 185.

³⁸ Вахтангов Е. О режиссуре // Режиссерское искусство. – М., 1962. – С. 18.

³⁹ Ирж Ж. О киевском балете // Правда Украины. – 1960. – 29 апреля.

⁴⁰ Кригер В. Утверждение красоты // Правда. – 1962. – 8 декабря.

⁴¹ Советская культура. – 1962. – 15 грудня.

⁴² Скорульський М. Зазнач. праця. – С. 11.

⁴³ Теплицький К. Мрія перемагає // Радянська культура. – 1958. – 29 травня.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. – Ленинград; М., 1962. – С. 336.

⁴⁶ Станішевський Ю. Поет танцю (Творчий портрет народного артиста СРСР В. Вронського) // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 563, оп. 1, спр. 109.

SUMMARY

The article deals with the history of the Lesya Ukrayinka's magical drama of the ballet version's production of “Forrest Song”.

TV-МЕРЕЖІ: АЛЬТЕРНАТИВА ЧИ СТИМУЛ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Ірина Карєва

На початку третього тисячоліття існують кілька типів TV-спілкування – ефірне (коаксіальне), кабельне, мережеве (ретіальне), що відрізняються за способами поширення та інформаційним спрямуванням. Десь “там” у “когось” вже існує й TV “на замовлення – on demand” – серійне та інтерактивне. У популярних нині “глобальних” прогнозах, епохальних заявах XXI століття виголошується ерою мережевого TV, що врешті виявляє тенденцію до формування єдиної всесвітньої TV-системи. Поряд із центральними, загальнодержавними (для кожної країни), загальнонаціональними (для кожної нації) уже вочевидь TV-простір узурпують приватні, локальні, позиційовані (за віком, уподобаннями, тематикою тощо) TV-канали. Вони водночас глобально систематизовані, зорієнтовані на “інтернаціональну” всесвітню TV-мережу. Вона виголошується сповненням мрії про вільну, демократичну, орієнтовану на запити кожного мешканця планети, для всіх “комфортну” реальність, дарма що віртуальну. Як завжди, все – заради народу, все – для людей. І як завжди реальність перевершить будь-які прогнози, фантазії, мрії. Така “турбота” про маси водночас вражає і лякає.

Багатоаспектною і практично неосяжною проблемою є сьогоденні набутки та ймовірна перспектива розвитку TV-комунікацій. Адже вона безпосередньо пов’язана з найреальнішим і найфантастичнішим – глобалізацією, а тому стосується як усього світу, так і окремих країн, зокрема України. Вона не є і не може сприйматися як суто теоретична або ж практична в межах однієї країни, внаслідок соціокультурних процесів, що відбуваються у світі й відбиваються у всесвітньому телепросторі. Час усвідомити, що TV – сфера стратегічних інтересів держави, держав, іноді важливіша за результативну діяльність військово-промислового та паливно-енергетичного комплексів. Або ж принаймні не менш важлива для сучасного й майбутнього існування світу.

Півстоліття тому відомий культуролог, впливовий саме в сфері медіалогії ще в часи загального захоплення TV Гюнтер Андерс констатував: “Світ став безпутним. Замість того, щоб самим міряти шлях, ми отримуємо світ уже відміряним і викладеним, як у крамниці”¹, застерігаючи, що “людина (в нематеріальному смислі) є те, що вона споживає”², ймовірно, маючи на увазі мозок людини, що перетворився на шлунок, заповнений “телеїжею”.

У матеріальному й нематеріальному сенсі більшість споживає сьогодні, як відомо, неякісний “продукт”. Важко сказати, що шкідливіше. Мабуть, усе взаємопов’язано. Чи є TV засобом руйнації людини? Або воно антиномія, ентропія, засіб консолідації, глобалізації світу. Чи пов’язані ці полюси? Можливо, вони видаються полюсами, а насправді – різні сторони одного явища? Чи є сутністю TV чи властивістю засобу, що використовується як побутова техніка?

Українське телебачення не лише важко дивитися, про нього важко писати. Кільканадцять вітчизняних каналів щоденно демонструють на телеекранах чужу продукцію, ретранслюють вироблене “іншими”, колись і задешево придбане. Окрім кількох вартісно полюсних каналів – “Першого національного”, “1+1” та “Інтера” – провідних за статусом, до них варто долучити “5 канал”, “Київ”, “Київська Русь” – порівняно невеликі, але такі, що мають власну стратегію і виразне обличчя. Мова не йде про їх якість, але – про концепційний характер існування у вітчизняному телепросторі.

Жоден із вітчизняних телеканалів не відповідає стратегічному напрямку телетрансляції, що передбачає створення TV-мережі. Три головні українські канали – “Перший національний”, “1+1”, “Інтер” – унаслідок прагнення охопити єдиним телепоглядом “усе”. “Київ”, “Київська Русь”, “5-й канал” – через аналогічні завдання й нехтування самотністю. Мова йде про безмежні перспективи вдосконалення вітчизняного телепростору.

На небосхилі українського телебачення було лише одне явище, гідне кращих світових каналів – Марк Гресь, мікродози появи якого на телеекрані справді справляли гідне враження. Усвідомлюючи певну некоректність такого зіставлення, не можна втриматися, щоб не визнати це “очевидно-неймовірне” явище разуче непомітним у загальному амбіційному телеефірі.

Особливе місце у вітчизняному телепросторі виокремив “5-й канал”, який позиціонує себе як “перший інформаційний український канал чесних новин”. Принципово різні позиції обрали тематично й галузеві зорієнтовані телеканали “Культура”, “Мега-спорт”, “Муз. TV”, “Глас” та “Київська Русь”, які по-різному намагаються поширювати в прайм-тайм “неринковий продукт” – класичну культуру, високі взірці мистецтва, духовності. Відсоток передач такого ґатунку в щоденних програмах цих каналів невеликий, але, порівняно з іншими, значний.

Отже, в Україні в телемережі реальними лідерами є “Інтер”, “1+1” та фактично номінальний “Перший національний”. Перелік каналів українського телепростору, до якого входять й іноземні, можна продовжити. Однак поки що немає каналів, які відповідали б стратегії та особливостям (за глобалізаційними стандартами) найпоширенішого в світі типу телебачення. Що ж до глобалізації, то вона (на жаль або на щастя) у нас за спрямуванням, а головне за рівнем та якістю – безвартісна.

Формування стратегії ЗМІ в усьому їхньому розмаїтті почалося ще до їх масового запровадження. Було проаналізовано можливості, функції, окреслено перспективи. Сміливі, нереальні, фантастичні ще донедавна прогнози насправді виявилися блідю схемою сучасної грандіозної електронної реальності.

Вважається, що телеринок України має можливості утворення телемережі з-понад ста вітчизняних каналів. Якими їм бути – державними, приватними, суспільними? Чи відбуватиметься взаємопроникнення на сьогодні існуючих каналів, чи вони співіснують або ж зникнуть, поглинуті одне одним?

Сьогодні проголошено еру світової електронної мережі, передусім телемережі.

Утворення повноцінної телемережі передбачає кілька основних умов, має відповідати певним вимогам. Ось думка одного з лідерів телебізнесу Олександра Роднянського, який, власне, і “створює” сучасне телеобличчя своїми телепроектами і, що особливо важливо, зорієнтований на перспективу мереженого телебачення: “Щоб посилити його [телебачення. – І. К.] ліберальну, регіональну орієнтацію, ми просто зобов’язані прагнути до його децентралізації, до розвитку мереж, до вирівнювання телепотенціалу різних регіонів”³.

У цьому вислові прикметними є принципові позиції – лібералізація, регіональність, вирівнювання, децентралізація. Річ у тім, що здебільшого вітчизняні канали прагнуть бути першими (хоча б за назвою), головними, “центральними”. Спроби диференціації, творення власного обличчя, галузеві функціональної особливості звичайно є, але вони поки що малопомітні, невиразні.

Перспектива успішного розгалуження вітчизняного телепростору залежить від багатьох соціокультурних факторів. Навіть такий, без перебільшення, суперпрофі в телесправі, як О. Роднянський, що володіє повнотою інформації, а також має “чуття” перспективи, незадовго до подій Помаранчевої революції зазначав: “Досягнення великого політичного шоу стали надбанням історії телебачення. [...] Треба відмовитися від колишньої новинної практики, від гри в думки, в політичні маски, від традиції, яка насправді тягнеться з радянських часів, коли факт був частиною думки і не міг існувати без інтерпретації”⁴. Як відомо, сьогодні різні політичні шоу, загалом простір політінформації є найпопулярнішим на вітчизняних телеканалах.

Мабуть, не так передчуття зрадило О. Роднянському, як неочікуваність в Україні таких суспільних подій, у тому числі і в “теледзеркалі”. Ситуація на вітчизняних телеканалах, а ще більше в телеіндустрії, була дуже подібна до пікового стану часів “перебудови”. Політична інформація заповонила український телеефір і навіть помітно резонувала в міжнародному телепросторі. Так, набув популярності й високого рейтингу доти невідомий “5-й канал”, зникали певні

передачі, програми, з'являлися нові. Став також відомим саме через політичні реалії телеканал "Україна", а згодом – "НТН", "Київська Русь".

Інформаційний пласт став мейнстрімом українського телебачення. Доцільно знову процитувати О. Роднянського, який наголосив на принциповій для аналізу проблеми утворення та функціонування телемереж думці: "А коли новини в нас, як у всьому світі, стануть інформацією і перестануть бути атракціоном, то остаточно з'ясується, що вони зовсім не мейнстрім телебачення. А мейнстрім – це молодіжне, неполітичне розважальне телебачення"⁵.

Як ставитися до того, що вітчизняне телебачення, як правило, не відповідає світовому мейнстріму? Чи це є альтернативою глобалізації, чи ознакою відставання, "слабкою ланкою"? Чи відповідає вітчизняний телепростір стандартам (телебачення – саме таке явище, де стандарт, взірць життєво важливий)? Чи є українське телебачення альтернативою міжнародним стандартам завдяки самобутності, цінності його витворів? На це, мабуть, поки що не претендують і самі теледіячі, усвідомлюючи власний рівень та можливості.

Річ не в тім, що українські телеканали купують і демонструють програми, передачі, фільми іноземного виробництва. Така практика існує у світовому телемегаполісі. Але українські телеканали цими запозиченнями переважно й обмежуються. Що ж стосується самобутності, то тут можна назвати "Перший національний" – благородний у своїх прагненнях, бідний у фінансуванні, безвартісний за фаховими параметрами. На інших каналах альтернатива відповідності світовим стандартам або самобутності вирішується приблизно однаково як щодо самобутності, так і щодо стандартів.

Перш ніж з'ясувати інші можливості формування й функціонування вітчизняного мережевого телепростору, варто визначити принципові для цієї проблеми позиції. Утворення телемережі, її успішне функціонування має ґрунтуватися на співвідношенні "знаменника" й "чисельника".

"Знаменник" відповідає насамперед запитам, уподобанням більшості, а також тим

загальносвітоглядним засадам та фаховим стандартам, що є ґрунтом для побудови телемереж. Загальносвітоглядними виголошуються й загальнолюдські цінності. Як засвідчує історія ЗМІ, у країнах із різним соціально-економічним та культурним рівнем загальнолюдські цінності є фінансово невідтримуваною декларацією, а тому, в кращому разі, декоративною оздобою телеіміджу задля надання йому респектабельності, ефективного поширення телетовару серед телеспоживачів.

З часів Просвітництва, коли лозунги-гасла стали принадою для більшості, продовжується й поглиблюється профанація людських ідеалів, взірців, які сьогодні вже майже знецінені. Загальнолюдські цінності виголошуються застарілим моралізаторством, що обмежує свободу як суспільства, так і окремої людини. Вони визнаються ворожими для лібералізації, а отже, й несумісними з концепцією телемереж.

Щодо загальних стандартів, то вони визначаються рівнем новітніх технологій, ступенем оволодіння ними як засобами виробництва та трансляції. Загалом усе, що належить до сфери високої культури й духовності, за такої концепції має або залишатися поза телемережами, або бути вміщеними в спеціальні часово-просторові, фінансово-оплачувані ніші, не доступні для більшості глядачів. Це є умовою утворення та існування телемереж. Класика, просвітницький напрям є маргіналами і вітчизняного телесвіту. Існування каналу "Культура" – свідчення цього. Утім, на каналах "1+1", "Київ", "Київська Русь" ще є програмування просвітницького спрямування. "Перший національний" часто демонструє цікаві просвітницькі програми, які мають загальнокультурне значення. Цей просвітницький пласт ще існує завдяки шляхетній невибагливості та політичній незаангажованості, ентузіазму його творців, які всупереч ринковим законам продовжують традиції всесвітньо відомої української кінопросвіти.

На більшості ж каналів вітчизняна телепродукція вичерпується власне "Новинами", "Подіями", "Фактами", "Вікнами", тобто інформаційними блоками, та ще "ток-шоу", іграми, калькуванням досконаліших у цьому сенсі західних взірців.

Існує своєрідна “гра” в телепросвіту відомих і популярних телепередач, за іміджем близьких мережевому TV. Це – “Документ”, наближений за стилем до постмодернізму, вже неіснуючий “Подвійний доказ” із “декором” хорору або ж спілкування Г. Безулик з вітчизняною політичною елітою в програмі “Я так думаю” та ін.

На “Інтері” близько року тому виник цікавий прецедент – просвітницький серіал “Країна”, що демонструвався щоденно в прайм-тайм. Різноманітні соціокультурні аспекти історії України викладались відверто, навіть завзято, що сьогодні вже є несподіваним і цікавим явищем.

Досвід вітчизняного телебачення саме з огляду на загальні умови – світоглядні та фахові в сенсі вартісності, орієнтації на більшість, на масовість – дає значні шанси гідно ввійти до світової телемережі, що передбачає спеціалізацію та диференціацію. Ця спеціалізація має бути особливою. Якою? На це запитання знову ж таки знаходимо відповідь у О. Роднянського: “Мережі не відносяться до каналів такого типу [просвітницьких. – *І. К.*], вони передбачають орієнтацію на загальний попит, а значить, на розвагу”⁶. Отже, спільними для диференціації та спеціалізації є об’єднання двох берегів мейнстріма сучасного телеокеану – масовості та розважальності. Варто згадати, що в самому винаході й меті запровадження сучасних ЗМІ була ідея масовості, повноти та дохідливості, підкреслимо, комунікації, похідна від ідеї демократизації та лібералізації культури, суспільства, врешті, виповнення гасла – “свобода, братерство, рівність”.

Ось-ось залунає ще одне глобалізаційне гасло на зразок загальновідомого “Пролетарі всіх країн, єднаймося!” Адже примара глобалізації вже блукає по світу: “Примара стає дійсністю, дійсність стає примарою”⁷. На шляху до глобалізації, торованому ЗМІ, передусім TV, нівелюються особливості та особистості, анігілюються нації, народи та країни або вони об’єднуються, інтегруються, консолідуються? «Стара приказка “Своє вогнище дорожча від золота” – не для споживачів, що сьорбають юшку “консолідації”, а для тих, хто цю юшку варить і постачає додому»⁸. Варто прислухатись до Гюнтера

Андерса, твори якого багаторазово перевидавались у США. Він досліджував тоді в американському телепросторі подібну до нашої, але законодавчо виважену ситуацію.

Те, що масова культура сьогодні не розглядається як вартісна категорія й не протиставляється елітарній за принципом “низька–висока”, є аксіомою. Але саме безвартісність масової культури є запорукою глобалізації, що визнається неминучим результатом руху людської цивілізації.

Диференціація смакових та культурно-етичних потреб не впливає, по суті, на стратегію мережевих телеканалів. Світова телемережа може нормально функціонувати лише за умови приведення знаменника та чисельника до спільного множника, що зумовлює одноманітність безальтернативних потреб за всіма соціально-культурними, технологічними, психологічними параметрами.

Спробуємо придивитися до феномену масовості, до самого предмета мережевого телебачення – до масової культури. За формулюванням А. Захарова, «“масова культура” – це і не культура в суворому, власному смислі слова, а та форма, яку приймає культурний розвиток в умовах індивідуальної цивілізації, в умовах масового індустріального суспільства»⁹.

Розважальність, яку пропонують вітчизняні мас-медіа, є чимось на зразок масових розваг радянського часу. Переважно, на думку телеідеологів, телемережа має складатися з різноманітних розважально-тематичних каналів, роль яких така сама (без врахування, звичайно, технологічних, комунікативних можливостей та змін у культурному середовищі сучасного суспільства), що й роль “масовика”.

Чи є це розмаїття альтернативою глобалізації? Тут телемережа, навпаки, створює умови для нівелювання культурної багатоманітності і є стимулом глобалізації. Ця думка не є чимось новим для медіологів. Більшість із них виголошують її майже від початку існування телебачення, наводячи різноманітні аргументи, які підтверджує практика сучасних ЗМІ. Так, Ж. Ліотар звернув увагу на всевладність ЗМІ за умови “зрощування суспільної свідомості із засобами масової комунікації”¹⁰. Це нівелює відмінності не лише в суспільстві, але й між

суспільствами, країнами, націями. При цьому не підвищується культурний рівень, навпаки, відбувається його зниження, стандартизація та шаблонування у виробництві телепродукції. Розмаїття телебачення за тактичної розважальної мети уніфікує суспільну свідомість згідно з цією парадигмою.

Світ розваг, на який перетворюється світова телемережа, весь час має урізноманітнюватися, щоб задовольняти, зацікавлювати, приваблювати, а отже, мати попит у найширшої телеаудиторії. Програмування цього віртуального світу ґрунтується на універсальних правилах гри, серед яких – дохідливість, яскравість, сенсаційність тощо. Цей світ стає другим середовищем існування людини, чи не важливішим від першого – реального. Світ розваг пропонує себе як щось небуденне, зразкове, святкове і т. п. Це супроводжується рекламуванням проєктів гігантських масштабів, із фантастичними витратами і ще більшими прибутками.

Ця тенденція глобалізації помітна не лише в телепросторі, але і в повсякденні – “Світ килимових покриттів”, “Світ європейських гардин”, “Світ розваг”, “Світ віртуального щастя” і т. д. Усе це фактично тотожне світу гіпнотичного сну, примари. Світ симулякрів стає справжнішим від справжнього – фізично, чуттєво. Там усе – найбільше або найменше, гіркіше від гіркого, солодше від солодкого, солоніше від солоного. Подразники, як у будь-якому акті зваблення, стають усе принаднішими – до повного самозабуття й розчинення у віртуальній насолоді.

Особливої уваги заслуговує відвертість О. Роднянського: “У мене є давнє й дуже тверде переконання, що ми всі існуємо в телевізійній реальності. І ніякої іншої немає”¹¹. Далі автор уточнює, що ця реальність така, якою її робить постановник згідно не так з уподобаннями глядача, як із тенденціями загального програмування масової свідомості, із догмами світової телемережі.

Самі по собі установки чи “подразники” не обов’язково становлять тотальну, глобально шкідливу віртуальність. Важливою є насамперед мета використання як позитива, так і негатива, а головне, те місце, яке посідає ця віртуальність у життєдіяльності світу та окремої людини, в її свідомості.

Прогнози щодо мережевого TV засвідчують, що саме такий диференційований за тематично-розважальним спрямуванням, формами телевидовища, множинний за кількістю каналів тип телефіру дозволить задовольнити запити всіх соціальних страт, рухаючись далі по шляху розмежування, орієнтуючись на різноманітність глядацької аудиторії, врешті, утворить феномен індивідуального телебачення.

Невдовзі, як планують медіологи, кожен зможе програмувати й утворювати власне телебачення – з тих телеодиниць, що пропонуватимуть мережеві, у тому числі й центральні, телеканали, якщо до того часу вони ще залишаться. Дуже важливим з огляду на взаємостосунки *телебачення–суспільство–індивід* є зізнання О. Роднянського: “Я не вірю в суспільний контроль над ТБ в Росії, не вірю в громадське суспільство, в те, що все це може стати рецептом захисту від будь-яких маніпуляцій. Але я вірю у відповідальність тих, хто займається телебаченням. Ця відповідальність називається правом на більш багатоманітне розуміння життя в майбутньому”¹².

Проголошене на початку 2004 року, це зізнання, можливо, несподівано для самого О. Роднянського здійснилося наприкінці того ж року саме в Україні, продемонструвавши велику роль ЗМІ в політичних процесах, а ще більше – в результатах політичної телегри останніх років. Уже остаточно маємо підстави визнати творців мас-медіа кимось на кшталт касти жерців нашої постіндустріальної цивілізації.

Власне, це підтверджує, що ЗМІ набули сили як всесвітній маніпулятор масової свідомості, а отже, і майбутнього людства. Чи зміниться щось при індивідуальному TV або хоча б диференційованому, мережевому. Йдеться про збільшення технологічних та фінансових можливостей обирати варіанти майже безкінечної одноманітності у відповідності до стратегії глобалізації.

Усвідомлюючи неможливість в усій повноті охопити таке безмежне поняття, як глобалізація, зосередимось на кількох аспектах, важливих для титульної проблеми статті. Із самих лишень визначень поняття “глобалізація” можна створити кілька томів.

У кожному з цих визначень є своя правда. Зазначимо, що ставлення до глобалізації протилежне, навіть полярне: це – спасіння або загибель світу.

Оскільки мова йде передусім про телепростір, можна скористатися коротким визначенням глобалізації: “загальноземне [поки! – І. К.] об’єднання країн, економік, культур, наук, технологій”¹³. Стратегічно важливою є уніфікованість усіх соціокультурних сфер, але саме в тому порядку, який тут зазначено. Отже, культура посідає друге місце за значенням в утворенні глобалізованого світу.

Можливо, автор цього визначення, відділивши технології від “культури”, мав на увазі різні рівні існування взаємозв’язку *об’єкт–предмет–мета*. Технології не випадково сьогодні називають “високими”, а культуру – “масовою” або “популярною”. “Високі технології” є предметом інтелектуальної діяльності людства, найскладніших технічних і технологічних рівнів (навіть, коли для споживача вони легкокеровані). Саме завдяки “високим технологіям” виробляється й поширюється масова культура. На неї розповсюджується принцип *найскладніше – найпростіше*. Глобалізація передбачає, як було вже зазначено, уніфікацію сфер життєдіяльності людства. Це – і передумова здійснення глобалізації, і умова її існування. “Глобальний соціальний контекст – це багатомірний антропогенний універсум, що виник і еволюціонує як інтегральний продукт складних інтеракцій між національними державами, супернаціональними організаціями, транснаціональними корпораціями, мультинаціональними консорціумами, надетнічними формоутвореннями”¹⁴.

Дійсно, уже стало очевидним, що на вівтар глобалізму людство має покласти саме те, що відрізняє народи, нації, – багатоманітність культур, релігій, загалом духовне надбання. Заради зведення “вавілонської вежі” в її підвалини закладається однаманітне, бездуховне “каміння” народів, націй, що згодом втраять самоідентифікацію та перетворюються на маси. У культурній картині світу існуватиме один вимір, одна фарба, один масштаб – глобальність. Коли все стане глобальним (влада, економіка, сере-

довище існування, культура тощо), зникне сама мегавластивість, мегапарадигма – глобальність, перетворившись у “ніщо”. Не важко здогадатися, що культурні переваги в такому глобальному небутті стануть дуже сумнівними. Культурне небуття без витоків та перспектив – автоматизовано-розважальне, універсально-нівельоване, споживацько-комфортне (як “Мега”, “Супер”, “Гіпер” тощо...).

«В універсальній тканині нелінійних взаємодій глобальний контекст може водночас виступати і в ролі “наслідку”, і в ролі “причини»¹⁵. Замкнене коло, утворене глобалізацією, суворо обмежить, навіть зруйнує можливість будь-якого розвитку як людства, так і людини. Прогрес дорівнюватиме регресу. Популярна масова культура формуватиме безликість, автоматизм, суворий трафарет усіх параметрів – як змістового, так і формального рівнів – віртуального середовища. Орієнтовані на глобалізм культура й суспільство (де здійсняться три чесноти, що здавна вабили людство – свобода, рівність, братерство), можливо, існуватимуть комфортніше завдяки дозуванням “благ”, прагнень, бажань.

В українському телеколі, що поступово формується за світовими зразками, спроби диференціації на засадах мережевого TV лише декларуються. Проекти вітчизняного мережевого TV відносяться до часової та просторової телепериферії, за можливостями та масштабами телетрансляції перебувають на узбіччі телеефіру.

Поки спеціалізація мережевого TV не набула остаточної розважальної глобалізації, просвітницькі програми, твори високої культури (за традиційною ієрархією) демонструються здебільшого “опівночі” (як, власне, у всьому світі). Що ж до виголошеного в епоху Просвітництва гасла, то воно – утопічне в епоху глобалізації. Ми ризикуємо втратити етнічну та культурну унікальність, прямуючи цим шляхом.

Мережеве телебачення має безмежні (передусім трансляційні) можливості і досить сумнівні традиції (культуртрегерські). Свобода тут перетворюється на безальтернативну однаманітність пропозиції “вторинної сировини”, культури, адаптованої сучас-

ними технологіями саме в глобалізаційному контексті, орієнтованої на споживання більшістю, привченою до споживання культурного сурогату. Те ж саме стосується ще одного складника цієї ідеологеми – рівності.

Існує думка, що одним із головних засобів досягнення соціальної рівності є демократичний устрій суспільства. Як відомо, “демократія” – це форма політичної організації суспільства, що передбачає участь народу в управлінні державними справами. Насправді, навіть воля демосу не завжди, як свідчить досвід сучасних демократичних країн або ж античних часів, є гарантією здійснення його сподівань. Зовсім не обов’язково, щоб рівність і свобода були гарантами високого рівня суспільного устрою та культури. Нові технології (навіть новий інтерактивний телевізійний сервіс – TV on-demand) “не можуть також забезпечити, а тим більше гарантувати рівності у розвитку індивідів, особистостей”¹⁶.

Нам гарантовано можливості вибору з-поміж запропонованого “постановниками” варіантів загального, безальтернативного мережевого телесвіту. Навіть якщо створити абсолютно однакові умови існування, природна відмінність людей може стати на заваді справжній, реальній рівності – усіх і кожного. У цьому разі інтерактивність є не лише внутрішнім фактором вияву вибору телеглядача, але й зовнішнім, узгодженим із пропозиціями телемереж. Інтерактивність TV пропагується, рекламується як спосіб контакту, коли все залежить від вимог, від волі телеспоживача. “Становище, в якому ми опинилися, ще більш заплутане, ніж у казці, бо в нашому випадку Фея, яка примушує нас забути свою сліпоту, сама осліпила нас”¹⁷. Воля та попит телеглядачів визначені телебаченням, тобто “постановником”, який і керує ними, самою свідомістю, почуттями. “Втрачаючи свою мережу трансляції, телебачення перестає бути володарем нашого особистісного часу”¹⁸. Нашого часу, напевне, але не нашої свідомості. Щеплення вже відбулося. Ми в полоні, ми в залежності.

Посилання на “вільний вибір” керуванням горезвісною “кнопкою” сьогодні вже, вочевидь, утопічні. Людина, від народження вихована TV, перебуває в цілковитій залежності

від нього, в “паралельному” світі ЗМІ. Навіть усвідомлення загрози не може звільнити від цієї залежності. Навряд чи ситуація зміниться в межах (чи в безмежності) мережевого TV, так само, як і в запропонованому нещодавно інтерактивному. Цьому не зарадить і зміна економічної основи нової TV-ідеології *Pay-Per-View* – тобто оплата глядачем програмування та трансляції замість коштів, отриманих від реклами. Відбудеться перехід до ідеології Інтернету з його тематичними, позиційними порталами. “Вільний вибір”, ілюзія власного “творення” посилить медіазалежність споживача віртуальних “благ”.

Медіакультура дає повноцінний еквівалент реальності – значно привабливіший і реалістичніший від неї самої. Парадоксально, але коли демонструється хроніка, репортажні зйомки (особливо без звукового супроводу, “без коментарів”), контакти між телеекраном та глядачем стають гранично ігровими. Тоді й виникає інтерактивна ситуація. Безумовно, саме переключення каналів або можливість утворення “власного” каналу, звичайно, із запропонованих “постановниками” варіантів, є гра – гра в реальність, де завдання, пропозиції, умови спілкування “на рівних” наперед визначені. Людина сприймає все, що відбувається на телеекрані з повною довірою, навіть найфантастичніше. Особливо найфантастичніше!

Пропонуючи глядачеві ілюзію вибору, симулюючи його активність, інтерактивне телебачення повністю підкорює собі споживача, робить його “товаром” власного виробництва. Будь-які артефакти – різноманітні за часом побутування, полярні за вартістю – адаптуються, асимілюються, нівелюються в телепросторі та телечасі. Повсякденність набуває знакового символічного звучання, статусу історії, потрапляючи в рамки телеекрану, а давні події привласнюються свідомістю глядача-свідка.

Електронні ЗМІ сприяли утворенню нової культури. Медіакультура повністю не отожднюється з масовою, популярною. “Масова культура всього ХХ століття, починаючи, наприклад, із джазу, із циганського музикування, музики містечок, які вплинули на становлення стилю інтернаціонального шляге-

ра, генетично є культурою етнічних маргіналів і соціальних ізгоїв”¹⁹. Медіакультура адаптувала всі основні геноми масової, фактично самими лише технологічними засобами перетворивши її на всезагальну, безнаціональну.

Оскільки TV-мережі, тематично різні, керовані однією парадигмою (розважати), стають еліксиром щастя, його віртуальним еквівалентом, володіють універсальною, зрозумілою, привабливою, прийнятною більшістю мовою спілкування, вони є запорукою злагоди, утворення загального соціуму, що ґрунтується на спільних чинниках в усіх сферах, сформованих саме ЗМІ.

Напевно, має рацію О. Роднянський, коли вважає, що “глядач уже стомився від розмов про реальну дійсність і хоче поринути в той вигаданий, трохи віртуальний світ, до якого його привчили глянцевої журналі”²⁰. Можливо, це і є шлях виходу з кризи. Постіндустріальному, інформаційному суспільству, що вже об’єднується за різними, здебільшого географічними принципами, відповідає саме медіакультура, що стимулює глобалізацію.

Власне децентралізація національних каналів та утворення TV-мереж покликані вирішити проблему “однієї кнопки” управління суспільством, з усіма його сферами, а водночас й урізноманітнити телепродукт, орієнтуючись на регіони, на диференційовану за телеосередками аудиторію. Насправді відбувається дещо інше. На початковому етапі нові осередки телемереж, як правило, відрізняються невисоким фаховим рівнем, що пояснюється відсутністю досвіду. Далі їхній рівень зростає завдяки підвищенню якості периферійних або регіональних ланок та “усереднення” центральних. Отже, поява нового, творчого продукту культури фактично є виключенням з обох боків телеекрану, – як творців, так і споживачів.

Зрештою, є мережеве TV з особливим, як підкреслюють медіологи, типом спілкування, що пропонує не лише тематичні, позиційні відмінності між каналами. Йдеться про інтимно-довірливий, емоційно-чуттєвий, збуджуючий і водночас заспокійливий мелодраматичний тип комунікації.

Утворення спільного мережевого простору руйнує систему традиційної самоідентифікації – за національними, культурними, історичними чинниками. Втрачається коріння, а відтак – перспектива майбуття. Щоправда, на початковому етапі його існування можуть зникнути й конфлікти.

Взірець медіакультури – “Євробачення” – є передусім телеакцією мережевого телевидовища. Ця акція не є виключно музично-пісенною. Не випадкова й назва – “Євробачення”. Це насамперед візуальна відеоподія для телеглядачів. Така собі не дуже стильна “євротусовка”, де разом із виконавцями беруть участь і телеглядачі. Це акція єднання молоді, синтезування новітніх культурних процесів, смаків, уподобань, потреб. У ній закарбована ще одна особливість медіакультури – експансія візуального шару, засобів, форм, що найактивніше, найефективніше впливають на чуттєву сферу людини.

Кожна масова акція є свідченням маніпуляції свідомістю натовпу. Це аксіома, так само, як і те, що за масштабами, ефективністю дії на свідомість, а ще більше на підсвідомість людини, електронні ЗМІ не мають собі рівних. Ці справжні “постановники” реального світу фактично вже здійснили глобалізацію у світі віртуальному.

¹ Цит. за: Муратов С. Вверх по лестнице, ведущей вниз // Искусство кино. – 2005. – № 2. – С. 88.

² Там само. – С. 91.

³ Роднянский А. Первый развлекательный. Интервью ведет Л. Карахан // Искусство кино. – 2002. – № 12. – С. 6.

⁴ Там само. – С. 8.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 9.

⁷ Муратов С. Знач. праця. – С. 92.

⁸ Там само.

⁹ Захаров А. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопросы философии. – 2003. – № 9. – С. 5.

¹⁰ Цит. за: Бетяев С. Прогностика: первые шаги науки // Вопросы философии. – 2003. – № 4. – С. 13.

¹¹ Роднянский А. Постановщики телевизионной реальности // Искусство кино. – 2004. – № 4. – С. 5.

¹² Там само. – С. 11.

¹³ Бетяев С. Знач. праця. – С. 7.

¹⁴ Толстоухов А. Глобальный социальный контекст и контуры эко-будущего // Вопросы философии. – 2003. – № 8. – С. 49.

¹⁵ Там само. – С. 51.

¹⁶ Прохоров А. Телевидение: смутный субъект желаний. Беседу ведет Жанна Васильева // Искусство кино. – 2004. – № 11. – С. 115.

¹⁷ Муратов С. Зазнач. праця. – С. 99.

¹⁸ Роднянский А. Постановщики... – С. 10.

¹⁹ Чередниченко Т. Исповедальщина. // Искусство кино. – 2002. – № 9. – С. 59.

²⁰ Роднянский А. Первый развлекательный... – С. 11.

SUMMARY

The deep and almost boundless problem is a question of the modern achievements and probable perspective of probable TV-communications' development. However it is directly connected with the most realistic and fantastic phenomenon – globalization, and therefore it refers to a whole world and diverse countries, and to Ukraine in particular. It is not and should not be regarded as purely theoretical or practical in any country because of the

socio-cultural processes which take place all over the world and are represented in the world's TV-space. The author asserts that it is necessary to realize that TV is a sphere of the strategic interests of the different countries and is sometimes more important than effective activity of the military and industrial or the fuel and energy complexes, or, at least, no less important for the present and the future of the world.

РЕАБІЛІТАЦІЯ МЕЛОДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

Тетяна Журавльова

На межі третього тисячоліття у свідомості людства, а отже, і в культурі відбуваються кардинальні зміни. У надрах постіндустріального інформаційного суспільства виникає духовна безпорадність, до якої призводить сучасний мас-медійний простір.

Вітчизняне мистецтво, культура понад півстоліття надавало перевагу масштабності та епічності в підході до життєвого матеріалу. Екранна культура останніх десятиліть деформує традиційні уявлення про такі фундаментальні поняття, як смерть, страждання, жертвовність, добро і зло, кохання.

Прагматичне мислення як спосіб існування людини в сучасному світі, в культурі себе майже вичерпав, але викликав гіперболізований страх перед почуттями та емоціями, що стало поштовхом до дестабілізації психічного стану і, зрештою, до втрати відчуття реальності. Тому альтернативним на сьогодні стає так званий мелодраматичний тип “спілкування” ЗМІ з аудиторією. Саме він здатний, на думку медіологів, протистояти прагматизму реальності, компенсувати емоційну напругу, почуттєвий дефіцит, забезпечити комфортність існування глядача в медіа-просторі.

Причина такої глядацької зацікавленості полягає в тому, що мелодрама розгортається як драма, але часто впливає як трагедія. Такий дуалізм жодним чином не позначається негативно на художній цілісності жанру. Існування мелодрами будується на перетині “високого” й “низького”, пафосного та реалістичного. У ній “усе, як у житті”: зовнішні прикмети побуту, “типові” герої в “типових” обставинах і водночас – обов’язкове “згущення” барв у зображенні пристрастей та переживань. Почуття й емоції досить сильні та відверті, але не настільки глибокі, щоб набути трагічного звучання. На подібності мелодраматичного й трагічного акцентує увагу відомий теоретик кіно С. Фрейліх: “Трагедія та мелодрама по-різному вирішують одне й те ж завдання – різко, до анта-

гонізму, протиставляють в конфлікті світло і тінь, добро і зло. При цьому мелодрама не ігнорує соціальних та філософських конфліктів, проте в розв’язанні їх ніколи не наближається до глибини, притаманної трагедії”¹. Далі С. Фрейліх закидає мелодрамі, що вона не здатна висвітлити зворотний бік характеру, надати йому об’ємності: “Захоплена особистими мотивами вчинків (позитивний – негативний), вона занадто піддається волі випадку”². Ілюзії, які вона у зв’язку із цим сіє, на його думку, часто вступають у суперечність із реальним життям.

Проте якраз відсутність збігу з реаліями буття часто надає мелодрамі роль сучасної казки. Глядач охоче проймається цим типом умовності, особливо коли на типовоє накладається флер романтичності, піднесеності. Саме через співчуття, через захоплення нереальним, небуденним відбувається внутрішнє ототожнення себе з персонажем мелодрами. Дійсно, не втрачаючи почуття власної унікальності, глядач мелодрами відчуває причетність до решти світу, занурюючись як індивід у почуття й бажання іншої людини, і очищується, як писав Арістотель, від афектів, “шляхом співчуття і страху.”

Мелодраматичне світосприйняття, яке формувалося в межах почуттєвих орієнтирів людської свідомості, часто вживається як поняття, похідне від естетичної зорієнтованості на жанр мелодрами. За визначенням відомого російського кінознавця А. Трошина, жанр можна розглядати як спосіб морально-емоційного орієнтування людини в дійсності, регулятор життєвого переживання й поведінки. Щодо мелодрами, то коло етичних питань зосереджено тут, як правило, довкола інтимних стосунків чоловіка й жінки або довкола родини. Саме ця вибіркковість, а не обмеженість, і є особливістю жанру мелодрами. Навіть лірична поезія, яка споконвічно занурена у сферу кохання, так усамітнює героя у власних переживаннях, що соціальне фактично виключається з його буття.

Мелодрама ж у всіх її різновидах – від салонної до побутової – обов'язково використовує соціокультурне середовище як активний драматичний або змістовий чинник. Тому, яких би вічних тем не торкалася мелодрама, якими б етичними категоріями не оперувала (сором, провина, гріх або ж гідність, честь, чесноти тощо), зміст вирішення конфліктних ситуацій, характери дійових осіб та мотивація їхніх вчинків визначаються як традиційним національним світоглядом, так і універсальними загальнолюдськими архетипами. Ці категорії зумовлюють значною мірою і ставлення глядача до зображуваного, а отже, апелюють до глибин його свідомості.

Аналізуючи особливості екранної мелодрами як окремого жанру, як “провокатора”, за висловом С. Фрейліха, інших жанрів кінематографа (ліричної комедії або драми, епопеї, історико-біографічного фільму тощо), доречно звернутися до походження цього терміна. Термін “мелодрама” має декілька значень і протягом тривалого часу його застосовують для визначення різних видів, жанрів не лише драматичного, але й музичного мистецтва. Мелодрама (з грецької *melos* – пісня, мелодія, *drama* – дія) буквально – “драма, що співаєється”, або музична драма. У такому розумінні слово “мелодрама” вживали в Італії в XVII–XVIII ст. як синонім до одного з жанрів оперного мистецтва.

В Європі на межі XVI–XVII ст. набула поширення *dramma per musica* (музична драма), яку ще називали *favola in musica* (музична казка), а згодом – *opera in musica* (музичний твір). “Народжена тугою за деякою естетичною утопією.., ця ідея, здавалося, була приречена залишитись елітарним артефактом”³. Проте опера стала явищем, яке відповідало потребі в емоційному перебільшенні людських переживань і водночас у їхньому логічному впорядкуванні в межах художнього світосприйняття. Цей музично-драматичний жанр зіграв важливу роль у подальшому розвитку європейської культури.

Оперні реформи XVIII ст. остаточно відокремили власне оперу (оперу *seria*, серйозну, піднесену, побудовану переважно на класицистичних французьких трагедіях) від музичного театру. Саме тоді у Франції

мелодрамою почали називати особливі п'єски з однією або двома дійовими особами, декламацію яких супроводжувала музика.

Мелодрама як суто драматичний жанр з'явилася наприкінці XVIII ст., коли дія остаточно відокремила від музики. Водночас мелодрамою називають пантоміму з діалогами та музичним супроводом.

Ще одного значення цей термін набув у роки Директорії у Франції для визначення авантюрної “драми положень” із піднесеним, емоційним стилем. За набором ідейно-художніх ознак мелодрама стала опозицією до догматичних норм класицизму, звернувшись до зображення життя простої людини, а не Героя, людини, яка має змогу діяти згідно з власними міркуваннями, керуючись власними почуттями, а не якоюсь “вищою” доцільністю тощо. Ідеали гуманізму закарбовувались у творах мистецтва під впливом декларацій Французької буржуазної революції. Та невдовзі мелодрама втратила бунтівний, демократичний дух і набула ознак “буржуазності”, тобто позбулась соціального контексту, стала проповідником моралі й чеснот саме “вершків” суспільства. Пізніше мелодрамою почали називати п'єси, позбавлені музичного супроводу, проте такі, що хоча б частково відповідали структурі того конкретно-історичного жанру, який склався у Франції на зламі XVIII–XIX ст.

Майже два століття потому цей жанр вважали виявом несмаку: як синонім “вульгарної простоти” народної, пізніше – масової культури і як проповідника “дрібно-особистістних” орієнтирів буржуазної моралі. Подальші трансформації мелодрами відбувалися вже з тавром меншовартості, що й спонукало її “маскуватись” під різними жанровими брэндами. Зрештою, ця “незаконнонароджена донька Мельпомени”⁴, орієнтуючись на одвічні людські цінності, а також на загальнодоступність, зрозумілість, і досі несе відблиск світосприйняття високого мистецтва.

Мелодрама втратила революційність просвітницького часу, проте відголоски її ще довго зберігались як основні риси жанру: герої, знехтувані суспільством, законом, які потерпають від несправедливості, сюжети, побудовані на контрастному зіткненні

добра і зла та обов'язковому покаранні за гріх. Такий фінал був для тогочасної публіки найбажанішим. Загальнодоступність мелодрами стала її визначальною рисою. Задля максимальної сили впливу на глядача застосовували такі засоби театральної виразності, як афектована акторська гра, проте з природнішою, ніж у трагедії, інтонацією та жестикуляцією; розчулена, піднесена, музика, що підкреслювала виразність ключових фраз. Використовували також табуйовані класицизмом мізансценічні прийоми.

Нарешті, формування канонів провідного жанру “низового” театру – мелодрами – відбувалося в межах романтичного “вільнодумства”, коли європейське мистецтво, зокрема театр і література, з великосвітських котурнів зійшло до широкого загалу, що змінило тип світосприйняття й зумовило переформатування всіх звичних видових і жанрових норм.

Ідейне спрямування мелодрами як жанру театрального мистецтва було підготовлене міщанською драмою XVIII ст., тобто вона відстоювала певні моральні, зокрема родинні, цінності третього стану. Отож, мелодрама як “романтизована, прикрашена моральна проповідь, що пропонує глядачеві впізнати себе на екрані в ролі героя, красеня, лицаря, ... відчуття співчуття до самого себе, повірити в те, що в бідах, катастрофах винні фатальні злодії чи фатальні випадки, але й також повірити в те, що ці випадки зможуть привести до щасливої розв'язки”⁵. З таким “набором” жанрових ознак мелодрама дійшла до нашого часу.

Отже, мелодрама в ході жанрових трансформацій мимохідь була залучена до утворення різних за своєю суттю літературно-драматичних явищ. Тому для аналізу сутності мелодрами варто виходити з характеристики її онтологічних ознак. “Розуміння мелодрами як драми гострих сценічних ситуацій, позбавленої побутової та психологічної деталізації, виявляє лише зовнішню схему жанру”⁶. Конкретна характеристика мелодрами не можлива без усвідомлення її естетичного феномену: тут морально-дидактичні установки (іноді класові або навіть ідеологічні) втілюються обов'язково шляхом емоційно загостреного й хвилюючо-

го дійства. Що, зрештою, і становить типологічну доміную мेलодрами. Ці набуті впродовж тривалого часу художні якості мелодрами і до сьогодні використовують урізних видах мистецтва як формулу успішності твору.

Цілком природно, що мелодрама як жанрове утворення має досить точно окреслені часові й просторові координати в історії культури. Ґрунтом для її виникнення став мелодраматизм – естетичне явище, що експонує такі базові психологічні якості глядача, як-то: жага дивуватися, співпереживати. Поняття “мелодраматизм” насправді є ширшим, ніж уявлення про конкретний жанр. Укорінене в людській психіці, це явище має трансжанровий характер. Витоки мелодраматизму сягають незапам'ятних часів і є власне реакцією на природні емоційні потреби й запити людської свідомості, а ще більше підсвідомості.

У всі часи людство шукало засоби звільнення від туги повсякденності задля переходу в інші, межові стани. Природною психологічною реакцією на почуття напруги, безвиході тощо є фантазія, коли в ролі замітника задоволення використовують образи. Можна припустити, що світ людської фантазії – ілюзорний і примарний, в якому найповніше відтворюються бажання та ідеали людини, – значною мірою відповідає мелодраматичному способу відтворення дійсності в художніх образах. І якщо, наприклад, релігійна або філософська практика може стати формою звільнення від буденності, то мелодраматичне переживання є лише грою у звільнення. Але навіть така “гра” компенсує емоційний дефіцит у нашій свідомості. Людські почуття мають бути вилиті назовні, а не загнані всередину.

До речі, західна наукова думка, на противагу вітчизняній, не так негативно ставилась до різних проявів мелодраматизму. Наприклад, Е. Бентлі вважав, що “до певної міри мелодраматичне бачення світу є, зрештою, нормальним. Воно відповідає одному важливому аспекту дійсності, який являє собою спонтанний і вільний погляд на речі”⁷. На відміну від натуралізму, вважав він, мелодраматизм більше відповідає реальній дійсності. “Тому що людина, яка зазвичай

сприймає дійсність як щось дрібне й безбарвне, раптом починає розрізняти величне та яскраве, її світогляд збагачується, а уява пробуджується”⁸.

Термін “мелодраматизм” у розумінні найсуттєвіших ознак жанру доцільніше було б вживати для визначення тональності певних драматичних епізодів, ситуацій. Проте словникові варіанти тлумачення продовжують визнавати ознаками мелодраматизму вимушеність, неприродність поведінки, непотрібний трагізм, перебільшення пристрастей – тобто все те, що є ознакою низькопробного мистецького продукту, незалежно від жанру.

Жанр театральної та літературної мелодрами органічно ввійшов до німого кінематографа й став однією з основних його складових, його “золотою картою”. Збираючи численну глядацьку аудиторію, цей жанр акумулював модні тенденції, норми моралі й моделі поведінки.

Витоки популярності мелодрами непотрібно вбачати виключно в потуранні невибагливим смакам широкої аудиторії. За формою мелодрама є виявом глибинних афективних механізмів, притаманних первісному мистецтву, які збереглися в народній культурі, зокрема в пісенній творчості та в казці. Емоційне забарвлення, спосіб побудови сюжету, специфіка стосунків між героями у творах, які мають певні ознаки мелодраматизму, репрезентують явні та приховані сліди людської культури, національної історії.

Природа жанрових утворень, безперечно, походить з емоційного життя людства. “Жанрове переживання”, за висловом А. Трошина, спирається на традиційну систему цінностей і почуттів, генерує притаманні жанру емоції. Розмірковуючи про пріоритетність мелодраматичного світосприйняття у вітчизняній екранній культурі, доцільно звернутися до жанру мелодрами не як до сукупності прийомів умовно-образної подачі матеріалу, а як до жанроутворення у свідомості людини, тобто як до “способу морально-емоційної орієнтації людини в дійсності, регулятора життєвого переживання й поведінки”⁹. Життєва подія, яку переживає людина у своїй свідомості, жанрово

“оформлена”. “Жанрове переживання” глибоко вкорінене як у свідомості кожного, так і в архаїчних міфологічних структурах ментальності, тому легко відгукується на найменший імпульс у художньому матеріалі.

Сучасна культурологічна думка дедалі частіше вживає такий термін, як “жанрове мислення”, тобто здатність “бачення” дійсності “очима” того чи іншого жанру. У свою чергу “кожен жанр здатний бачити лише певні боки дійсності, йому належать особливі принципи відбору, певні форми бачення й розуміння цієї дійсності, певна міра обсягу й глибина проникнення”¹⁰.

Мелодраматичний спосіб відтворення дійсності в мистецтві співзвучний багатьом етнопсихологічним константам української ментальності; “національний характер українця”, його душевний стан завжди тяжів до чутливості, романтичності, експресивного сприйняття навколишнього світу. Це проявилось в особливостях національного художнього мислення; у сферах поезії, фольклору, літератури, народних пісень, у широкому діапазоні пестливої лексики, специфіці фразеології витончено чутливих образів. Характер емоційності народних пісень відтворює й таку національну рису, як чутливість, “сердечність”. Тому не дивно, що «для світоглядно-ціннісної свідомості української культури стає характерним висунення на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, “серця” як метафори інтимних глибин душі»¹¹. Не перелічити народних пісень, де в серця запитують поради, де серце порівнюють із пташкою, кохану чи коханого ототожнюють із власним серцем. Тобто, серце як архетип гармонічного єднання людини з природою, зі всесвітом у нашій ментальності є не тільки центром відчуття, передчуття, але й ознакою індивідуальності. До речі, питомим середовищем для існування мелодрами, як підтверджує Е. Бентлі, є жалість до себе, не дивлячись на всілякі упередження щодо цього почуття. Чи не тому в українському фольклорі та мистецтві “надмірну” сльозливість, жалібність вважають за стиль, якщо мова йде про здобутки, і ними ж дорікають творці або митці, коли бракує художніх якостей.

Таке ставлення до буття сформувало у вітчизняній художній культурі пріоритет жанру мелодрами, для якої характерним є ліричне трактування драматичних, а часом і трагічних життєвих явищ. Українське художнє мислення захоплюють у трагедії піднесеність, підвищена емоційність, проте акцент ставиться не так на усвідомленні трагічного конфлікту, як на його переживанні. Глобальне протистояння *людина – всесвіт* розглядається через часткове, індивідуальне. З цим пов'язане і твердження, що людина – це малий світ, “мікрокосм” (за Г. Скворородою): в “сердечній глибині”, “безодні” криється все, що є в цілому світі. У цій концепції (як, до речі, і в мелодраматичній парадигмі) розкривається визнання величезної етичної цінності індивідуума, його права на власний життєвий шлях. Проте особистісний вибір не повинен переступати межу споконвічних норм моралі, традицій буття, формули яких можна віднайти в найдавніших фольклорних джерелах: це й розплата за помилки, і спокутування, і покарання за гріхи, а також винагородження за чесноти тощо.

Мелодрама з її фольклорними традиціями надає перевагу такому фабульному еталону, в якому приниженою та скривдженою є жінка. Звідси – типова для мелодрами орієнтація сюжету на жіночий характер і гірку жіночу долю, що стала найпоширенішою у вітчизняному драматичному мистецтві, літературі, поезії, а особливо в дореволюційному кінематографі.

Мотив кохання і зради покладено в основу багатьох драматичних творів, що входили до репертуару українських театральних труп кінця XIX ст. Як відомо, після Емського указу (1876) п'єси для української сцени були значно обмежені тематично, проте волю почуттів міг коригувати тільки талант режисера-драматурга або сила акторського виконання. Нечуваний для українського театру успіх труп М. Старицького та М. Кропивницького пов'язаний саме із цим специфічним репертуаром, до якого входили п'єси, що змальовували пристрасті та колізії селянського життя.

Вимушена розлука з коханим, зраджена наречена, неправдиве звинувачення – не-

повна палітра цілком мелодраматичних принципів побудови сюжету, що викликала неодмінне співчуття у глядачів. Герої творів походили з “низів”, були наділені безмежними чеснотами, а тому безневинно страждали, що також є певним стандартом для механізму сприйняття цього жанру. Мелодраматичні твори української класичної драматургії та літератури спонукали глядача жити тими самими почуттями, що й їхні герої. Тому на початку XX ст. вітчизняний кінематограф у пошуках своєї аудиторії підхопив надбання українського театру, що послідовно втілював традиції національного світосприйняття й був надзвичайно популярним.

Особливості драматургії, акторського виконання й надалі активно використовував кінематограф. Побут і фольклорні традиції українського села, які були тлом для розгортання драматичної дії в театрі, привертали увагу як закордонних, так і багатьох вітчизняних прагматичних кінодіячів.

Часто через недбале, а то й зневажливе використання діячами професійного мистецтва фольклорних традицій, ставлення до них як до архаїчних явищ культури тривалий час було досить поширеним. Твори народної культури сприймалися як сталі явища, варті усвідомлення, але не варті успадкування, визнавалися застарілими. Так, досліджуючи зв'язок між спадком української народної культури й національним кінематографом, слід зауважити, що апогей наукового інтересу, зокрема до фольклорних традицій, припадає на середину XIX – початок XX ст., тобто на період виникнення передумов для винаходу кінематографа й розвитку його як мистецтва. У цей час в Україні формувалося народознавство, зокрема етнографія, розпочиналася робота зі збирання зразків народної духовної культури, а на підставі їх аналізу відбувалося осмислення механізму формування національної духовності. Таке “інтенсивне” народознавство заклало в мистецтві, історії, мовознавстві “пафос народу як етнічно та світоглядно суверенної першоодиноці історичного процесу, як його найголовнішого розпорядника-господаря”¹².

Так склалося, що “генетичним” носієм української культури й мови у XVIII–XIX ст.

був мешканець сільської місцевості або містечка. Великі міста були русифіковані чи полонізовані, тобто еліта й середній клас асимілювалися в мовному й культурному (сучасною мовою – інформаційному) просторі політично домінуючої нації. Народна культура як прояв традиційного світогляду наприкінці XIX – на початку XX ст. стала основою українського мистецтва, зокрема кінематографа, який упродовж свого існування використовував традиції національної поетики. Проте одна з найвиразніших її рис – мелодраматизм – у повній мірі українським кіномистецтвом не була використана. Вітчизняне кінознавство потребує ретельного аналізу кінопроцесу в Україні протягом всієї його історії з метою з'ясування причин, через які майже не був розвинений жанровий (інакше кажучи, глядацький) кінематограф.

Не зважаючи на буремні події в житті нашої країни у XX ст. та суцільний нинішній прагматизм, у людській свідомості живий і досить актуальний казковий, фольклорний ідеал щастя. Вітчизняна кіномелодрама мала б взяти його на озброєння й відтворити в українському кіномистецтві цей жанр.

Як було зазначено вище, жанр є чинником, похідним від почуттєвої сфери та в цілому від світосприйняття, тож, мелодрама у вітчизняному кінематографі охоче надавала свої онтологічні ознаки, насамперед високоемоційну тональність, таким жанровим структурам, як детектив, біографічний фільм, комедія, соціальна драма, мюзикл тощо.

Зафільмовані фрагменти вистав театру М. Садовського були типовими для того часу мелодрамами. Дореволюційні салонні кінодрами, власне мелодрами, особливо за участю В. Холодної, були сповнені передчуття естетичних і соціальних катаклізмів, зачаровували глядача атмосферою утаємниченості, “неземної” краси й витончених почуттів.

Звернення до мелодрами було поширене в кінодраматургії першої половини 20-х років XX ст. Не випадково ще в 1918 році відділ театрів і видовищ Наркомосу оголосив спеціальний конкурс на мелодраму, “виходячи з життєвої потреби в жанрі, який у найбільш дохідливій для широких мас формі ніби нові ідеї”¹³. Комісар освіти А. Луначарський зазначав, що мелодраматична форма

є найкращою для кіно, “бо висуває на перший план індивідуальні, а також колективні героїчні фігури та групи, які змальовують яскраво-контрастними фарбами соціальні протилежності”¹⁴. Проте, догоджаючи певним ідеологічним кліше, мелодрама якраз і втрачає свою приналежність. Її ідеологія, її символ – шлях до особистого щастя, особистого благополуччя. Дії персонажів підпорядковані прагненням їхнього “внутрішнього” життя. Тому тривалий час у радянському, зокрема в українському, кінематографі цей жанр перебував на периферії кінопроцесу, оскільки не вписувався в більшовицьку культурну доктрину, не відповідав єдино вірному художньому методу – соціалістичному реалізму. Усвідомлюючи популярність цього жанру серед глядачів, кінодіячі продовжували знімати фільми з переважанням мелодраматизму або ж його елементів, камуфлюючи їх різними засобами, наприклад тематичними, зараховуючи до “соціально-значущих” сфер, залучаючи їх до інших жанрових структур або ж називаючи мелодраму “пріоритетними” ярликами: соціальний, виробничий, “класовий” тощо.

Кінематограф 30-х років XX ст. остаточно утвердив себе як інструмент ідеологічної пропаганди. З появою звуку в кіно змінився й жанр мелодрами, який завдяки новій якості кінематографа – здатності “розмовляти” – ще більше “навантажився” ідейним змістом. Використовуючи елементи мелодрами, радянське кіномистецтво прилаштовувало їх до своїх потреб, проте жанрового визначення “мелодрама” унікало і на афішах, і в титрах фільмів. Усілякі ознаки інтимності, душевності проголошувались прийомами “пасивного” (вислів С. Ейзенштейна) мистецтва.

І якщо такі жанри, як комедія, детектив, побутова драма спроможні були витримати ідеологічний прес, то мелодрама явно потерпала від “чужорідних” елементів. З появою звуку в радянському кіно з’явився “офіціоз” слова, що майже “вбив” виражальні засоби мелодрами, такі, як наприклад, крупний план, принцип “фігури умовчання”, коли музика й зображальний ряд замінюють слово, створюють емоційний настрій.

Серед українських фільмів воєнного періоду, які зазнали критики саме за “надмірний мелодраматизм”, була “Райдуга” М. Донського – фільм за своїм сюжетом, за способом відтворення подій аж ніяк не мелодраматичний. Критика була щедрою до актриси Н. Ужвій, яка грала головну героїню. Режисер наполягав, щоб природна експресія актриси не зменшила “духовної величі простої селянки”. Тому за скупими жестами вона ховала також емоційну виразність, набуту саме в школі українського традиційного театру.

Повернення й водночас злет мелодрами в українському кіно не випадково сталися в середині 50-х років ХХ ст., коли закінчувалася епоха “малокартиння” й починалася так звана “відлига”. На екрані відтворювалися особисті драми з інтимною інтонацією, гострою емоційністю. На зміну фільмам, де почуття героя були тільки доповненням його службової або соціальної колізії, поширилася сімейна, камерна лінія в кіно. В Україні 1953 року було знято фільм, який відкривав тематичний напрям у вітчизняному кінематографі під умовною назвою “жіночого кіно” – це “Доля Марини” І. Шмарука. Мотив покинутої жінки, яка знайшла в собі сили не скоритись обставинам, а самореалізуватися через професійну діяльність, знайшов за кілька десятиліть відгук у популярній радянській мелодрамі В. Меньшова “Москва сльозам не вірить”.

Невдовзі, у середині 1970-х років, відбулася реабілітація терміна “мелодрама”. Він почав з’являтися в репертуарних планах і афішах кінотеатрів. Однак “на загальному тлі соціально-розсудливого кіно, як знаку кінематографа 70-х, сама жанрова визначеність все ще залишається дефектом, даниною попередньому масовому гіпнозу”¹⁵. Хоча навіть завдяки Держкіно теоретичні розміркування на “тему жанрів” набирали обертів, “жанровий конвеєр був запущений, а свободи, життєво необхідної для повноцінного існування і розвитку жанру, свободи фантазії, не було. І необхідного матеріалу не було. Не давали”¹⁶.

У всьому світі давно вже не визнають розподіл на “низькі” й “високі” жанри. Сьогодні змінилося й саме поняття культури –

терміни “масова культура”, “масова свідомість” поступово позбавилися вузькопромислового, кількісного змісту й вимагають серйозного дослідження. Необхідно врахувати їх властивості та вподобання.

Але наділена ще за радянських часів епітетами “міщанська”, “буржуазна”, мелодрама абсолютно безпідставно була визнана виразником “чуждого” світогляду, тому її й обминала кінознавча наука. Отже, у вітчизняній кінопрактиці та теорії склався своєрідний парадокс – один із найпривабливіших жанрів виявився на периферії як кіномистецтва, так і кінознавства. Незважаючи на це, мелодрама, видозмінюючись, інтегруючись в інші жанри, посіла чільне місце в українському екранному просторі.

На сьогодні було б доречно й актуально визнати мелодраматизм одним із чинників самоідентифікації української екранної культури, фактором, що надав би нашій культурі не лише своєрідності, але й особливого значення у світовому вимірі. Провідні кінематографічні країни за більш ніж сто років існування кіно як мистецтва віддають належне жанру мелодрами міжнародними винагородами, кіновиробництвом, прокатом і касовими зборами.

У нашій країні ідеологічні упередження щодо “низькості” мелодрами, хочемо вірити, пішли в небуття. Дефіцит емоційності, чуттєвості завжди не лише відчувався у вітчизняному кіномистецтві, але й був підкреслений таким видатним митцем, як О. Довженко. Сьогодні пророчо звучать його слова: “Чому в наших сценаріях ми настільки скупі на ніжність, ласки, поцілунки? Чому ми збіднюємо серця наших сучасників? Любов підносить людину, прикрашає і надихає її!” О. Довженко з притаманною йому чутливістю визначив той шлях, яким може й має прямувати українська екранна культура у світовому просторі.

Мелодрама своїм змістом, характером настільки відповідає глибинним переживанням і очікуванням глядача (зокрема, жаданню здійснення сподівань на перемогу добра над злом), що це давно вже стало вихідним пунктом формування успіху кінофільмів. Необхідно позбавлятися стереотипів щодо жанру, популярність якого може бути

адекватною його художньому рівню, що неодноразово було підтверджено світовою практикою кіно й телебачення.

¹ *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., 2005. – С. 134.

² Там само. – С. 130.

³ *Шабанова О.* У истоков итальянского просвещения: мелодрама А. Дзено // Философские науки. – 2005. – № 10. – С. 140.

⁴ *Пави П.* Словарь театра. – М., 1991. – С. 350.

⁵ *Шилова И.* О мелодраме // Вопросы киноискусства. – 1976. – № 17. – С. 118.

⁶ *Волькенштейн В. М.* Драматургия. – М., 1969. – С. 155.

⁷ *Бентли Э.* Жизнь драмы. – М., 1978. – С. 201.

⁸ Там само. – С. 200.

⁹ *Трошин А.* Жанры жизни // Киноведческие записки. – 1991. – № 11. – С. 87.

¹⁰ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 251.

¹¹ *Кримський С.* Архетипи української культури // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К., 1996. – С. 98.

¹² *Скуратівський В. Л.* Екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. – К., 1997. – С. 136.

¹³ Історія українського радянського кіно. – К., 1986. – Т. 1. – С. 83.

¹⁴ Там само. – С. 84.

¹⁵ *Шилова И.* Область чувств как источник жанра // Киноведческие записки. – 1991. – № 11. – С. 70.

¹⁶ *Трошин А.* Знач. праця. – С. 91.

SUMMARY

The development of the genre theory is a quite powerful direction of the modern art studies.

The paper is devoted to the elucidation

of the different aspects of forming and development of a melodrama as a genre in the entire cinema, and in the Ukrainian culture in particular.

ПОДВІЙНІ ФОРМИ

Любов Анікієнко

Подвійною формою називають двічі поспіль викладену форму певного типу (як правило, дво- або тричастинну), що репродукується вдруге з деякими змінами у викладенні тематичного матеріалу. Головний структурно-організаційний сенс подвійної форми полягає в “подвоєнні часу” базової композиційної структури, впливаючи на загальну тривалість новоутвореної форми й забезпечуючи більш ґрунтовну презентацію закладеного в ній змісту.

Повторення “стартової” музичної форми як конструктивний механізм у творчому вибудовуванні різноманітних подвоєних форм може бути двояким: точним або видозміненним. Точне дублювання форми утворює так звану повторену, або подвоєну форму, придатну передусім для практично-слухового закріплення її тематичного й художньо-смыслового наповнення в процесі сприймання. Нової композиційної структури зі складнішим структурним ритмом воно не породжує, залишаючись елементарним повторенням обраної форми. Вищий рівень композиційної організації подвоєної форми постає при видозміні окремих тематичних елементів у її репродукційно-вторинній фазі, а з тим і смыслового нюансування образного змісту. Початкова (експозиційна) і варіантно повторена (репродукційна) фази виявляють тісну функціональну взаємозалежність, друга з яких, будучи новим смысловим щаблем, сприяє не лише кількісному, але й очевидному якісному “росту” загальної композиції¹. Як результат, виникає динамічніша й органічно цілісніша композиційна структура, позначена інтегрованою єдністю – новоутворена форма, термінологічно означується як власне подвійна.

Елементарний прояв подвоєння форми

простежується на рівні одностайної завершеності структури. На цьому засновано такі три різновиди періоду, як подвоєний (буквально повторений і дубльований у нотному записі), подвійний та складний, які містять при повторенні елемент оновлення. Їх широко застосовують в експозиційних розділах музичної композиції, де вони особливо придатні для експонування провідної музичної теми; у тій же функції перелічені періоди трапляються в серединних розділах численних музичних форм, зрідка – в заключних побудовах. Окрім того, подвійний чи складний період – часте явище в галузі інструментальної мініатюри, де він є самостійною завершеною структурою невеликого твору. Перелічені вище різновиди періоду не дістали в теоретичній науці достатньо переконливого висвітлення: чіткішої диференціації вимагають поняття подвоєного та подвійного періодів, вирізнення подвійного й складного, останній з яких ще досі викликає особливо гострі та проблемні дискусії в музично-теоретичній літературі². Опис цих різновидів періоду вимагає спеціального обстеження й відповідної теоретичної систематизації.

Складнішим рівнем композиційного структурування є подвоєння простих та складних дво- і тричастинних форм. Саме щодо них у строго адресованому теоретичному означенні вживають загальноприйнятий термін “подвійні форми”. На ґрунті подвоєння цих типових композиційних структур класико-романтичного фонду утворюються нові варіанти музичної форми, часто позначені оригінальністю, свіжістю композиційної ідеї. На масштабніші композиційні структури, “вищі” за ієрархічним рангом у загальній систематичі музичних форм від-

носно згаданих, принцип подвоєння не розповсюджується. Повторення “широкоформатної” форми недоцільне й має раціональне обмеження – задля уникнення структурного переобтяження загальної архітекτονіки твору та проблемності в сприйнятті цілісності й органічності надмірно розбудованої гіперконструкції. Винятки, проте, можливі – унікальним, як і високохудожнім, таким експериментом слід визнати повторення двочастинного поліфонічного циклу “прелюдія і fuga” у фіналі фортепіанної сонати № 31 Л. Бетховена. Практиковані в теоретичному обігу означення “*подвійна fuga*” й “*подвійні варіації*” є лише випадковим збігом із назвою власне подвійних форм, фіксуючи в цих різновидах поліфонічної fugи та варіацій наявність двох тем, але в жодному разі не акт подвоєння базової композиційної структури.

Подвійні форми – це подвоєні (двічі експоновані в нотному запису та часовому розгортанні) дво- й тричастинні форми (*прості й складні*), супроводжувані варіюванням у повторній фазі загальної структури. Додаткове викладення форми, що слідує за її початковим експонуванням, не обмежується знаком репризи, а вимагає повного розгорнутого запису: як правило, обрана для повторення форма вдруге презентується з деякими змінами в музичному матеріалі, що потребує детальної фіксації в нотному тексті.

До подвійних форм (у “строгомому” значенні терміна та його традиційному функціонуванні в теоретичній науці) належать: подвійна П2ф (проста двочастинна) і С2ф (складна двочастинна), подвійна П3ф (проста тричастинна) і С3ф (складна тричастинна). Скорочене позначення цих форм – П2ф×2, С2ф×2; П3ф×2, С3ф×2³.

У музично-теоретичній літературі в найменуванні подвійних форм іноді застосовують перестановку конкретизуючих форм означень, за якої пропонується їх черговість виглядає дещо невпорядкованою, а також малоприсадною для сприйняття на слух⁴. Так, уживаний у підручниках з аналізу вираз “*складна подвійна тричастинна форма*” значною мірою акцентує увагу на класифікаційному статусі структури (у даному разі – на

її складності), аніж на творчо реалізованому її дублюванні. Більш доцільною вважаємо зворотню диспозицію термінологічних означень, а саме – з пріоритетним констатуванням факту подвоєння обраної форми, а вже потім – визначення її “рангу” й чинної кількості частин, як-от: “подвійна складна тричастинна форма”. Така пропозиція слухна щодо творчої інтенції композитора, здійсненої ним на ґрунті усталеної типової структури (назву якої бажано подавати компактно). А також вона ініціює виокремлення підкласу подвійних форм.

Мета подвоєння форми в кожному конкретному випадку може бути різною або й комплексно-багатозначною. Природне пояснення цього дають чотири головні художньо-конструктивні наміри композитора. Доволі поширеною мотивацією є: бажання збільшити розміри музичної композиції шляхом елементарного подвоєння її структури й тим самим ґрунтовно подовжити тривалість невеликого музичного твору, особливо в інструментальній мініатюрі (до прикладу, у численних фортепіанних п’єсах Е. Гріга). В оперній музиці цей же спосіб сприяє масштабному розширенню сцени, тривалішому показу сценічної ситуації (Марш із третьої дії опери “Аїда” Дж. Верді). Інші спонуки до подвоєння форми: потреба повторити втілений нею музичний образ (для кращого його запам’ятовування) або художньо поглибити його, збагачуючи додаткове відтворення форми й змісту новими нюансами. Специфічного сенсу подвоєння форми набуває при наслідуванні в інструментальному творі будови куплетної пісні: початковий виклад форми є її першим “куплетом”, а повторний – другим.

Прикметною особливістю подвійних форм є варіювання, характерне для другого викладення форми⁵. Його можна оцінювати як специфічне художнє надбання й важливий драматургічний фактор подвійних форм, адже протилежне, тобто буквально, “копіювання” форми (і закладеного в ній змісту) – прийом, малоцікавий для слухача. Як художньо-виражальний засіб і невід’ємний драматургічно-смісловий компонент варіювання сприяє динамізації загальної структури і, головне, відсвіжує образну палітру

твору новими деталями й барвами. У такий спосіб принагідно ліквідується статика музичної композиції, яку могло би спровокувати механічне повторення викінченої музичної структури. Утім, як рідкісний виняток трапляються й високохудожні зразки “статичних” подвоєних форм, в яких репродукційна фаза загальної структури є дослівним повторенням початкової (“Вальс метелика” С. Скотта, “Надвечір’я” з “Фантазійних п’єс” Р. Шумана, Вальс *f-moll* Ф. Шопена).

Засоби варіювання в подвійних формах різноманітні, по-різному скомбіновані при повторенні базової структури. До них належать насамперед “декоративні” прийоми: 1) орнаментування мелодії, 2) перегармонізація деяких мелодичних зворотів; 3) фактурно-регістрові зміни (октавне перенесення або й дублювання, “потовщення” мелодії; згущення звукової тканини, ритмічна активізація та фігурування супроводу тощо), 4) динамічне варіювання (стишене відлуння або динамічне підсилення повторюваного матеріалу), 5) темброво-інструментальне перетворення (заміна інструментів соло, інші засади оркестрування). До них долучаються (або й застосовуються самостійно) специфічні власне для подвійних форм способи варіювання – тональні зміни в повторній фазі форми (у тому числі й шляхом транспозиції раніше викладеного матеріалу) і, що особливо прикметне в ній, тематичне оновлення. Останній засіб варіантного розвитку й динамізації загальної форми практикується винятково (або здебільшого) в разі подвоєння тричастинних форм. Здійснене на їх ґрунті тематичне варіювання породжує оригінальні композиційні вирішення, надаючи подвійній тричастинній структурі двозначного вигляду – із наближенням її до форми *рондо*. У переліку засобів варіювання при повторі форми слід назвати й деякі структурні зміни, які, проте, не порушують типології відтворюваної композиційної структури: розширення складових речень, поява зв’язок-переходів і привнесення елементів тематичного розвитку, особливо інтенсивного й показового в зоні генеральної кульмінації подвійної форми.

Подвійні дво- і тричастинні форми – своєрідне відгалуження в загальній систематиці

типових композиційних структур, похідне від взірцево-нормативних, традиційних для класико-романтичної доби музичних форм. Вони не належать до безумовно типових і широко поширених⁶. Проте, незважаючи на їх “специфічність”, їх залюбки застосовували композитори різних епох, починаючи від класиків (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен). Період музичного романтизму знаменує справжній розквіт подвійних форм, відкриваючи в цих незвичних і часто творчо трактованих композиційних структурах співзвучні його мистецьким пошукам художньо-сміслові резерви (передусім у творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса). Широко репрезентовані подвійні форми і в західноєвропейській та вітчизняній музиці ХХ ст., зокрема, у творчості композиторів, стилістично споріднених із засадами класико-романтичного формотворення.

Подвійні двочастинні форми не дістали в сучасній теоретичній літературі ґрунтовного й комплексного висвітлення. Здебільшого музикознавці сконцентрували увагу на випадках подвоєння тричастинних структур, а подвоєні двочастинні потрапляли до їх поля зору лише спорадично. В існуючих на вітчизняних теренах підручниках з аналізу ці форми окреслено ескізно, з незначною кількістю зразків. А подеколи вони мають непереконливе (чи експериментальне) тлумачення їх комплексної структури, а тому потребують суттєвих доповнень і навіть коректив⁷. Перспективним і особливо актуальним напрямом у дослідженні подвійних двочастинних форм має стати точне диференціювання їх різновидів – із поділом їх на прості й складні, на власне подвоєні та подвійні. Тож, приклади подвоєння двочастинної форми, досить показово презентовані музикою XVIII–XX ст., викликають нині особливий дослідницький інтерес – як суттєве доповнення до загальної теорії музичних форм, а також як промовистий, художньо вартісний артефакт.

Подвійна *проста двочастинна* форма (умовне скорочення – П2ф×2) – це двічі викладена проста двочастинна форма певного типу (репризна чи безрепризна), супроводжувана варіюванням у повторній фазі загальної структури. Найбільш розповсюджені

варіанти цієї форми: $AB+A_1B_1$, $AB+AB_1$, $AB+A_1B$; $AR+A_1R_{(1)}$. Трапляється завершення цілісно інтегрованої структури кодою, до того ж часом на власному тематичному матеріалі. При повторенні форми варіюванню підлягає будь-яка окрема її частина або обидві разом.

Наявність варіювання відрізняє подвійну двочастинну форму від подвоєної, заснованої на точному відтворенні раніше експонованої форми та її тематичного змісту ($AB+AB$). У зв'язку із цим є підстави диференціювати евфонічно схожі, але різні за класифікаційним сенсом означення: “подвійна” і “подвоєна форма”. У російськомовній теоретичній літературі цим поняттям відповідають терміни “двойная” та “удвоенная”, а до останнього додається альтернативний вислів – “повторенная”.

Зразки подвоєної (повтореної) простої двочастинної форми в інструментальній сфері поодинокі. Здебільшого вони імітують пісенну структуру (два “куплети” з двочастинною будовою) чи звичне для народної музики чергування співу (наспів у пісні до танцю) та інструментального награвання (танцювальний ритурнель), або ж – у поодиноких випадках – обмежуються непретензійним із погляду формотворення повторенням музики, принадної своєю поетичною аурую, любовно виписаним композиторським штрихом, не викликаючи при цьому в слухача претензій щодо надокучливості статичного повтору. Прикладом цього є фортепіанна п'єса С. Скотта “Вальс метелика”, де двічі абсолютно точно зіставлено контрастні розділи *Allegretto* і *Piu mosso (Allegro)*: англійський композитор не зловживає демонструванням креативності у вибудовуванні композиційної структури, натомість чаруючи слухача іншим – пластикою мелодичних вигинів, субтильною пікантністю гармоній і зворушливістю художньо-поетичного образу. У такий самий спосіб сформовано структурну панораму фортепіанного твору “Надвечір'я” (“Увечері”) Р. Шумана, що відкриває фортепіанний цикл його “Фантазійних п'єс”, – $AR+AR$. Услід за точним дворазовим експонуванням П2ф (монотематичної, або розв'язкової чи розвиваючої) з'являється додаткова заключна побудова,

яка в кодальному плані перетворює матеріал початкової теми (A_1)⁸. Витончена романтична п'єса-ноктюрн милує фактурно-арабесковими переливами, ніжно-бентежними настроями, а краса її музики настільки “самодостатня”, що, перебуваючи в стані зачудованого, наче застиглого множення-тривання, сповна компенсує відсутність варіювання й дістає нарешті остаточне своє вивершення в плинно-заспокійливій коді.

Доказом естетичної вартості художньо інтерпретованої подвоєної простої двочастинної форми є Вальс №12 (ор.70 №2) Ф. Шопена. Формотворення цієї ліричної вальсової поеми базується на безпосередньому дублюванні й перевикладенні окремих невеликих частин та “куплетному” повторенні масштабних розділів AA ; BB_1+A ; BB_1 . Очевидна з цієї формули статика в конструюванні форми, проте, сповна “покривається” чарами шопенівського мелодизму, живим подихом варіантної гармонізації, мінливими світлотінями ладових зіставлень. Не дивлячись на буцім примітивно скомпоновану структуру, яка “відступає” в ході сприймання твору на другий план, поетичний дивосвіт Вальсу заворожує. Додаткову та по-своєму імпонуючу “інтригу” створює для слухача відкритий тональний план Вальсу: заявлений на початку форми тужливо-меланхолійний фа мінор невдовзі поступається просвітленим мажорним барвам (*Es-dur* і *As-dur*) та завершенню твору в розквітлому ля-бемоль-мажорі⁹.

Більш оригінально подвоєну двочастинність зреалізував Ф. Шопен у Мазурці *As-dur* (ор. 41) № 4, жанрову панораму якої утворює зіставлення двох танців – вальсоподібного оберека (A) і пружного, ритмічно загостреного мазура (B). Тема мазура з притаманним їй впертим повторенням складових фраз нагадує “приспівковий” за характером інструментальний ритурнель. Дворазовий показ контрастної П2ф подано в Мазурці не поряд, а зі значним віддаленням повторної (“репризної”) фази загальної структури від експозиційної – завдяки широкій вставній побудові біфункційного значення в тактах 32–50 ($8+12$; *c-moll* – *C-dur* → *As-dur*): AB – доповнення-перехід – AB . Завершення мазура наприкінці п'єси обірвано на півслові:

звуки танцю поступово тануть у далині й замирають у безмежжі простору.

У творчості Ф. Шопена подвоєна двочастинна форма трапляється і в ролі будови однієї з частин складнішої за класифікаційним статусом композиційної структури. Такий варіант її застосування ілюструє Ноктюрн *H-dur* (ор. 32) № 1, а саме другий розділ його проміжної двочастинної форми (від двадцятого такту до драматичного завершення твору)¹⁰. Серед двадцяти ноктюрнів композитора цей зразок “нічної пісні” є унікальним – як за індивідуальним, нетиповим композиційним вирішенням, так і за “сюжетним” планом. Образний розвиток твору прямує від тривалого й розкішно кантиленного самовираження ліричного почуття, по вінця наповненого щастям, до несподіваної трагічної розв’язки й “обвалу” в похмуру безнадію сі мінору. Особливість будови сі-мажорного Ноктюрна очевидна за

двома ознаками: 1) масштабною диспропорцією складових етапів композиції (сорок два такти другої частини з додатковим кодальним чотиритактом супроти двадцяти-тактової експозиції – як наслідок подвоєння П2ф у другому розділі форми); 2) наявністю вставного мікрорефрену, що виступає в надрах “сольної” першої частини як ритурнель, а в “дуєтній” другій частині – як ініціюючий тематизм другого її періоду “приспів”. Художня цілість “відкритої” за драматургічною логікою форми досягається кількома чинниками: закодованим у ній програмним змістом і наскрізним фабульним розвитком, а в конструктивно-композиційному сенсі – тематичними “перегуками” на віддалі: присутністю ритурнелю в обох розділах форми, як і повторення наприкінці другого розділу каденційного завершення початкового періоду твору. Подамо загальну схему будови Ноктюрна:

Експозиція			Другий розділ		Другий розділ		Кода
A	(зв’язка- <i>rit.</i>)	A	B	C	B	C	
a b	c	a b	a a¹	c¹ b¹	a a¹	c¹ b¹	
8 (4+4)	4	8 (4 + 4)	10 (4 + 6 ⁺¹)	11 (4 + 6 ⁺¹)	10 (4 + 6 ⁺¹)	11 (4 + 6 ⁺¹)	4
H	(<i>D opr. п *</i>)	H	Fis dis-gis	gis H	Fis dis-gis	gis H	h

Огляд подвоєної двочастинної форми в музиці романтизму логічно доповнює спадщина Ф. Мендельсона: у творчості німецького композитора ця форма інспірована характерним для його стилю наслідуванням куплетної пісенної структури, яка проектується на будову інструментального твору. Творчим втіленням принципу “куплетного” формотворення, перенесеного в інструментальну сферу, є в його спадщині фортепіанна Фантазія *fis-moll*. Рельєфну структуру п’єси, яка базується на дворазовому експонуванні двочастинної форми, збагачує застосування вступу, сполучної (і розділової водночас) зв’язки та підсумкової коди.

Подвійна проста двочастинна форма мала в музиці XIX–XX ст. різнопланове засто-

сування. У композиторській практиці вона функціонувала здебільшого як самостійна форма твору, лише іноді – як складовий, структурно підпорядкований компонент розбудованої музичної форми. Жанрове коло доволі широке – сцена з опери чи балету, частина сюїтного й сонатного циклу, романтична інструментальна мініатюра лірично-настрійового, пейзажно-живописного або пісенного характеру. В інструментальній сфері її часто репрезентували марш, вальс, мазурка, ноктюрн, прелюдія, інтермецо, арабеска, пісенні за походженням “пісня без слів”, серенада, коліскова, баркарола, а також “безіменна” п’єса. Спектр емоцій – щонайширший: від жанрово-побутової замальовки до інтимно-психологічних звірянь,

* орг. п. – органний пункт.

від життєрадісного *vivace* до протяжного *ляменто*. Особливого дослідницького аспекту й респекту заслуговує здатність подвійної форми виявляти на тлі свого розгортання ознаки інших музичних форм – варіаційної та сонатної (без розробки).

Розглянемо випадки впровадження подвійної простої двочастинної форми у більш масштабні композиційні структури. Зразок застосування П2ф×2 у межах складної тричастинної форми знаходимо у фортепіанному Інтермецо *cis-moll* (ор. 117) Й. Брамса. У цій формі викладено експозицію та репризу п'єси, що втілені композитором у характері лірико-епічної пісні. Стриманий, печально замислений наспів розгортається тут у вигляді двох “куплетів” – зі змінним заспівом (початковий період) і незмінним приспівом (друга частина П2ф). Загальна будова зазначених розділів Інтермецо набуває вигляду АВ+А₁В, двічі демонструючи в послідовності речень контрастної П2ф типу для народнопісенних зразків масштабнотематичну структуру “пари періодичностей” (*aa'+vv'*). Варіювання – на рівні ритмічної активізації супроводу й фактурно-регістрової диспозиції мелодії – проникає навіть у внутрішню структуру “заспіву”, щоразу модифікуючи виклад його речень. Тим більшою понурістю й суворістю віє від статично повторюваного “приспіву”, викладеного в аскетичному октавному дублюванні й еолійських барвах.

Інший приклад структурної проєкції куплетно-варіантної пісні на тло інструментальної композиції – експозиція в межах повільної частини Четвертої симфонії П. Чайковського, написаної в складній тричастинній формі. Алюзію на пісенне формотворення підтверджує назва частини – *Andantino in modo di canzone*. Початковий період слугує сольним заспівом, а друга частина П2ф – хоровим приспівом. Варіювання утвореної на їх сполуці двочастинної безрепризної форми супроводжується більш глибоким перетворенням – змінами динамічними, фактурно-регістровими, темброво-інструментальними й ритмічними (у викладі акомпанементу). Пісенний прообраз цієї симфонічної картини зумовлює при подвоєнні базової двочастинно-куплетної структури

головну “ставку” на модифікацію “заспіву” – АВ+А₁В' (менш помітне втручання у виклад “приспіву” зображено скісним штрихом справа від літери). Але в умовах драматичної симфонії не залишається індивідуальним і “приспів”. Розвиток його виливається у велику зв'язку розробкового характеру, міняючи тональне русло при повторенні форми: замість початкової в частині В модуляції з *Des-dur* у *b-moll* (36 тт.=12+24) постає *Des-dur* – *F-dur* (28 тт.=12+16).

Приклад винахідливого (як і адекватного до жанрової природи твору, що “випромінює” пісенні засади) застосування П2ф×2 у межах проміжної двочастинної форми ілюструє розгорнутий другий розділ живописного фортепіанного Ноктюрна “Женевські дзвони” Ф. Ліста¹¹. Замріяний нічний пейзаж, втілений у звукописній сонорно-дзвонівій акварелі першого розділу композиції, тут поступається місцем натхненній ліричній пісні. Упродовж розгортання розділу *Cantabile con moto* двічі викладено монотематично-розвиткову двочастинну форму (тривалість фаз загальної структури у тактовому вимірі – 62+54), другу частину якої – лірико-експресивний, проїнятий жагою наспів – подано двічі, зі ще більшим емоційним піднесенням: *ARR*₁. Масштабні пропорції структурних побудов першого “куплету” – 16+16+30. Другий “куплет” – *Animato* – “здіймається” октавою вище, дублює мелодію, активізує ритм супроводу, звучить максимально голосно, за вказівкою автора – *con somma passione*. Від позначки *stringendo* мелодичний контур у репродукованій П2ф оновлюється, і висхідний секвенційний розвиток мотивів підводить до генеральної кульмінації всього твору. Для врівноваження загальної композиційної панорами п'єси, де емоційно-смісловою домінантою є другий розділ, дописано коду (двадцять сім тактів), яка повертає тишу нічного пейзажу, з далеким відлунням “женевського передзвону”.

По-своєму унікальний приклад застосування П2ф×2 (репризної) у внутрішній структурі класичного рондо ілюструє фінал *Molto vivace* з клавірної Сонати мі мінор (Ноб XVI/34) Й. Гайдна¹². Увагу привертає

друге проведення рефрену, будову якого можна виразити літерною формулою АВ+В₁А₁. Як бачимо, вона фіксує двофазну структуру й неочікувану закономірність (на кшталт гайднівських “сюрпризів”-вигадок) – дзеркально відображену послідовність частин у “репризній” фазі загальної форми. У наскрізній моториці руху, у грайливій зграйці мотивів та фраз криється виразний пісенно-танцювальний прообраз і навіть типово пісенна послідовність двох розділів у характері “заспіву” (перші вісім тактів експозиційного періоду) й “приспіву” (друга частина П2ф із дев’ятого по вісімнадцятий такт – з ефектом секвентно-розвиткової “середини” й “репризного” тематичного включення). Другий “куплет”, проте, починається з повторення “приспіву” (В₁), підкресленого у своїй стверджувальній сутності динамікою *forte* й ритмічною активізацією “щебетливих” мелодичних інтонацій. У ході “самозахопленого” розгортання він втрачає свою визначальну атрибутику – безумовно точне повторення мелодії та форми, як і

притаманне приспіву утвердження основної тональності. Чотири афектовано повторені низхідні секвентні ланки перетворюють його мелодико-інтонаційний склад, роблячи період більш монолітним і неухильно модулюючим у паралельну тональність Соль мажор. Міняючись місцями, побудови В₁ і А₁ обмінюються навзаєм і логічно-композиційними функціями. “Вольності” свого структурно-функціонального “компаньйона” в межах другого “куплету” виправлятиме “заспів” (А₁): реабілітуючи тональний план викладенням у мі мінорі й навіть здійснюючи невеличкий тематичний синтез¹³. Компенсаторним чинником у заключному А₁ є “репризне” включення (речення *a*²), трансплантоване в цю побудову із частини В. У такий спосіб – через відтворення тональної логіки початкової форми АВ, як і “репризного” її обрамлення, – встановлюється прихована подібність між експозиційною та повторною фазами загальної структури. Відобразимо композиційну особливість аналізованого прикладу лаконічною схемою:

A	B	+	B ₁	A ₁
8 (4 + 4)	10 (4 + 6)		10 (4 + 6)	8 (4 + 4)
<i>a a</i> ¹	<i>b(r) a</i> ²		<i>b b</i> ¹	<i>a a</i> ²
<i>e-moll e → G</i>	<i>e-moll</i>		<i>e → G</i>	<i>e-moll</i>

Можливість “прилаштування” подвійної двочастинної форми до одного з етапів масштабної композиційної структури не оминули увагою і композитори ХХ ст. У творчості П. Гіндеміта реалізацію цього заходу ілюструють, зокрема, деякі інструментальні композиції. Так, у його фортепіанному ескізі “Вступ і наспів” (№ 8 із циклу “Фортепіанна музика” ор. 37 № 11), написаному в складній двочастинній формі, П2ф×2 фігурує в другому – “пісенному” – розділі. Упродовж розгортання “наспіву” двічі зіставлено контрастно оформлені побудови: *Lied, sehr zart und ruhig* і більш рухлива й компактна *Bewegter*. Подані вдруге, вони суттєво видозмінюються у фактурному плануванні, тональному освітленні та інтонаційному параметрі. Початок повторених побудов

дбайливо зазначений у тексті: *Wieder langsam* і *Etwas fließend*. У п’єсі “Бостон” із фортепіанної сюїти “1922” подвійну просту двочастинну форму закладено в основу масштабного першого розділу, де складові частини безрепризної П2ф різняться за темпом і характером інтерпретації вальсового образу: спочатку *Allegro*, а потім *Langsames Walzertempo*. Повторення форми супроводжують тональні, регістрово-теситурні (А₁), структурні та інтонаційні зміни (В₁), тобто застосування всього арсеналу варіативних засобів, які можливі у творі для “монотембрового” інструменту. Сама ж подвійна форма оточена “кільцем” – вступним *Tempo rubato* та його видозміненим відображенням у фрагменті *Im Anfangszeitmaß*.

* * *

У значенні самостійної форми твору подвійна проста двочастинна форма вперше трапляється, ймовірно, у творчості Л. Бетховена. Прикладом творчого втілення в класичній музиці П2ф×2 саме в такій її ролі є повільна частина фортепіанної сонати № 26, так званої “Прощальної”. Проникливо ліричне, з глибоко тамованими інтонаціями плачу-зітхання *Andante espressivo* (під назвою “Розлука”) містить дворазовий виклад контрастної двочастинної форми, повтореної із суттєвими тональними змінами в обох її частинах: А (*c-moll*) В (*G-g*) – А₁ (*f-moll*) В₁ (*F-f-c-Es*). Потреба застосування такої форми зумовлена психологічним змістом музики – зіставленням настрою глибокого страждання (мінор) і світлого спогаду чи надії (мажор). Дві часові площини, як і два протилежні емоційні плани, підкреслено повторенням, але вдруге – на значно вищому теситурному рівні, що експресивно загострює образно-смыслову антиномію. Логіка тонального розвитку Анданте (*c-moll* → *Es-dur*) разом із кінцевою зв'язкою-переходом веде через *attacca* до мі-бемоль-мажорного фіналу.

Розглянемо зразки подвійної двочастинної форми за градацією та ступенем активізації варіантних перетворень при повторенні форми.

Найбільш елементарний спосіб подвоєння П2ф із варіюванням повторної стадії загальної структури – регістрове перенесення репродукованого матеріалу, за умов повного збереження масштабу, фактурного оформлення та інтонаційного змісту тематичних побудов. Цей нескладний прийом застосовують, зокрема, в мініатюрних композиціях, адресованих дитячій аудиторії, юним виконавцям. Такий підхід до формотворення у п'єсах навчально-педагогічного репертуару має навчально-методичну мету – повторення призвичаює до ширшого виконавського “дихання” та інтерпретаційного вибудовування музичної форми, а октавно-регістрові перенесення – до відчуття виражальних якостей музичних регістрів та їх контрастних зіставлень. Як приклад, перша з “Двох п'єс на словацькі народні теми” Е. Сухоня – крихітна сімнадцяти-

тактова фортепіанна “пісня”. Безрепризна П2ф як перший “куплет”, що утворений в експозиції п'єси фольклорною за походженням “парою періодичностей” (*aa'*, *vv'*), повторюється, причому в другому “куплеті” обидва речення цієї форми “цитовано” октавою вище та з незначним посиленням гучності.

Маленький оперний шедевр – Марш із третьої дії “Аїди” Дж. Верді – зразок П2ф×2 із колоритним тонально-транспозиційним і динамічним варіюванням, але без жодного порушення інтонаційного змісту й структури повторюваних побудов. Сцена змальовує парадний хід переможців-египтян, досягаючи вершини в третій чверті загальної форми, у наближенні до точки “золотого перетину”. Початковий період повтореної репризної П2ф знаменує кульмінацію дійства – раптовим тональним зсувом із Ля-бемоль-мажору в сі мажор, яскравим зблиском потужного *fortissimo* і теситурним піднесенням (на збільшену секунду вище). Малий оркестр на сцені – зі спеціально сконструйованими “египетськими” трубами – посилює своїми туттійними резервами ошатну феєрію святково-урочистого маршу. “Подвоєний час” форми вдало розкриває зміст мініатюрної композиції, роблячи її більш презентабельною та драматургічно-дієвою в широкій панорамі масової оперної сцени.

Відносно нескладним варіантним перетворенням у репродукційній фазі П2ф×2 послуговується Ф. Мендельсон, komponуючи “Пісню без слів” *fis-moll* № 32. На обширі сорока восьми “пісень без слів” ця мініатюра особливо показова як щиросердечна інструментальна лірика, напоєна мелодичними соками та пластичним “формообразом” жанрово-побутової пісні. Композитор наслідує у п'єсі ліричну серенаду – жагуче пристрасну в наспівній мелодиці, підтримувану рухливо-трепетним “гітарним” акомпанементом. Після інструментального вступу звучить перший “куплет” любовної серенади – соло із супроводом (контрастна П2ф зразка АВ); услід за ним – другий “куплет” у “дуетному” виконанні (А₁В₁), більш експресивний і насичений за фактурою. При повторенні форми поряд із застосованою терцією “второю” (дуетний спів) викорис-

тано тональне оновлення: частина В, що звучала раніше в Ля мажорі, набуває в В₁ мінорного забарвлення і субдомінантового ухилу (*h-moll* з опорою на нестійкий домінантовий бас), а також масштабного скорочення, укладаючись – замість трьох речень – у лаконічний період повторної будови *aa'*. У заключній коді відлунює тема початкового періоду з виразним на неї натяком – через цитований гармонічний план теми, але без реальної мелодії.

Схожу ситуацію виявляє будова “Утіхи” (“*Consolation*”) № 5 Ф. Ліста, де автор подвоює П2ф, утворену з двох періодів, що зіставлені контрастно – як “соло” й “дуєт” – АВ+АВ₁. Крім тонально-регістрового варіювання в другому “дуєтному” періоді (В₁), композитор вживає доволі широку та інтонаційно оновлену коду (повтор, замкнений контрастом). Присутність цієї коди зовні ускладнює тематичний ритм та архітектоніку п’єси, але не завуальовує в ній наявності двох варіантних “куплетів”, а з тим і доречно застосованого пісенного формотворення в лоні інструментальної мініатюри.

Логічним продовженням ідеї варіювання у подвійній простій двочастинній формі є підключення до тонального й фактурно-регістрового перетворення змін мелодико-інтонаційних, подеколи й структурних – бодай із незначним “нарощуванням” масштабних пропорцій (здебільшого шляхом розширення вдруге повторюваних речень). Простим прикладом зазначеного способу є фортепіанна п’єса “Контрасти” Д. Кабалевського. Мініатюру побудовано на дворазовому контрастному зіставленні розділів *Andante cantabile* і *Marcato e ritmico*: пасторальний образ (з імпровізаційними “свирільними” послівками в *H-dur*) різко змінюється на похмуро карбований “маршик” (*h-moll*). Удруге пасторальний епізод оновлюється інтонаційно, має додаткові інтонаційні паростки (варіантні мотиви), унаслідок чого об’ємно розширюється, наче “проростає” в художньому просторі та в реальному часі музичної оповіді. Та зловісний марш (*es-h*) спиняє цей розлив лірики своєю жорсткою гримасою, стрімким зростанням гучності й категоричним проголошенням.

Досить нетрафаретний підхід до тема-

тичних пермутацій у параметрах подвійної П2ф пропонує сучасний прибалтійський композитор Ю. Тамверк у першій п’єсі з фортепіанного циклу “Три арабески”. Як і в попередньому прикладі, вибір зазначеної форми зумовлений поетичною програмою зовсім не “арабескового” стибу – замість очікуваних ніжно-переливчастих чи вибагливих фактурно-інтонаційних візерунків натрапляємо на психологічно загострену сценку, в якій двічі зіштовхуються нестримний поспіх (перший образ) і застигло-статична лірична медитація (другий образ). Переосмислений жанровий характер п’єси афішує вже початкова тема А – своїм *Prestissimo con fuoco*, низкою уривчастих однотактових мотивів-імпульсів у шістнадцятковому русі та графічними октавними “розчерками” на чистому “аркуші” незаповненої звукової тканини. Арабесковий орнамент ідентифікується хіба що на рівні інтонаційно “витканого” полотна – у численних репетитивних (як нав’язлива персервація) повторях дрібних побудов, їх кружлянні на місці та комбінаторних перестановках. Химерно “арабесковим” є і нерегулярно-змінний метроритм п’єси, який частково врівноважується лише у *quasi-вальсовій*, хвилююче ліричній темі В (розмір $\frac{5}{4}$). Зовні будова цього твору має традиційний вигляд – АВ+А₁В₁. Але дивними в ній є два моменти: 1) епізодичне вкраплення в розділ В сторонніх тематичних мікроставок, які цитують окремі репліки з частини А; 2) ефект дзеркального відображення в послідовності внутрішніх побудов у частині А₁, що помітно модифікує її структуру. Варіювання при повторенні В₁ впливає на його скорочення й на відсутність “втручання” *con fuoco* в його структуру та смислове поле. Заворожено застиглий стан чи то мрії, чи то протрації завершує твір, останні звуки якого повільно розчиняються в тиші та ефемерній прозорості високого регістру.

Українська рідкісна для подвійної простої двочастинної форми тематичне варіювання в повторній фазі загальної структури унаочнює живописна фортепіанна п’єса “На Валленштадському озері” Ф. Ліста (№ 2 з першої частини збірки “Роки мандрів: Швейцарія”). Жанровий характер цієї міні-

атюри, написаної на кшталт баркароли, дозволяє композиторові розгорнути в ній два пісенні куплети, останній з яких подано із суттєвим інтонаційним оновленням у другій частині властивої йому П2ф. Із цього виникає доволі динамічна структура АВ+АС (інтонаційно перетворене В), яка сягає апогею лірично-екстатичного вислову в заключному періоді всієї форми. Уподібнення В і С досягається спільною ритмічною організацією, напрямком руху ласкаво-пестливих, замріяних мелодичних фраз і навіть фактом аналогічного розширення кульмінаційної зони, з тривалим у ній відтягуванням кінцевого кадансового розв'язання в заключну тоніку. Безумовно, вагомим фактором об'єднання всіх розділів п'єси є наскрізно проведений моноритмічний супровід. Він має виразне баркарольне походження, імітуючи рівномірний плескіт хвильок, рухому веселку світлових переливів на струмливій воді. Статичний за ритмом, але трепетний у змінах гармоній акомпанемент підтримує безтурботно й натхненно ширяючу мелодію, яка при кожному повторенні оновлюється: тема А виступає в трьох варіантах (двічі – через подвійний період експозиції AA_1), а наспів частини В набуває варіантного “проростання” в побудові С. Десятитактова кода переносить фігураційне тло на поверхню, де воно “розсипається” веселковими бризками.

Подібний спосіб тематичного оновлення при повторенні П2ф в панорамі подвійної двочастинної структури ілюструє “Серенада” з фортепіанної сюїти О. Бородіна, відома у виконавській практиці в перекладенні Я. Хейфеца для скрипки з фортепіано. У структурі твору, схему якої відображає формула $AB+A_1C$, при втіленні другого “куплету” застосовано більш радикальне перетворення тематичного змісту – побудову В композитор замінює іншою за інтонаційним матеріалом, але з “озиранням” у ній на властиві початковому В тематичні деталі – тонічний органний пункт, синкопований ритм і вкраплення характерних темпераментно рухливих (ніби іспанських за характером) мотивних поспівок. Шість тактів коди ідентично відображають матеріал вступу, творячи бажану для форми п'єси образно-тематичну “рамку”.

Значно складнішу версію тематичного оформлення подвійної П2ф презентує фортепіанна “Серенада” (тв. 37 № 3) М. Лисенка, яка вражає незбагненними чарами щирого мелодизму, ліричного сентименталізму й благородної ошатності. Оригінальності художньому вирішенню п'єси надає тематичне варіювання, яке здійснюється не лише в лоні повторюваної форми, але й за її межами – в “додатку” до неї. Тематичний план твору, як і супутня структурним розділам тональна організація, не вкладається в жодну з відомих композиційних структур, претендуючи на індивідуальність композиційного оформлення, доволі проблематичного для аналітичного дослідження. Послідовність структурно завершених і тематично рельєфних побудов “Серенади”, а саме – $ABCAB_1D$, вимагає відповідного групування, яке може бути здійснене поліваріантно, як приміром: 1) тричастинність на кшталт С3ф $AB-C-AB_1+$ кода (D), 2) подвоєна двочастинність $AB+(C)-AB_1+(D)$, 3) подвоєна проста безрепризна тричастинна форма $ABC+AB_1D$ ¹⁴. Перша версія більш традиційна, проте прогнозоване для такої форми контрастне *Trio*, оточене двочастинними крайніми розділами, не має виокремлення з боку ладу чи нової тональності: *b-moll* центрального фрагмента лише підтверджує кінцевий тональний пункт усіх попередніх побудов, викладених як модулюючий із *Des-dur* у паралельну тональність період. Окрім того, фактурний виклад С із характерною вальсовою формулою об'єднує його з частиною В. З огляду на пісенний прототип п'єси, будову її доцільно трактувати як куплетно-варіантну, де за обома двочастинними куплетами слідує розгорнуте й самостійне доповнення в характері “приспіву” чи радше “танцювальної” інструментальної перегри. Отже, експозицію п'єси, написану в П2ф, складатимуть три частини: А (*Con moto, Des-b*) – шістнадцятитактовий квадратний період повторної будови, В (*Meno mosso*, з “вібруванням” паралельних тональностей і закінченням у *b-moll*) – оригінально трактований період (12+8+8) з ескізними тематичними вставками-відлуннями в першому реченні та внутрішнім доповненням (останній восьмитакт на тонічному орган-

ному пункті); *C (a tempo, b-moll)* – ефектний вальсовий додаток-ритурнель (квадратний період із реченнями $a+a'$). Пауза й позначення *Tempo I* відокремлює попередню фазу форми від її варійованого повторення, освіженого регістровим перенесенням і октавним подвоєнням повноводної мелодії у V_1 та появою нового танцювального ритурнелю (*Tranquillo*, період із трьох речень *abb'* на тоніці *Des-dur*) – тепер уже для утвердження основної тональності й ефектного завершення всього твору.

На перетині подвійного періоду й подвійної простої двочастинної форми сформовано композиційну будову п'єси “Пісня бойка” із фортепіанного циклу “В Карпатах” М. Скорика. Цей мініатюрний фортепіанний твір – чудова пейзажна акварель. У ній наче дихає та вібує простір гірських краєвидів, сповнений шепоту, переливчастих голосів потоку, вітру й шумовиння лісу. В обіймах сонорної животрепетної веселки лунає наспів – усього два куплети, інтонаційний зміст та будова яких ідентичні. Схематичне вираження композиційного плану таке – $aV+a_1V_1$. Куплети “бойківської співанки” (V і V_1) викладені у вигляді періоду неповторної будови – зі структурою підсумовування в першому реченні й періодичністю – в другому. Перший куплет інтонується потужно – в динаміці *forte*, з октавним дублюванням мелодії, опертої на широко розгорнуте й глибоко вируюче фігураційне тло. Друге проведення наспіву чути ніби здаля – у максимальному стишенні гучності, одноголосому інтуванні мелодії, у значному теситурному піднесенні імпресійно вібруючого супроводу. Так унаочнено ідею варіювання на тлі подвоєної форми, збагаченої тонкими й барвистими нюансами перегармонізації повторюваних тематичних побудов. Обом фазам загальної структури передують шеститактовий вступ яскраво колористичного характеру. У ньому немов лунає голос трембіти – поклик, що здіймається вгору до мережаного мерехтіння тремолоючого тла. Саме ця вступна і вдруге повторювана в центрі п'єси побудова спричиняє ускладнення загальної структури, в якій подвійний період “переростає” себе, ескізно проектує подвоєну двочастинність.

* * *

На тлі подвійної простої двочастинної форми, оснащеної варіюванням повтореної композиційної структури, можуть простежуватися типологічні ознаки інших музичних форм, передусім сонатної та варіацій. Паралель *подвійна двочастинна – сонатна форма* можлива за двох обставин. По-перше, прогнозована в надрах $P2ф \times 2$ сонатна форма має бути двостадійною (без розробки), щоби виникло враження синхронізації її експозиції та суміжної з нею репризи з двома фазами подвійної форми відповідно. У такій ситуації її експозиція та реприза зіставлятимуть головну й побічну партії поряд – згідно з тісним “стикуванням” двох частин у $P2ф$. По-друге, альянсу на “сонатність” у подвійній двочастинній формі утворить наскрізно-динамічна й результативно-підсумовуюча тональна організація, яка відображатиме показово сонатну тональну логіку: початкове тональне протиставлення частин (ніби “партій”), а при повторенні форми – їх синтезування, об'єднання під “крилом” основної тональності. Для ідентифікації цього сонатного параметра достатньо простежити за тональним викладом другої частини $P2ф$: якщо в експозиційній фазі подвійної форми вона викладатиметься в тональності доміанти або паралелі (у мінорному творі), а в репродукційній – в основній (чи в однойменній), то її можна трактувати як еквівалент побічної партії, аргументуючи на цій підставі вагому сонатну ознаку.

Подвійна проста двочастинна форма із сонатним показником у тональному плані трапляється ще у Ф. Мендельсона. Показовим твором є “Пісня без слів” *fis-moll* № 32. Другий тематичний період, що викладений в експозиції п'єси в паралельній тональності *A-dur*, при повторенні $P2ф$, тобто в “репризі”, подано незвично, зі зміною ладу – в *h-moll*. Очікуваного синтезу, як бачимо, немає, але *h-moll* відносно *fis-moll* дає субдомінантовий ухил, доволі типовий для динамізованих сонатних реприз. “Прицілом” на основну тональність у цій же темі є наполегливо повторюваний домінантовий органний пункт, тобто *fis* – як передбачення кінцевої тоніки композиції.

На тлі контрастної взаємодії та поєднання двох образів сонатний тональний план більш відверто виявляє себе в численних фортепіанних прелюдях А. Лядова. Так, Прелюдія IV (ор. 47) містить дворазове зіставлення тужливо-пасторального епізоду *Lamentoso* (A) і політно-вальсового *Più mosso* (B), які тонально співвідносяться цілком звично для сонатної конструкції: спочатку *e-moll* і *H-dur* (тоніко-домінантове проти-ставлення), потім – *e-moll* та *E-dur* (зведення до спільного тонального центру). У “репрізній” фазі, відокремленій від “експозиції” одноголосною зв’язкою-переходом, умовну головну партію (A₁) розширено, де вона виспівує свою печаль у спадних мотивах. Схожу тональну концепцію демонструє одна з найвишуканіших ліричних мініатюр композитора – Прелюдія *h-moll* (ор. 11), пронизана тріольним коливальним акомпанементом до елеґійно-журливої кантилени. Тематичний план п’єси формує зіставлення двох різних мелодичних побудов, перша з яких має печально-спадне спрямування, а друга – трепетно-висхідне, сповнене надії та емоційного піднесення. Тема A (період повторної будови) модулює в тональність натуральної домінанти, готуючи виклад “побічної” теми у *fis-moll*. Після широкої імпровізаційної та ладово просвітленої зв’язки з появою *a tempo* встановлюється репріза, де обидві теми “споріднюються” в лоні спільної тональності *h-moll*.

За зразком тональної організації першої із зазначених прелюдій А. Лядова схожий експеримент здійснив свого часу Ф. Шопен у Ноктюрні *e-moll* (ор. 72) № 1, де натрапляємо на аналогічні тональні перипетії у взаємодії двох тем. Елеґійна, подеколи й лірично-експресивна за настроєм п’єса наслідує куплетно-варіантну пісню, вкотре майстерно транскрибовану композитором в інструментальній версії. Знову зауважуємо спаровану послідовність сольного “заспіву” (A) і дуєтного “приспіву” (B), об’єднаних під “куполлом” двох куплетів: AB + A₁B₁. Широко розвинутий кантиленний “заспів” наскрізно, упродовж розгортання всього твору, видозмінюється при повторенні (виразово-експресивно орнаментується в кожному “реченні” складного періоду),

набуваючи щоразу палкішого печально-патетичного вислову, а блаженно-заспокійливий “приспів” – у згоді зі своєю роллю – залишається незмінним у побудові та інтонаційному складі, змінюючи лише тональність. Тональні співвідношення цих тем – явно сонатного походження: *e-moll* і *H-dur* в експозиційній фазі форми, а в репрізній – *e-moll* та *E-dur*. Смысловое виокремлення кожної теми, обличчя якої індивідуальне та за емоційно-психологічним станом полемізує із суміжною темою, нагадує антиномію двох образних сфер, часто втілюваних під “рубрикою” головної та побічної партій сонатної форми, зокрема, в концептуальному баченні її романтиками. Тож, припустимо, що загальна будова Ноктюрна переростає композиційну “пропозицію” подвійної двочастинної форми, переносючи свій концепційний сенс на вищий рівень – сонатний¹⁵. Результатом є виникнення своєрідної мішаної форми – сонатно-куплетної.

“Натяк” на варіації в подвійній двочастинній формі є наслідком притаманного їй варіювання в репродукційній фазі структури, особливо, якщо видозміна стосується обох частин повтореної П2ф. При цьому до процедури подвоєння значною мірою надаються такі різновиди двочастинної форми, як контрастна, репріззна з включенням та варіантна. Декоративні перетворення, які не порушуватимуть структуру та інтонаційний зміст повтореної форми, накреслюють образ орнаментально-фігураційних варіацій. Докоріннішим змінам супутня варіантна складова в різноманітних її проявах – у техніці інтонаційного “проростання”, суттєвій перегармонізації мелодичних побудов, упродовженні підголоскової поліфонії, зміні тонально-гармонічної логіки та масштабних пропорцій повторюваних розділів.

Припустимо, що “ріст” варіацій на тлі подвоєння форми увиразнить її подовження, наприклад, через потроєння¹⁶. Такі випадки в композиторській практиці трапляються зрідка. Проте й за цих обставин загальна композиція не втрачає живильної першооснови пісні, що її ініціює, виправдовуючи давню назву повторюваної в ній П2ф – “пісенна форма”.

З більшою очевидністю варіаційний план декларується нетиповою потрібною дво-частинною формою, яка є пролонгованим варіантом структурно-композиційного алгоритму подвоєної форми. Украй рідкісне застосування такої П2ф×3 покликане відтворити тристадійною її структурою ознаки куплетно-варіаційної чи куплетно-варіантної форми – більш послідовно й розлого, ніж це можливо в межах подвійної форми. Отже, ідея варіювання пісенних куплетів, перенесених в інструментальну сферу, реалізується цілком доказово¹⁷. Яскравим прикладом цього є фортепіанна “Колискова” українського композитора В. Барабашова. У ній після чотиритактового вступу розгортаються три пісенні куплети (AB+A₁B+A₂B), в яких щоразу оновлюється заспів (період із “парою періодичностей”), але незмінним є приспів (семитактова побудова із заколисуючим акомпанементом на тонічному органному пункті й повторенням мелодичної поспівки, що наче інтонує журливе “спи, дитино, люлі”). Те, що “приспів” у п’єсі не є інтонаційно контрастним “заспіву”, не завадить сприйняти його за другу частину П2ф, бо композитор зумисне вирізняє його іншим, “гойдальним” супроводом і поданням завжди в основній тональності *g-moll* – на відміну від тонально оновленого “заспіву” в другому й третьому куплетах, викладеного там у *c-moll*. Після зрушення темпу в другому й третьому куплетах (*Piu mosso*) останнє проведення приспіву, згідно з позначенням а *tempo*, повертає плинне *Lento* першого куплету й має незначне розширення – з бітонально інкрустованим у каденції делікатним годинниковим “боєм” чи тихеньким зозульчиним “ку-ку”.

Абрис куплетно-варіантної форми з трьох куплетів цікаво вимальовується на тлі потрібної дво-частинної форми Ноктюрна *Des-dur* (op. 27) № 2 Ф. Шопена. Будова твору унікальна, принаймні на просторах ноктюрнових композицій автора, й наближується до індивідуально-неповторних форм у його творчості. Зовнішній вигляд фактурно-мелодичного оформлення двох контрастних тем Ноктюрна нагадує пісенну константу – чергування сольного заспіву (*dolce* A) з дуєтним приспівом (*espressivo* B). Спостере-

ження за наскрізною взаємодією втілених у них образних сфер – світлої, чарівно цнотливої, лірично одухотвореної, схвильовано-пристрасної, болісно печальної – мимоволі породжує відчуття прихованого “сюжету” в художньо-поетичному змісті твору, а також присутності форми другого плану – сонатної (без розробки). У ході надзвичайно плинного, максимально зв’язного розгортання структури AB-A₁B₁-A₂B₂+Кода (шістнадцять тактів) перша – мажорна – тема витончено орнаментується (на кшталт шопенівського інструментального *bel canto*), зберігаючи незайманою свою форму й тональність (*Des-dur*). І лише за третім проведенням (A₂) вона виростає до *con grandezza*, втрачає свою тональну автономію, змінюючи тональне річище (*Des-Ges-es*) і “линує” до другої – мінорної – теми. А та, переживаючи попередньо складні тональні перетворення (*b-es-des* у B; *A-cis* у B₁), вдячно приймає її в свої “обійми”, переймаючи не лише її тональність (промовиста модуляція *es*→*Des*), але й початкову мелодичну поспівку, підкреслену тут паралельними секстами *appassionato*. Синтез тональний та інтонаційний (сплав мотивів у мелодичній горизонталі) у заключному “дуєті” – результат глибинної сонатної ідеї, що “проросла” крізь варіантно-куплетну структуру. Вона привнесла свій смисловий потенціал у поетичну фабулу Ноктюрна, яка переповіла без будь-яких слів (у буквальному розумінні) текст “нічної пісні” – хвилюючу історію вибраного єднання двох смислових нюансів¹⁸.

Пошук зразків подвоєної дво-частинної форми може бути продовженим, до того ж із небезпідставним прогнозуванням у творчості українських композиторів, плідно заангажованих інтерпретацією національних фольклорних джерел. На цій основі до корпусу П2ф×2 долучаться музичні композиції, засновані на характерному для народної музики чергуванні пісні й танцю, на втіленні заспівно-приспівної пісенної структури чи, можливо, й смислового “діалозі” контрастних суміжних побудов у динамічно накресленій антиномічній їх сув’язі.

Подальша перспектива в дослідженні подвійних форм – вихід на широку магістраль подвоєних складних дво-частинних форм.

На цій малосходженій дослідниками дорозі відкритуться шедеври світової музики – фінал Сонати № 31 Л. Бетховена, Вальс *a-moll* і Друга балада Ф. Шопена, фортепіанний Ноктюрн П. Чайковського. Горизонти пошукового шляху необмежені, але чекають бодай тимчасового окреслення й конкретизації. За видимою межею з'являється, напевно, нові незвідані обрії – як шириться невпинно у вселенському просторі й часі невмируща хода Музики.

¹ У “бригадному” підручнику “Музыкальная форма”, колегіально створеному представниками ленінградської теоретичної школи (вихідні дані книги – у примітці 4), професор Ю. Тюлін називає масштабні розділи подвоєної форми “експозицією” і “репризою”. Ці зрозумілі, але тривіальні щодо подвійних форм вирази можна б експлікувати, наприклад, як “експозиційну” та “репризну” фази чи стадії загальної форми, або інакше: *експозиційну* й *репродукційну* (тобто відтворювальну) фази, *експонуючу* та *репродукуючу* стадії. У ході розгляду подвійних форм неповнота застосованого терміна “реприза” ставить музикознавцеві “пастку”, змушуючи подеколи констатувати – у разі суттєвого тонального й структурно-тематичного перетворення повтореної форми – відсутність “характеру репризи” (див. його коментар до фіналу сонати № 31 Л. Бетховена).

² Насамперед слід зазначити суттєву розбіжність у тлумаченні так званого *складного* періоду. Серед численних публікацій навчально-методичного спрямування, що виявляють різну позицію теоретиків у розумінні властивості цій формі складності, назвемо, до прикладу, найновіші підручники з аналізу: *Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Издание второе, исправленное.* – СПб., 2001; *Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки. Учебное пособие: В 2 ч.* – М., 2003. – Ч. 1.

³ Пропоновані нами позначення умовні, придатні для лаконічної письмової фіксації подвійної форми, але вони не відображають притаманного їй варіювання.

⁴ У такому вельми комплікованому варіанті назви подвійних форм подано в згаданому вище “бригадному” підручнику: *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. Учебник.* – М., 1974. – С. 167–172. (Задля стислості посилання на це джерело надалі вказуватимемо лише авторство Тюліна Ю. – провідного автора й редактора цього видання.)

⁵ Представник московської теоретичної школи Моріс Бонфельд вирізняє в ході розгортання подвійних форм етапи *викладення* й *перевикладення* початкової форми, останній з яких може бути точним або видозміненим (варіюваним).

⁶ До визнання подвійних форм нетиповими схиляється й М. Бонфельд. Він класифікує ці форми

(зокрема прості) як “особливі різновиди дво- і тричастинних форм”, а деякі їх зразки, для яких характерне докорінне перетворення початкового матеріалу при повторенні форми, називає рідкісним винятком: “В силу нетипичности они не имеют специально обозначающего их термина” (див.: *Бонфельд М. Зазнач. праця.* – С. 35–38).

⁷ З-поміж широкоживаних у навчальному процесі посібників з аналізу музичних творів жодним чином не відображають проблематики подвійних форм (насамперед двочастинних) підручники І. Способіна, С. Скребкова, В. Задерацького, а також популярний нині посібник Л. Мазеля “Строение музыкальных произведений”. Винятком є згадуваний раніше підручник ленінградських теоретиків (під редакцією Ю. Тюліна), в якому знайдемо не лише розрізнені згадки про цей підклас форм, але й відповідні за змістом комплексні параграфи й розділи. З великою різницею в часі (більш ніж три десятиліття потому) доповненням до нього стали посібники В. Холопової та М. Бонфельда. Позитивом у них є спроба виокремити подвоєну просту двочастинну форму, яку Ю. Тюлін розглядав поряд із С2ф×2 – під однією рубрикою. Кількість аналізованих зразків П2ф×2, однак, мізерна – заледве дев'ять: до семи “тюлінівських” знахідок подвоєної двочастинності (чотири з них подано зі схемами), у тому числі й спірних щодо визначення їх структурно-класифікаційного статусу, додано два нових зразки в М. Бонфельда (а попередні, на подив, ним проігноровані або замовчувані). Три інші приклади П2ф×2, пропоновані В. Холоповою як приклади підключення варіаційного розвитку до процесу викладення подвійної двочастинної форми, можна віднести радше до ситуації, за якої подвоєння здійснюється в середині самої форми – зокрема, шляхом дворазової презентації обох її періодів. Тут її бачення подвійної двочастинної форми виразно кореспондує до тези М. Бонфельда, згідно з якою одним із варіантів подвоєння П2ф проголошено почергове повторення її частин на кшталт АА1+ВВ1. Вважаємо такий підхід надуманим, оскільки “внутрішнє” подвоєння складових частин простої форми, що не виходить за межі однофазного експонування її структури, – явище доволі розповсюджене, навіть традиційне, яке не має стосунку до виникнення похідної, новоутвореної композиційної структури – власне подвійної. Тож, під час подальшого розгляду подвійних форм дотримуватимемося думки про обов'язковий для них доскрізний порядок у послідовності частин при повторенні форми.

⁸ Версію тлумачення будови цієї п'єси як подвійної тричастинної форми зразка АВАВА1, яку спостерігаємо, зокрема, у В. Цуккермана, не вважаємо переконливою: цьому суперечить насамперед демонстративна цезура після першого В (із “завмиранням серця” від поетичного захвату від щойно “виспіваного”), відокремлюючи початковий виклад П2ф від її точного повторення, а по-друге, виразне відокремлення заключного розділу, тим паче з інтонаційною видозміною матеріалу А, що в другій репризі

ПЗф×2 є радше винятком, а не закономірністю. Зазвичай глибшому перетворенню підлягає серединне, а не крайнє, завершальне А подвійної тричастинної форми, яке мало б “стабілізувати” її хвилеподібно-висхідний, “доцентровий” драматургічний план.

⁹“Відкриті” за властивою їм тональною драматургією численні твори Ф. Шопена – загадка, яка ще чекає свого програмно-сміслового витлумачення й ґрунтового теоретичного опису.

¹⁰Нетрафаретна будова Ноктюрна (ор. 32) № 1 Ф. Шопена спричинила цілковито різні аналітичні її тлумачення. Так, музикознавець В. Холопова вбачає у творі ознаки простої двочастинної форми (див.: Холопова В. Зазнач. праця. – С. 68). Таку концепцію можна пояснити хіба що з огляду на присутність тематичного включення при завершенні другого розділу п’єси, властивого репризній П2ф, але не враховує його реальної часової тривалості, як і присутності в ньому виразно двочастинного структурного оформлення, на порядок вищого за другий період П2ф. Інший підхід до пояснення будови Ноктюрна містить підручник “Аналіз музикальних произведений. Сложные формы” В. Цуккермана (М., 1984). Спочатку автор аргументує наявність в архітектоніці твору ознак складної двочастинної форми – на підставі буцім тричастинної будови експозиції (8+4+8), потім подає протилежне витлумачення – як двочастинної простої. А в кінці висловлених міркувань схиляється до думки про неоднозначність форми, яка має бути визнана радше як проміжна (див. С. 193 згаданого підручника). Визнаючи саме цю рекомендацію слушною, обґрунтовуємо її інакше: композиційно-структурною перевагою не першої частини, а саме другої. Отже, схема, подана нами в тексті допису, фіксує в експозиції Ноктюрна подвоєний період, повторення якого відокремлюється вставкою-ритурнелем, а в другому розділі – контрастну П2ф.

¹¹Докладніший аналіз цього твору див.: *Анікієнко Л.* Проблеми музичних форм: проміжні форми // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Ч. 4. – С. 15.

¹²Йдеться про приклад із підручника з аналізу М. Бонфельда, але тлумачення форми полемізуватиме з пропонованою музикознавцем аналітичною версією цього оригінального зразка П2ф×2.

¹³“Мила оздобинка” музики аналізованого фрагмента захована в дивовижних перипетіях його інтонаційного змісту, зокрема в дзеркальних перестановках, взаємозапозиченнях внутрішніх побудов між А і В та пластичних варіантних перетвореннях мелодичних фраз. Недарма Й. Гайдн узяв увесь рефрен у знаки реприз, мабуть, з метою закріплення в сприйнятті цієї “ребусної” композиційної структури.

¹⁴Остання з пропонованих версій менш задовільна, оскільки безрепризна тричастинна форма АВС, яку ще називають “тричастинною з тональною репризою”, при першому своєму викладенні в Лисенковій “Серенаді” такої репризи не має, тому й не творить властивого цій формі тонального обрам-

лення. Щодо ймовірності подвоєння ПЗф безрепризної в межах завершеної композиції більш показовим є “Танець вогню” з балету “Любов-чародійка” М. де Фальї.

¹⁵Здавалося б, ніщо не завадить під час розгляду Ноктюрна *e-moll* Ф. Шопена подумки об’єднати обидві контрастні теми в безрепризну П2ф, повторену вдруге з тональною видозміною, а відтак зарахувати композицію цілого до корпусу подвійних двочастинних форм. Однак таку спрощену концепцію заперечують деякі обставини: 1) тема А у своєму закінченні здійснює модуляцію в напрямку В, набуваючи ознак *получного* підрозділу в межах *головної* партії; 2) побудови В і В1 за типом викладення нагадують *побічно-заключну* партію, а транспонування В1 у тональність, однойменну з основною, закріплює це враження; 3) теми А і В надто відмежовані (принаймні в образному сенсі) одна від одної, щоби створити спресовану в нерозривну цілість, органічно “зрошену” двочастинність; 4) типова П2ф за будь-якого вірогідного в ній контрасту між експозицією та другою частиною мусила б мати принаймні тональне обрамлення (повернення наприкінці форми до основної тональності), якого тут немає. Навіть остереігаючись спокусливого для аналітика “сонатоцентризму”, мусимо визнати в цьому творі Ф. Шопена тонко реалізоване сонатне підґрунтя, тим паче з виявом у ньому такої показової та неординарної риси стилю композитора, як “гра тональностями”, яка в його творчості є вирішальною передумовою в драматургії навіть мішаних і вільних форм. Неоднозначність композиційного вирішення аналізованого твору засвідчує, зокрема, тлумачення його форми В. Холоповою, яка трактує її парадоксально протилежно, у бік максимального спрощення – як подвійний період із дворазовим до нього доповненням (В і В1). Залишимо визнання слушності цієї аналітичної версії на розсуд зацікавленого проблемами аналізу читача. Бо, даруйте: чи ж може доповнення тонально суперечити темі, що йому передує, якій воно мало б прислужитися в інший спосіб – як підтвердження тональності чи бодай кінцевого тонального пункту теми?

¹⁶Подальше “множення” базової структури має ризик перерости в дійсно варіаційну форму, яку саме такою, можливо, й замислив композитор. Категорично неперехідної межі між потрібною двочастинною формою та невеликим варіаційним циклом, що містить дві варіації до теми в “пісенній” формі, немає. Різниця лише в тому, що в ситуації варіацій обраний для варіаційної ланки спосіб перетворення пронизує її наскрізно, тоді як у потрібній формі він може “прищеплюватися” лише до певної ділянки П2ф, залишаючи інші інваріантними.

¹⁷Симбіоз народнопісенної форми з “академічною” структурою, що виникла у творчій практиці професійного мистецтва, настільки тісний, що породжує теоретичну дилему, пов’язану з диференціюванням у цьому тандемі форм пріоритетної та вторинно-похідної. Гадаємо, у цій дискусії вирішаль-

ним аргументом має бути жанровий чинник аналізованого твору, тобто визнання “рушійним важелем” у його компонуванні принципу пісенного формотворення, що зручно лягає в річище потроєної форми або й породжує її.

¹⁸ По-своєму художньо неперевершеним зразком такого “спарованого” зіставлення двох наспівних тем із сонатною ідентифікацією в логіці тонального їх розвитку й кінцевого узгодження в спільній тональності є *Andante cantabile* П'ятої симфонії П. Чайковського. Це засвідчують уже “події” експозиції складної тричастинної форми цієї частини: тонально протиставлені теми (*D-dur* і *Fis-dur*) за другим своїм проведенням зливаються воедино в *D-dur*. Сенс їх вищого єднання криється і в образно-емоційній площині: перша тема, в інтонаційному розвитку якої нуртує наполегливе висхідне просування, вливає в другу, ніжно крихку тему свою

емоційну силу, підіймаючи останню до апофеозу довго тамованого лірико-патетичного почуття. Зникає й цезура між ними – так само, як і в результативному третьому “куплеті” Ноктюрна *Des-dur* Ф. Шопена. Намічений в експозиції *Andante* план образного розвитку має своє інтенсивне смислове продовження в динамічній репризі: тепер трепетна друга тема – унаслідок росту й динамічного розгортання першої теми, яка долає в собі запитальні інтонації та торує свій шлях саме до неї – наче мужніє й потужно розливає своє сяйво у всій жагучій силі утвердження всепоглинаючого почуття. І тільки жажливий фатум перериває її повноводдя, перетворюючи її в кодів на світле марення, далеке видіння. Прообраз тонально-сонатного синтезу знайшов у цій взаємодії двох тем програмне тлумачення – так співіснують і гармонійно єднуються два крила однієї душі.

SUMMARY

The paper deals with the elucidation of one of the interesting and almost undeveloped themes in the special literature. So called

“double forms” and their varieties are convincingly enough differentiated; created is proper theoretical systematization of the material as well.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИКИ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Богдан Сюта

Ускладненість соціокультурного середовища накладає відбиток на всі аспекти осмислення сучасних музично-культурних процесів і музичної творчості зокрема. Вибір оптимальних методів, дієвої методики аналізу найчастіше зумовлює нині й результативність аналітичних дій. Тому формування ефективних підходів в осмисленні сучасної музики є актуальною проблемою як фундаментально-наукового, так і науково-прикладного й педагогічного звучання.

Найскладнішим завданням у ході аналізу сучасної музики як для вчених-дослідників, так і для обох сторін – наставника й вихованця – у навчально-виховному процесі є оптимальність вибору методології аналітичної роботи, яка б максимально відповідала специфіці аналізованого матеріалу й поставленій меті, а також – згідно з метою та завданнями – вибору відповідних методик. Для сучасного молодого дослідника, який повинен уміти розглянути будь-яке вагоме мистецьке явище в широкому соціокультурному контексті, здатність обрати необхідну методологію та використати набуті знання в потрібному ракурсі є *conditio sine qua non*. Саме тому доцільно зупинитися на розгляді особливостей методологічних настанов, найчастіше використовуваних в аналізі, зокрема теоретичному, культурологічному, текстовому й дискурсивному, сучасної музики.

Правильність обрання аспектів дослідження значною мірою зумовлює нині специфіку використання як інструментів ряду концептуально важливих понять і термінів. Ці ж останні у свою чергу ще й досі не сформувалися в струнку поняттєву й термінологічну систему. Метафоричність або багатозначність уживаної термінології, а чи й відсутність остаточно сформованих специфічних музичних категоріальних понять, найчастіше є суттєвою перешкодою для ефективної реалізації аналітичних розглядів. Деякі з використовуваних понять є цілковито новими й недостатньо апробованими в щоденній

практиці. Значна частина з-поміж них широко використовується в суміжних галузях наукової гуманітаристики, набуваючи в кожному окремому випадку іншого значення-наповнення, що також не сприяє їхній прозорості. Саме тому виявлення та відбір відповідних наукових понять і наймісткіших та максимально точних термінів, а також методика їх застосування стають першочерговими завданнями в процесі аналізу сучасної музики. У межах цієї невеликої статті зупинимося на з'ясуванні деяких аспектів цієї важливої проблеми.

Одним із головних завдань музичної аналітики вважають, як правило, вирішення проблеми дешифрування змісту сучасного музичного твору. Питання ускладнюється значною мірою тим, що впродовж тривалого часу в радянській музикознавчій науці безроздільно панувала ідеологічно вмотивована думка про те, що музика є образом об'єктивної реальності, відображенням оточуючої дійсності. Апологети цієї позиції запекло критикували прихильників панівної в попередній період теорії Е. Гансліка про те, що предметом і змістом музики є вона сама, її художня структура. Зауважимо, що обидві теорії хибували на істотну односторонність. Нині "права громадянства" в мистецтвознавстві й музикознавстві зокрема здобула альтернативна до цих двох позицій думка. "Як зміст виступає в ньому [мистецтві. – Б. С.] не художня структура, не матеріал (вміст), не об'єкт творчості (відображуване), а саме художнє відображення, втілювання – перетворювання – переробляння явищ дійсності як єдність суб'єктивного й об'єктивного. Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність. Ідеальне в ньому виявляється як зв'язок даного тексту з дійсністю – поза музичною, позахудожньою і художньою, музичною зокрема. До останньої належить вся область утілених у творі мовленнєвих інтонацій, жанрової та стилістичної різноманітності мистецтва в його зв'язках та трансформації, вся звукова сфера реальності й т. п."¹

На жаль, інерція мислення в музикознавстві є настільки сильною, що новіша, хоч і значно ефективніша теорія, з труднощами завойовує собі місце під сонцем, зайняте “традиційною” теорією-попередником. У ході аналізу змісту сучасної музики остання теорія, як правило, демонструє свою гнучкість, дієвість і універсальність, не будучи водночас побудованою на принципі негації (сукупності заперечних лем щодо іншої чи інших теорій: це в попередньому вченні не так, це також не так, це зовсім недосконале, це застаріле, а так взагалі не можна говорити й т. д.). Інакше кажучи, новіша теорія не повинна відмовляти старій (і не робить цього!) у праві на існування. Із цього посилання слід виходити і в практичній аналітичній діяльності щодо сучасної музики, і в науково-педагогічній. Адже різні теорії і різні люди володіють тільки фрагментами знання, які доповнюють один одного (так званий принцип доповнюваності, сформульований уперше Нільсом Бором). Таку ситуацію спостерігаємо не тільки в музиці: “А й справді, чому віддати перевагу – квантовій механіці Шредінгера, чи квантовій механіці Гейзенберга? Обидві, зважаючи на різні передумови, пропонують адекватний опис химерної фізичної дійсності, де світло – і частинка, і хвиля. Саме разом, доповнюючи одна одну, вони утворюють міцне знання”². І власне тут ми підходимо до важливого положення про те, що в сучасному музикознавстві, як і в науковій гуманітаристиці взагалі, фактом є одночасне існування багатьох наукових парадигм, яке повною мірою відбиває одночасне функціонування в сучасній музичній культурі багатьох творчих парадигм³.

Аналізуючи музичні явища сучасності, ми змушені підпорядкуватися тій парадигмі, яка, на нашу думку, найповніше відображатиме характерні особливості та передаватиме сутність об’єкта аналізу. Здебільшого музикознавець дотримується правил обраної парадигми в усіх галузях діяльності. Еклектичне поєднання елементів різних парадигм не тільки не дає очікуваних результатів, але часто призводить до викривлення даних, отриманих у результаті аналізу. Адже аналізувати, скажімо, музику американських мінімалістів чи сонористики

Лігеті–Пендерецького, обмежуючись в роботі ресурсами виключно цілісного аналізу, не залучаючи до цього процесу підходів дискурс-аналізу, є абсолютно безперспективною справою. Не слід уникати переходів на методологічні позиції прихильників інших парадигм у тому разі, коли звичні підходи й методи не спрацьовують. Це саме той випадок, коли вартує спробувати. І треба привчати вихованців до того, що зробити такий крок – цілком нормальний і з етичних, і з наукових міркувань. Адже ще 1949 року Макс Планк у науковій автобіографії образно змалював схожу ситуацію в науці, зазначаючи, зокрема, що “нова наукова істина прокладає шлях до тріумфу не переконанням опонентів і спонукуючи їх бачити світ по-новому, а радше тому, що її опоненти рано чи пізно помирають і зростає нова генерація, що призвичаїлася до неї”⁴. Інакше кажучи, теоретики, що виростили і сформувалися на музиці класико-романтичної парадигми й наукових твердженнях інтонаційної теорії Б. Асаф’єва та цілісного аналізу В. Цукермана, *a priori* не зможуть адекватно сприйняти й проаналізувати твори Т. Райлі, К. Вулфа, Я. Ксенакіса чи В. Сильвестрова, не прийнявши засад іншої науково-творчої парадигми⁵. Зауважимо, що на практиці це трапляється доволі рідко без попереднього цілеспрямованого виховання відчуття реальної рецепції одночасного функціонування множинності науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст.

Плюралізм наукових парадигм не означає довільного утворення нової парадигми на основі еклектичного поєднання положень різних парадигм. Нова парадигма з’являється для того, щоб замінити традиційну як менш ефективну в провадженні певних напрямів досліджень. Тому слід пам’ятати про те, що основною формою співіснування в часі певної множини парадигм є стан їх перманентного взаємного змінювання. У той самий час, коли утверджується й поширюється нова парадигма, найчастіше поступово зникає чи відходить на другий план усталена або ж традиційна парадигма, школа, науковий напрям. У сучасних умовах, коли групи музикознавців-науковців із кола прихильників тієї чи іншої парадигми

нараховують часом сотні представників (за Т. Куном, мінімальна кількість членів сучасного наукового співтовариства для нормального функціонування парадигми повинна становити 25–30 осіб), не слід говорити про швидке зникнення традиційних чи усталених парадигм. Адже в розпорядженні їх прихильників і далі продовжують перебувати атрибути, необхідні для функціонування парадигми, – спеціальні видання, наукові та творчі товариства, спеціальні курси в академічній освіті, могутні важелі в засобах масової інформації і т. ін. Сприяють такому стану справ і національні та регіональні відмінності традицій музичних культур сучасного світу. Відповідно, процес відмирання традиційних парадигм надовго уповільнюється, старі парадигми продовжують функціонувати ще впродовж тривалого часу. Іноді вони відходять на другий план, стаючи фоновими явищами, але часто зберігають за собою провідне становище. Саме так фактично виглядає шлях усталення плюралізму музикологічних парадигм у ХХ ст.

Згаданий плюралізм та стійкість давніх і традиційних парадигм у музичній науці робить особливо дієвим механізм різнорівневого ієрархізованого функціонування тих з-поміж них, що чинні на даний момент. Так, парадигма тональної функційної гармонії логічно вписується у вищу за ієрархією ладову парадигму розширеного мажоромінору, обидві вони – в парадигму формотворення класико-романтичного зразка, та у свою чергу – у системно-організмичну парадигму художньої цілісності тощо.

Отже, слід зважати на те, що молодий науковець чи студент, приймаючи певну парадигму, оволодіває відразу теорією, методами й стандартами, найтісніше переплетеними один з одним, а сама парадигма може одночасно визначати різні традиції нормальної науки, які частково накладаються одна на одну, хоч і не збігаються в часі та просторі. І революційні зміни, що відбулися в межах однієї з традицій, зовсім не обов'язково охоплюють такою ж мірою інші. Адже лише відмінності між однорівневими парадигмами, що слідує одна за одною, необхідні й принципіві.

Оскільки нові парадигми народжуються зі старих, вони звичайно вбирають у себе більшу частину словника і прийомів, як концептуальних, так і експериментальних, якими традиційна парадигма раніше послуговувалася. Але молоді парадигми рідко використовують ці запозичені елементи повністю традиційним способом, а найчастіше ставлять їх у нові співвідношення. А саме тому, що в музиці фактично відсутня можливість проведення наукового експерименту, який міг би стати підґрунтям для створення нових парадигм у музичній науці, найголовнішим напрямом наукового дослідження (спільним для всіх музикознавців) є опрацювання другого класу (за Т. Куном) традиційних наукових проблем – зіставлення фактів і теорії.

Щодо парадигмальних ознак способу аналізу сучасної музики необхідно зауважити, що на чільне місце в усіх чинних парадигмах висунуто проблеми структури (тобто об'єкта як суми-співдії ряду елементів) та системності форми (взаємоузалеженості та ієрархізації цих елементів) та змісту й, безумовно, дискурсивний чинник, тісно пов'язаний із проблемами комунікації. Окрім того, що безпосередньо впливає з попередньої тези безвідносно до прийнятої парадигми, однією з кардинальних вихідних позицій аналізу сучасної музики є така: "Художній зміст музики в основному авербальний, не може бути перекладений словесними мовними засобами. Усе, що може бути назване словами, стосується сфери прообразу, сфери стилістичних та жанрових зв'язків, області ідейного задуму, програми"⁶. Тому в кожному конкретному випадку слід чітко усвідомлювати співвідношення власне музичного та неспецифічного рівнів музичної структури.

Взаємопов'язаною в цьому контексті постає проблема застосування поняттєвого апарату, що суттєво відрізняється в працях прихильників різних парадигм. Часто молоді дослідники та студенти, приймаючи правила нової теоретичної парадигми, продовжують послуговуватися поняттєвим і термінологічним апаратом парадигми, актуальної до цього. Часом у них просто немає альтернативи. На тлі неусталеності музичної поняттєвої та термінологічної системи загалом

така позиція часто призводить до істотної плутанини й унеможлиблює нормальну аналітичну роботу. З цього погляду, як зазначає Т. Бершадська⁷, необхідною умовою є цілеспрямоване виховання у студентів чи молодих науковців потреби формування системи понять даної науки та відповідної їй системи термінів. Ця ж остання, будучи системою нижчого рівня, аніж система понять музичної науки загалом, повинна уніфікуватися в межах обраної парадигми. Саме таких принципів рекомендує дотримуватися в навчально-методичній роботі професор І. Котляревський⁸. Лише за умови дотримання вищезазначених умов можна очікувати позитивних результатів аналізу музики. У стосунку до музики сучасної, ускладненої позамузичними зв'язками й контекстною семантикою, таку методику слід вважати єдиною правильною та максимально ефективною.

Окрім того, завжди варто пам'ятати, що, на відміну від загальної мови, терміни не пов'язані з контекстом, а, словесно відображаючи систему понять музичної науки, ними ж умотивовуються. Але через неупорядкованість музичної терміносистеми, в ході аналізу сучасної музики виявляється, що «нерідко одним і тим самим терміном позначаються різні поняття, чи, навпаки, для визначення одного й того самого поняття застосовуються різні терміни (так звані “дублети”)»⁹. Це часто призводить до нечіткого розуміння думки автора, ускладнює співвіднесення положень, що висловлені в різних працях, приналежних, як правило, до різних парадигм. Саме тому одним із головних наставлень педагога, який формує майбутнього музиканта-професіонала, є вміння прищепити вихованцеві навички чіткого структурування системи термінів та відображуваних ними понять. Такий підхід щонайбільше відповідає усталеному нині методу системного дослідження сучасної музики, при якому на чільне місце поставлено функційні зв'язки, системне уявлення про предмет (сучасний музичний твір, його гармонію, форму, темброві особливості тощо), що допомагає розкрити складну структуру музичного твору у взаємодії всіх рівнів – від рівня виразових засобів до рівня змісту.

Як вважає І. Котляревський, у музикознавчих текстах термінами позначаються поняття, які поділяються всього на три групи: 1) безпосередньо визначені поняття; 2) опосередковано визначені поняття; 3) поняття, що не визначаються в даному тексті¹⁰. Перша група понять найчастіше формується через визначення за якоюсь конкретною дескриптивною (рідше – функційною) ознакою, яка описує поняття без залучення для цього описів та порівнянь інших понять чи їх функцій. Частіше музикознавці використовують опосередковано визначені поняття. Для цього переважно застосовують якусь дистинктивну ознаку, залучаючи укладання опозиції (*консонанс – дисонанс, діатоніка – хроматика, рельєф – тло*, тощо). У цьому разі слід наголошувати на необхідності науково коректного формування опозицій з метою уникнення похибок інструментального походження. Так, поширене поєднання чи протиставлення понять *форма – зміст* не утворює опозиції через наукову некоректність (дистинктивною парою до поняття *форма* могло б слугувати поняття *безформність*, чи – з натяжкою – *хаос*): з однаковим успіхом можна укласти опозицію з кілометрів за годину і кілограмів на вісь. Слід привчати студентів і науковців-початківців до уникнення саме таких похибок в науководслідницькому інструментарії. І власне таке уникання дуже часто приводить до появи альтернативних понять, визначення яких у даному науковому тексті відсутні. Іноді ця група понять і термінів формується завдяки залученню семантики контекстного оточення означуваних понять, нерідко ж – шляхом “припасовування” понять і термінів, запозичених з інших наукових текстів, які часто також “грішать” некоректними критеріями добору та формування або й належать різним парадигмам. У цій групі можна виокремити дві підгрупи понять: 1) ті, які з певних причин не можуть бути визначеними; 2) службові поняття для визначення понять перших двох груп, що не потребують визначення (своєрідні поняття-інтерпретанти). Послаблення уваги до добору понять-інтерпретантів, особливо ж при вивченні ускладнених музичних явищ сучасності, призводить до застосування понять багато-

значних чи метафоричних (тобто таких, які самі потребують ґрунтовного визначення) і, як правило, до більшого чи меншого викривлення отриманих із їх застосуванням результатів досліджень. Інакше кажучи, позірно прозора й начебто легка для вирішення проблема виявляється насправді методологічно скomплікованою. Вирішення її – одне з найважливіших етапів аналітичної роботи.

Таким чином, бачимо, наскільки важливою в науково-методичному плані є порушена проблема аналізу сучасної музики. Вона ускладнюється ще більше через постійне наростання дії позамузичних чинників нинішньої музичної творчості, її текстових трансформацій та аномалій, ускладнень комунікативної природи. Усі ці чинники перебувають у нерозривному зв'язку, а тому потребують постійної та пильної уваги з боку наставника, який формує у вихованця вміння правильно обирати стратегію, тактику й інструментарій аналітичної роботи.

Безумовно, порушена в статті проблематика є надзвичайно складною та об'ємною, і тому завданням цього тексту вважаємо не остаточне вирішення цих актуальних і методологічно ускладнених питань, а швидше

постановку проблеми й накреслення можливих напрямів з'ясування її складників та основних параметрів. І робити це доцільно з обов'язковим урахуванням усталеної плюральності сучасного музично-творчого й музично-наукового континуумів.

¹ Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыковедение: Сб. статей. – Ленинград, 1987. – Вып. 3. – С. 70.

² Войскунский А. Я говорю, мы говорим... – М., 1982. – С. 52.

³ Про специфіку сучасних парадигм докладніше див.: Кун Т. Структура наукових революцій. – К., 2001; Сюта Б. Музична творчість 1970–1990 років: параметри художньої цілісності. – К., 2006. – С. 190–192.

⁴ Цит. за: Кун Т. Зазнач. праця. – С. 163.

⁵ Про це див.: Сюта Б. Формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Зб. наук. праць. – Луцьк, 2007. – Вип. 1. – С. 5–19.

⁶ Сюта Б. Музична творчість... – С. 10, 11.

⁷ Бершадская Т. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыковедение: Сб. статей. – Ленинград, 1987. – Вып. 3. – С. 97, 98.

⁸ Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи. – К., 2008. – С. 40–55.

⁹ Бершадская Т. Зазнач. праця. – С. 98.

¹⁰ Котляревський І. Зазнач. праця. – С. 44.

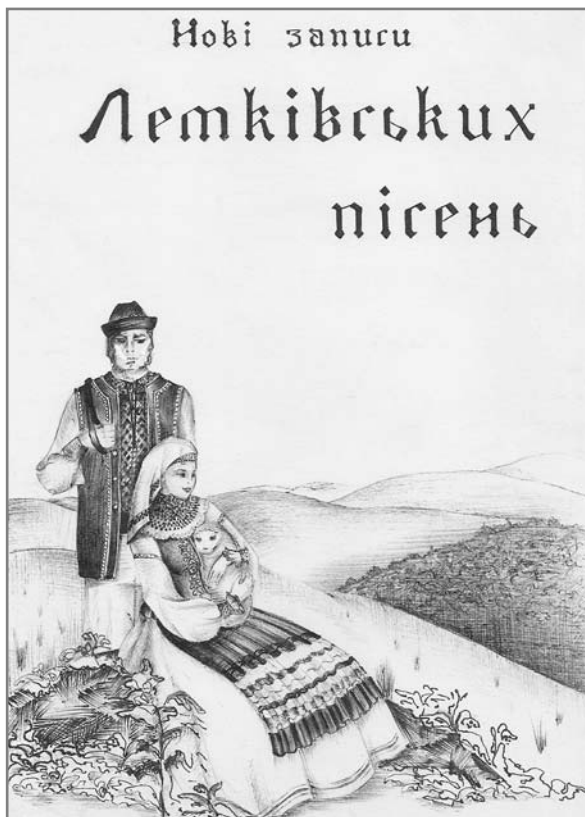
SUMMARY

The violated in this article problem of the analysis of the modern music, complicated through the permanent growth of action of music outside factors of the modern music creation and its text transformations and anomalies, complications of communicative nature, is extraordinarily important in

a scientifically-methodical plan. All these factors are in dissoluble communication, and it is therefore needed permanent and intent attention from the side of tutor, which forms the pupil's ability to correctly select strategy, tactics and tools of the analytical work.

ІЗ НОВИХ ЗАПИСІВ ЛЕМКІВСЬКИХ ПІСЕНЬ

Катерина Чаплик



У травні 2008 року вийшла друком збірка “Нові записи лемківських пісень”. Схвальні рецензії та відгуки на наукове дослідження надійшли від відомих учених – С. Грици (відповідальний редактор), М. Хая та А. Філатової. Видання “Нових записів...” привітало й Київське громадське об’єднання “Товариство Лемківщина ім. Б.-І. Антонича”, очолюване народною артисткою України, доцентом, лауреатом Шевченківської премії Ніною Байко.

Записи польового матеріалу, що склали основу збірки, проводилися в місцях компактного проживання лемківських переселенців – у селах і містах Тернопільської, Івано-Франківської, Львівської, Закарпат-

ської областей упродовж 2006–2008 років. Усього зафіксовано понад 350 зразків музичного й словесного фольклору, зокрема зразки інструментальної музики та спогади. Збірка містить п’ятдесят нотних транскрипцій лемківських народних пісень, передмову, відомості про співаків, словник діалектних слів та фотоілюстрації. Невелику частину зібраного пропонуємо увазі читачів.

Інформатори, з якими довелося працювати, – яскраві носії лемківського фольклору, переселені із сіл Лемківщини: Юрково Ряшівського воєводства, Квятонь, Боднарка, Брунари Вишні, Липна, Незнаєва Горлицького повіту, Терстяна, Ріпник, Ванівка, Барвінок Кроснянського повіту, Поворозник, Почта Грибів Новосанчівського повіту та автохтони із сіл Перечинського району Закарпатської області – Порошково, Зарічеве, Тур’я Бистра. Співали переважно селяни, вихователі, вчителі, учасники самодіяльних і церковних хорів, члени районних, обласних лемківських товариств. Матеріал записано від дев’яти чоловіків та шестидесяти трьох жінок, віком 60–90 років. Декотрі з них на Лемківщині отримали дво-, три-, чотири, семикласну освіту. Принагідно складаємо сердечну подяку за допомогу Ганні й Катерині Ракочи, Вірі Кучерявій, Галині Моштанській, Даринці Степанюк, Ользі Домбровській, Марії Стець, Марії Щербі, Юлії Казимирович, Єфросинії Вербицькій, Миколі Чарношу, Антоніні Шийко, Теодорі Бамборак, Марії Ковальчук, Катерині Годжик, Марії Зінській, Дар’ї Процько, Марії Шоп’як, Даниїлі Гаврилишин, Анастасії Цаплап, Парасковії Ханас, Ользі Зубрицькій, Ганні та Любі Пекар, Розалії Гічві, Анні Глод, Дарії Совтисік та багатьом іншим, без яких дослідницька праця була б неможливою.

Народна пісенність Лемківщини – невід’ємна й самобутня частина багатобарвної палітри народної творчості України. Але після Другої світової війни фольклор Лемківщини перебував під загрозою зникнення: 1945 року у зв’язку із врегулюванням кордонів між СРСР та Польщею в Україну (Тернопільську, Львівську, Івано-Франківську, Миколаївську та інші області) переселили майже 500 тисяч лемків із Жешувського, Люблінського та Краківського воєводств; 1947 року польська влада примусово переселила близько 300 тисяч лемків у західні та північні воєводства¹.

Нині територія проживання лемків охоплює лише південну частину Словаччини – Пряшівщину, а також західні, східні, південні області України. “Компактно на території України лемки [автохтонні. – К. Ч.] проживають у Перечинському та Великоберезнянському районах Закарпаття”².

У зв’язку з тенденцією до зникання мовного діалекту лемків та втратою реліктових явищ їхньої культури вивчення фольклорної традиції саме цієї етнографічної групи є вкрай актуальним і доцільним. Пограничний південно-західний лемківський діалект української мови насичений архаїзмами, словами й висловами, запозиченими зі словацької, польської, угорської, німецької мов, наприклад: *цо, што* (що), *єден* (один), *штири* (чотири), *през* (через), *вшиткі* (усі), *юж* (вже), *хлопи* (чоловіки), *шопа* (стаєнка), *повічте* (скажіть), *гуселка, гуслі* (скрипка), *фалечник* (фальшивий, упертий), *подь* (ходи), *гаренда* (корчма), *селечко* (село), *мні, мі* (мені), *млада* (молода), *млака* (калюжа), *кабат* (спідниця), *вна* (вона), *вчера* (вчора), *брєзінечка* (берізка), *вербічки* (вербички), *гудаци* (музиканти, скрипалі), *терас* (зараз), *птачок* (птаха), *муй* (мій), *пастушкове* (пастухи), *облачок* (лемківське здрібнене – віконце; угорське *ablak*, словацьке *oblok*), *но* (але), *бановать* (шкодувати, сумувати)³ тощо.

Лемківський діалект становив предмет окремого дослідження в працях Й. Шемлея, І. Зілінського, І. Верхратського, І. Панькевича, Ф. Жилка, В. Шимановського, у наш час – С. Панцьо, Г. Шумицької, Г. Ступінської, А. Івченко та інших учених. Особливості говору виявляються в граматичній

будові, основному словниковому фонді й фонетичній системі⁴. За діалектом лемківські пісні відрізняються від пісень інших етнографічних груп в Україні. Музичний діалект в основному (хоча й не повністю) не виходить за межі проживання автохтонного населення лемків та лемківського говору. Його наявність у наших записах, проте, виявляється неоднаковою мірою і залежить від умов проживання лемків – чи то в середовищі корінного українського населення Галичини, Поділля, східних теренів, чи по сусідству зі словаками, поляками. Є також зразки, що наближаються мовою до літературної норми.

Лемківські пісні виявляють більше діалектних особливостей в українській мові, народній музиці, ніж пісні ін. етнографічних груп Карпат – гуцулів та бойків. На ниві дослідження та фіксації лемківського музичного фольклору працювало чимало визначних постатей української та зарубіжної фольклористики. Серед них – Я. Головацький, І. Верхратський, І. Панькевич, О. Кольберг, Ф. Колесса, С. Людкевич, Ю. Костюк, В. Гошовський, В. Гнатюк, С. Грица, О. Гіжа, М. Соболевський, М. Мушинка, І. Майчик, Б. Дрималик, М. Байко та ін.

Найґрунтовнішим дослідженням народної пісенної творчості лемків, неперевершеним зразком копіткої музично-фольклористичної праці є збірка “Народні пісні з Галицької Лемківщини” (Львів, 1929) видатного вченого фольклориста й музиколога Ф. Колесси. Джерельною базою його праці став матеріал трьох експедицій на Лемківщину, в села колишніх Сяницького, Горлицького, Грибівського та Новосандецького повітів. Про успіхи збирацької діяльності вчений так відгукувався в передмові до збірки: “Величезне багатство пісень у тих сторонах засвідчує та обставина, що вибравшись на два дні в гори, записав я у Яслиській Волі Нижній 27 пісень, а в Шклярах протягом 5–6 годин 65 пісень...; незвичайна живучість народньої поезії виявилася особливо в Пантні, де я зібрав того літа 134 пісні”⁵. Та найбільше “жнив” принесла збирачеві десятиденна поїздка в села, розташовані неподалік тогочасного чехословацького кордону – Усте Руське, Ганчова й Висова.

Усього під час другої експедиції в гори у Горлицькому й Грибівському повітах було зібрано 269 пісень.

Продовжувачем справи Ф. Колесси став лемко О. Гижя – поціновувач своєї культури, хоч і не музикант за фахом. Його збірка “Українські народні пісні з Лемківщини” (Київ, 1972) під загальною редакцією С. Грици присвячена світлій пам’яті академіка Ф. Колесси. До збірки увійшли 300 пісенних зразків, що були фіксовані з 1933 року в рідному селі збирача Висова та в селах Рихвалд, Розділле, Усте Руське Горлицького повіту, Богуша, Криниця, Мохначка Нижня, Солотвина, Тилич (повіт Новий Санч), Волиця, Дошно, Репедь (повіт Сянік). Матеріал збірки схвально сприйняли сучасники, його активно залучали до репертуару самодіяльних і професійних хорових колективів.

2005 року було видано “Антологію лемківської пісні”, куди увійшло понад 900 зразків лемківського пісенного фольклору різних жанрів. У вступному слові академік М. Колесса зазначив, що особливий акцент збірці надає те, що “упорядниця [М. Байко. – К. Ч.] є видатною виконавицею, яка понад п’ятдесят років пропагує лемківську пісню зі сцени... і має справжнє артистичне відчуття природи пісенного матеріалу, його мистецьких якостей”⁶.

Навіть за наявності значного друкованого матеріалу про лемків – історико-теоретичні розвідки І. Красовського, С. Грици, А. Іваницького, С. Мишанича та ін., фольклористичні праці Ф. Колесси, Я. Головацького, І. Верхратського, В. Гнатюка, О. Кольберга, М. Байко, І. Майчика, музикознавчі праці В. Гошовського, О. Гижі, М. Соболевського, Ю. Костюка, періодичні видання “Лемківський календар”, газета “Наше слово” (Варшава), що з червня 1956 року щотижня виходить у світ, тощо – існує велика потреба (а головне можливість) і сьогодні збирати зразки музичного й словесного лемківського фольклору, який побутує серед переселенців та автохтонів. Мусимо визнати, що автентична пісенна лемківська традиція нині, на жаль, майже вичерпана. Давні маловідомі пісні Лемківщини – коштовні самоцвіти лемківської культури, що зберігаються в пам’яті старожилів, – із плином часу

зазнають змін, нівелюються і не можуть бути збережені без участі фольклористичної науки. Тому збірник “Нові записи лемківських пісень” – це спроба аналізу буття лемківської музичної культури в межах соціально-економічних і культурних умов у переселенській ситуації, спроба простеження ступеня збереженості, трансформації та видозміни фольклорного репертуару серед носіїв, з’ясування проблеми “свій серед своїх” (термін С. Грици), що вельми цікаво не тільки з погляду іманентних рис народної творчості, але й сучасних етнічних процесів, які відбуваються в Україні та поза її межами.

Для систематизації зібраних пісенних зразків обрано жанрову класифікацію Ф. Колесси⁷. Наші матеріали поповнили групи сучасних патріотичних, стрілецьких пісень і новотворів; у самостійну групу виокремлено дитячі пісні. Кожну тематичну групу в збірнику представлено зразками, критеріями для відбору яких стали: автентичне походження, повнота тексту, мелодії, наявність діалектних особливостей, характерні для лемківського фольклору мелодичний, ритмічний контури, будова пісні, цікаві коментарі самих співаків.

У народнопісенній традиції лемківських переселенців досить широко представлені родинно-побутові, соціально-побутові, жартівливі пісні, новотвори; зразки календарної обрядовості збережені значно менше. Серед тих, що вдалося зафіксувати, – *коляди* з євангельським описом народження Ісуса Христа “Повічте нам пастушкове”, пісня-подяка колядників “Дякуємо вам”, звернення до господаря “Чи спиш, чи чуєш” (№ 1–3), *собіткова пісня* “А вже скоро святого Яна” (№ 4). Варто нагадати, що собіткові пісні календарно відповідають купальським, а під такою назвою набули поширення серед лемків та словаків. Обряд собітки відомий також перестрибуванням через вогонь (давній ритуал очищення, охорони від “нечистої сили”), ворожінням, хороводними іграми та різними забавами молоді.

Із *весільних* у збірці надруковано пісні “Серед села стоїт груша”, “Не будеме пити”, “Шіла муха на конопель” та весільну сирітську “Гості мої гості” (№ 5–8).

Групу *духовних пісень* складають “Як ішов Пан Бог до раю” (№ 9) про гріхопадіння Адама і Єви та “Кажут люди, що я умру” (№ 10). Цікавою особливістю другого зразка є помітний контраст між текстом і музикою: пісня має мажорний нахил, зміст – повчально-викривальний, із великою кількістю старослов'янських слів та зворотів. З першого погляду може видатися, що й тематику переходу душі до потойбіччя лемко вміє сприймати “в мажорі”. Проте силабічна схема пісні (4+4+6)², що загалом майже не характерна для пісень Лемківщини, свідчить про те, що мелодію коломицького типу, ймовірно, запозичено від гуцулів Івано-Фраківщини, де вже тривалий час проживає інформантка.

Нечисленними зразками представлена третя група – *балади*, для яких у наш час характерне скорочення й ліризація. До групи балад у збірнику віднесено дві – “Ой на горі високо” (№ 11) та “Ішов лісничий през той ліс” (№ 12). Перший зразок – варіант поширеної балади про (шлюб) сватання сина до матері, а брата до сестри, – про т. зв. кровозмішання (інцест)⁸. Балада “Ішов лісничий през той ліс” записана від уродженки м. Криниця Краківського воєводства. Мелодія, цікава модальною будовою з кількома опорами на *D*, *G* та *e*, закінчується на *V* ст., побудована за принципом низхідної секвенції. Окрім вокальних зразків, від інформантки записано декілька мелодій полькового, вальсового характеру, виконаних на варганці (місцева назва губної гармошки), яку вона опанувала в дитинстві.

Жанрову класифікацію Ф. Колесси доповнено розділом *патріотичних пісень*, до якого увійшли “Де би лемко не бив” та “Зелені Бескиди”, другий зразок має літературне походження. Це пісні, щиро пройняті оспівуванням краси, чарівності рідної землі. Текстові аналоги віднаходимо в низці пісень, зокрема в емігрантській “Цне⁹ мі ся за тобов”¹⁰.

Цне мі ся за тобов,
Мій лемківський краю,
Летів би-м без море,
Втопив наше горе,
Лем крилець не маю.

Локального колориту пісні “Зелені Бескиди” з погляду ритмо-строфічної та мелодико-інтонаційної будови надають вельми характерний для лемківських пісень розробковий тип пісенності, оспівування стійких шаблів, використання тридольної пульсації. Музична мова пісні виявляє впливи польського пограниччя. Розширення за рахунок повторення третього коліна в чотириколінній строфі (текстово – дослівного, а музично – контрастного) виражається в силабічній схемі 6+6 [:5:]+6. Мелодичний *ambitus* – квінтовий із додаванням увідного тону. У пісні наявний типовий для Лемківщини принцип секвентного розвитку в мелодії AA³BA'; використовується лідійський IV щабель.

Пісні № 15–16 – це зразки *колискових пісень*, поширених на Лемківщині. Ця група представлена незначною кількістю записів, що збереглися в пам'яті осіб старшого віку. Колискові пісні прокладають місточок до найповніше представленої в репертуарі лемків групи родинно-побутових пісень: *парубоцьких, дівоцьких, любовних, про втрату вінка, пісень жіноцьких і про подружнє життя*. На сьогодні вони найкраще збережені та широко побутують у виконанні як окремих співаків, так і колективів.

З-поміж групи соціально-побутових пісень відомі *вояцькі пісні* (№ 39–43), в яких ідеться про службу лемка-вояка в рядах цесарської армії, про розлуку з родиною, про трагічну загибель на полі битви:

Не далеко в чистим полю
Не далеко в чистим полю, тра-ля-ля
Лежит глова на каменю, тра-ля-ля,
Лежит глова на каменю.
А конь его обог него...
Вже б'є нужком, жалує го...
Вже б'є, вже б'є по копита...
Єще слуха, чи пан диха...
Вже б'є, вже б'є по коляна...
Хце поховать свего пана.

Вояцькі пісні мають варіанти тексту польською та українською мовами.

Свій відбиток залишила й *емігрантська творчість*¹¹ – оригінальний пісенний жанр лемківського, а також словацького, закар-

патського фольклору. Пісні про пошук “кращої долі” на чужині, в “Гамериці” (№ 44), Канаді описують всі перипетії заробітчанина під час далекої мандрівки. Мова пісень перемішана з американськими сленговими зворотами й діалектизмами: *бос (бас), таляри, гауз, бутс (бус)* тощо.

У розділі *жартівливі пісні* вміщено дві лемківські співанки “Юж ся похмарило” та “Кермеш¹², кермеш, Бог тя створив, гей”. Традиція проведення кермешу в різних лемківських селах припадала на різні церковні свята. Так, за звичаєм лемків у с. Ванівка Кроснянського повіту Краківського воєводства, що нині компактно мешкають в м. Бориславі Львівської області, кермеш святкували 21 вересня, тобто на свято Різдва Пресвятої Богородиці. В інших селах – на Михаїла, Дмитра, Юрія, Преображення Господнє.

Три останні пісні представляють групи *сороміцьких* (№ 48) (або *фривольних* у Ф. Колесси), *протиставлення бідності й багатства* (№ 49) та *новотвір* про заселення лемків в Україні (№ 50).

Автор новотвору – М. Щерба – розповіла, що лемків приймали неохоче, тому перші роки їм було важко звикнути й обжитися на нових землях. Їм так співали:

1. Ой, лемку, лемку, ти скурвий сину,
Чогось приїхав на Україну?
2. Не твоя земля, не твоя хата.
Штани подерті, на дупі лата.

Лемки ж відспівували:

3. А як я се трохи віджию,
Я си з крімпліну штани пошию.
4. А як я се трохи відчую –
Двоповерхову хату збудую.
5. Куплю сой бутса¹³, куплю машину,
Повезу дівчата на Лемківщину.

Найчастіше новотвори висвітлюють подію переселення, полишення рідних сторін, тугу за домівкою, горами, лісами, звикання на новому місці, сучасне життя лемка-селянина.

Крім значної різноманітності тем, сюжетів, жанрів, записані від лемків пісні виявляють багатство ритмічної будови. Це відзначали видатні вчені Ф. Колесса, С. Люд-

кевич та ін. Цим пісням властиве природне використання пунктирного ритму і синкоп, вільний тактовий розподіл, уникнення одноманітності. “За різноманітністю строфової будови й багатством прикладів лемківська пісня займає одне з перших місць серед українських музичних діалектів” – зауважував Ф. Колесса.¹⁴ Вона потребує подальшого дослідження й збереження. До форм, характерних для лемківських пісень, “які лише рідко використовуються в інших сторонах української території”¹⁵, вчений відносить чотиридільну схему, розширену вставкою на початку другого рядка. Вставка – новий мотив, звичайно розтягнений на два такти. Тому другий рядок стає триколіним і видовжується, порушуючи строгу симетрію чотиридільної строфи¹⁶.

Серед нових записів значна частина пісенних зразків зберігає подібну форму строфи, а також розширену повторами, рефренами, вигуками-приспівками. Такі повторення віршів, піввіршів і силабічних груп “знайшли широке принаровлення при надаванні поетичній мові більшої експресії. Повторення не свідчать про убожество поетичної чи музичальної інвенції, а вживаються складачами народних пісень як навмисний музичальний і віршовий засіб, як улюблена форма пісенного складу”¹⁷.

Народна творчість лемків вирізняється особливостями локального колориту, що проявляється у своєрідній говірці, самобутньому народному одязі, побуті, неповторній пісенній творчості, її жанровому складі, манері виконання тощо. Розташована по сусідству з європейськими країнами, Лемківщина тяжіла до прогресивних надбань музичної культури мистецьких центрів, оволодівала елементами естетизації пісні, зазнавала впливу від мандрівних музикантів унаслідок міграцій тем, сюжетів.

Спів лемків динамічно виразний, емоційний, не сильний за звучанням, але щирий і темброво своєрідний. Для звукоутворення характерне поєднання народної (домінує переважно серед старшого покоління) та академічної манери (люди середнього віку, а також інформатори з місцевостей, де був розвинений церковний хоровий акапельний спів). С. Грица зауважує: “Спів лемків має

ознаки низинного і почасти верховинського співу Західної України [...] з досить чіткою артикуляцією слів у зв'язку з пануючим речитативом, одноголоссям, має “висвітлений” мажорний характер (... оскільки тут домінують мажорні лади над мінорними на відміну від інших локальних стилів України)¹⁸. Дійсно, переважна більшість вміщених у збірнику зразків є мажорного нахилу. “Він [спів. – К.Ч.], – продовжує авторка, – відзначається пришвидшеним темпоритмом..., тут мало орнаментики, більше моторності, ніж співності”¹⁹.

У виконавській манері важливу роль відіграє індивідуальна музикальність співака, пам'ять, смаки, вподобання й до певної міри технічна майстерність.

Осередками збереження лемківської культури в сучасних умовах є насамперед родина, яка уможлиблює найприродніший шлях передачі інформації з покоління в покоління, а також лемківські товариства й громади, творчі колективи (ансамблі, хори). Саме вони дають нагоду членам групи усвідомити приналежність до своєї спільноти, що має багатовікову культурну спадщину, можливість спілкуватися рідною говіркою, одягатися в самотутнє народне вбрання, виконувати улюблені лемківські пісні, дотепи.

Лемківську народну пісню нині репрезентують хоріві капели, хори й ансамблі: “Трембіта”, “Лемковина” (м. Рудно), “Відгомін Бескидів”, “Лемківська студенка”, “Бескид” (м. Івано-Франківськ), “Яворина”, “Солов'ї Галичини” (м. Тернопіль), “Студенька” (м. Калуш), “Лемки Києва” та ін. Найчастіше лемківську співанку сьогодні можна почути в обробках, аранжуванні та гармонізації. Високою майстерністю позначені обробки Ф. та М. Колесс, К. Стеценка, Ю. Корчинського, Б. Фільц, М. Попенка, І. Майчика, Г. Верети, Є. Козака, О. Грами, В. Листопада, О. Яковчука, Я. Ярославенка. Цим, однак, традиція не вичерпується. Такі зразки мають свою вагу і значення, будучи вторинним джерелом (після автентичного фольклору) інформації.

У представленій збірці зроблено спробу зберегти автентичні зразки лемківських пісень, що були записані впродовж 2006–2008 років. Певна диспропорція деяких

тематичних груп пояснюється публікацією невеликої частини зібраного. Незважаючи на це, сподіваємося, що збірка стане в пригоді широкому колові читачів, щирим поціновувачам колоритної, самотутньої культури лемків – нашого загальнонаціонального надбання й багатства.

¹ Мала енциклопедія етнодержавознавства. – К., 1996. – С. 89.

² Там само.

³ Усі приклади взято із фольклорних записів автора статті.

⁴ Специфічні фонетичні риси лемківських говірок, що передаються за допомогою спеціальних знаків, прийнятих у діалектологічному транскрибуванні, – *ʃ* (лабілізований [л]), *сʰ* (дорсальний [с]) – у пісенних текстах збірника з технічних причин передано літерами української абетки *в*, *ш*: (наприклад, пвачте, лишива, нашов, маво, тівко, пасва, шіла, мишляв, шіно, шміло та ін.). У лемківському діалекті існує й ряд варіантів звука *и*, що вимовляється з різним ступенем твердості *і-и-ы*.

⁵ Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. – Л., 1929. – С. V.

⁶ Антологія лемківської пісні / Упор. М. Байко. – Л., 2005. – С. 3.

⁷ Колесса Ф. Зазнач. праця. – С. 438–446.

⁸ Варіанти див.: Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О. Дей, відпов. ред. М. Гайдай. – К., 1988. – С. 24–35; Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький; відпов. ред. М. Пазяк. – К., 1987. – С. 120.; Квітка К. Вибрані статті. – К., 1986. – Ч. 2. – С. 49; Іваницький А. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. Навчальний посібник з музичної фольклористики для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. – Вінниця, 2007. – С. 283; Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. – Тернопіль, 2001. – Ч. 2. – С. 42–44.

⁹ Цнути – тужити.

¹⁰ Будь здрава, землице. Українські народні пісні про еміграцію / Упоряд., вступна стаття і прим. С. Грици. – К., 1991. – С. 154.

¹¹ Зумовлена економічною кризою, що панувала також і в Карпатах, еміграція тривала із 70-х років XIX ст. до початку Другої світової війни.

¹² Кермеш – празник, пристольне (церковне, храмове) свято.

¹³ Бутс – автобус.

¹⁴ Колесса Ф. Зазнач. праця. – С. XXXII.

¹⁵ Там само. – С. XXII.

¹⁶ Там само.

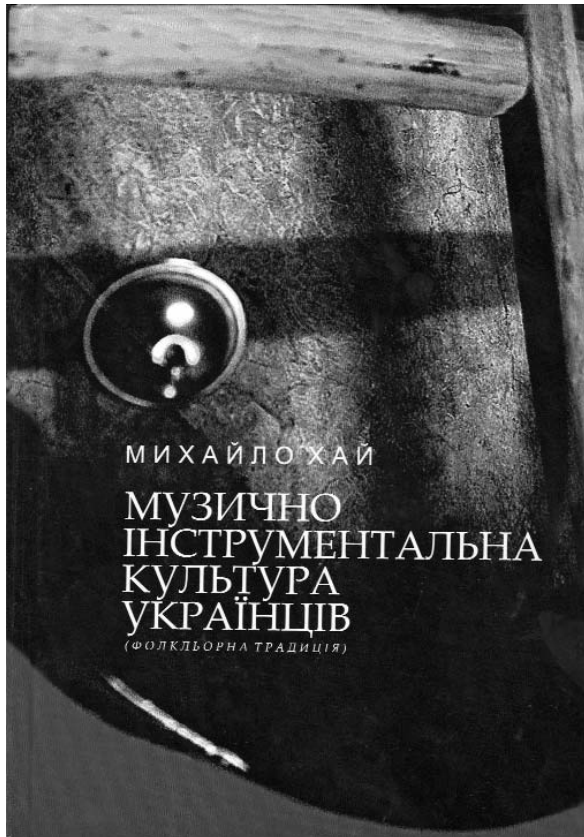
¹⁷ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 28.

¹⁸ Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. – Тернопіль, 2000. – С. 87.

¹⁹ Там само.

ЗНАК ПОВЕРНЕННЯ ПЕРЕДОВОЇ ПОЗИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

Пьотр Дагліг



Рецензія на монографію М. Хая “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)”. – К.; Дрогобич, 2007. – 537с.

Монографія М. Хая серед подібних досліджень у європейській літературі вирізняється рівнем синтезу питань, пов'язаних із традиційним інструментарієм українського народу. Нам досі не відома праця, яка б так усебічно і сміливо розкривала тему всього музичного інструментарію цієї нації. Доступні нам національні монографії надають перевагу передусім описам окремих музичних інструментів, виходячи з принципів Е. Емсгаймера та Е. Штокмана, викладених у підручнику з європейських народних музичних інструментів. Окрім цього, у таких дослідженнях лише незначною мірою враховано аналіз музичного репертуару та контекст сучасної культури. Натомість М. Хай

у своїй монографії звертається до ключових досягнень у галузі досліджень народних музичних інструментів України, до досвіду класичних представників етномузикології перших десятиліть ХХ ст., сприяючи в такий спосіб сучасному процесові становлення порівняно нової наукової дисципліни – етноінструментології. Водночас автор адаптує західноєвропейську традицію, застосовуючи загальноприйняту класифікацію К. Закса й Е. Горнбостля.

Основними завданнями, які поставив перед собою М. Хай, є:

1) довести, що більшість народного музичного інструментарію в Україні має автохтонний характер;

2) показати, що традиційні музичні інструменти та інструментальна музика – це реальний світ, до того ж – значно багатший, із більш диференційованим і значно давнішим корінням, ніж варіанти фольклору, що побутують у широкому вжитку.

Праця М. Хая сприймається нами не тільки як інструментологічний синтез, але і як слово на захист культурної специфіки, спрямоване до її порятунку від згубних наслідків політичного тиску чи комерційного використання.

Автор зробив вагомий внесок у збереження давніх музичних традицій України не лише як дослідник, але і як ініціатор випуску серії фонографічних видань. Завдяки налагодженню міжнародної співпраці, придбанню високоякісної музичної техніки, М. Хай у ході роботи над монографією (докторською дисертацією) створив колекцію унікальних записів інструментальної музики, виконуваної на традиційних фольклорних інструментах.

Використовуючи п'ять підходів до вивчення інструментарію – систематичний, географічний (позначення територіальних зон), історичний, соціально-функційний та психологічно-виконавський, – дослідник максимально підкреслив зв'язки музичних

народних інструментів з історією культури, а також з існуючими традиціями в окремих регіонах України.

Серед розмаїтого українського народного музичного інструментарію М. Хай вирізняє три види – пастучаший, епічний і танцювальний. Слід додати, що польські музеї демонструють 32 екземпляри ліри з ручкою, у тім числі й українського походження.

У всіх галузях культурознавства, зокрема в етномузикології, простежується свобода й компетенція М. Хая як витонченого музиканта й досвідченого збирача-музикознавця. Ми мали також нагоду слухати блискучі виступи автора монографії на міжнародних конференціях.

Висновки цієї праці мають велике зна-

чення не лише для української науки, але й для наукового світу країн Центрально-Східної Європи загалом.

Дослідження Михайла Хая сприймається нами як знак повернення передової позиції української фольклористики та етномузикології у світовому масштабі, яку вони займали на початку ХХ ст. Ми вважаємо, що задля доступності широкому колові читачів, працю слід перекласти англійською мовою. Інакше в умовах ізоляції може виникнути така сама ситуація, як і в минулому, коли назву нової дисципліни – “етномузикологія”, – уперше впроваджену й витлумачену Климентом Квіткою ще 1928 року, вважали й досі вважають західноєвропейською та американською знахідкою 1950-х років.

Некролог

Obituary



Антон Іванович МУХА
(6 січня 1928 – 19 липня 2008)

19 липня 2008 року на вісімдесят першому році життя відійшов у вічність видатний український учений-музикознавець, композитор, педагог, публіцист та громадський діяч Антон Іванович Муха. Ця сумна подія забрала від нас дорогу людину, вірного товариша, доброзичливого колегу, доброго радника й мудрого наставника, а разом із ним і часточку історії нашої культури, одним із літописців якої він був.

Нелегко стелився життєвий шлях Антона Мухи. Народився він на далекому Алтаї в сім'ї українських селян-трудівників, які подалися до Сибіру шукати кращої долі. Там у чужому, хоч і привітному краю пройшли дитячі роки Антона, там він пішов до школи, зацікавився літературою, музикою, грою в шахи, самотужки навчився грати на гармонії, там уперше зіштовхнувся із суворими реаліями життя.

На початку 1941 року його численна родина повернулася в рідне Білопільля. Здавало-

ся, все нарешті налагодиться, але світлі надії перервала війна. Попри всі труднощі Антон прагнув до знань – він поступово вивчив ноти, почав грати на акордеоні та фортепіано, став музикантом шкільного оркестру, брав участь в обласних та республіканських олімпіадах.

1947 року талановитого юнака зарахували на перший курс композиторського факультету Київської консерваторії. Навчався у М. Вілінського, Б. Лятошинського, Ф. Аєрової, Р. Круглої. Завдяки самовідданості й величезному творчому запалові, долаючи голод і холод, перемагаючи життєві незгоди, А. Муха 1952 року закінчив консерваторію з відзнакою. Його дипломною роботою став Концерт для скрипки з оркестром.

Уже на студентській лаві Антон Іванович пробував свої сили в музикознавчій роботі й регулярно відвідував студентське наукове товариство. А підсумком його аспірантського курсу стали чотиричастинна Симфонія та

дисертаційна праця “До питання про програманість у музиці”.

Від 1956 року Антон Іванович Муха – музичний редактор молоді Київської студії телебачення. 1958 року талановитого композитора було обрано старшим референтом Спілки композиторів України (1959 його прийняли до її складу). Молодий музикант багато й плідно працює: з’являються його твори для симфонічного та оркестру народних інструментів, балетні й танцювальні композиції, інструментальні мініатюри, опрацювання народних пісень, музика до театральних вистав, радіо- й телепередач, кінофільмів і мультфільмів, твори педагогічного репертуару, а також музикознавчі дослідження.

1962 року Антон Іванович Муха став молодшим науковим співробітником відділу музики і театру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Тут 1966 року захистив оновлену й значно розширену дисертацію. Увесь подальший життєвий і творчий шлях Антона Мухи пов’язаний із цією науковою установою, якій він віддав понад половину свого життя. 1973 року він став старшим науковим співробітником, 1982 – доктором мистецтвознавства, 1991 – провідним науковим співробітником. Від 1993-го він – професор, а впродовж 2000–2004 років Антон Іванович очолював роботу відділу музикознавства. До останнього подиху А. Муха залишався в наукових лавах ІМФЕ – був професором-консультантом і одним з основних авторів усіх планових тем та видань, здійснюваних відділом музикознавства, членом спеціалізованих учених рад для захисту дисертацій. У стінах рідного Інституту Антон Іванович випустив у світ усі свої “бестселери” – “Принцип програмності в музиці” (1966), “Симфонічний оркестр і його інструменти” (1967), “Музиканти сміються” (1968, 1969, 1970, 1972), чотири видання довідника про членів Спілки композиторів України (1968, 1973, 1978, 1984), “Весёлый камертон” (1975, 1976, 1981), “Процесс композиторского творчества” (1979), “Країна симфонія” (1988), “Композитори світу в їх зв’язках з Україною” (2000), “Композитори України та української діаспори” (2004). Він був одним з авторів та редактором багатомної академічної “Історії української музики” й “Української музичної енциклопедії”. За багаторічну й плідну працю його було

вшановано Премією ім. М. В. Лисенка, нагороджено медалями й відзнаками. Численні статті Антона Івановича Мухи було надруковано в колективних монографіях і наукових збірниках, у довідково-енциклопедичних і словникових виданнях, газетах і журналах, альманахах і календарях, нотних виданнях.

У стінах Академії наук України Антон Іванович Муха створив справжню наукову школу сучасного музикознавства – він був науковим керівником семи кандидатських та науковим консультантом двох докторських дисертацій. Слово Антона Івановича завжди мало велику вагу в музичному співтоваристві, тому й не дивно, що він виступив опонентом на захистах 59 дисертацій, був рецензентом семи десятків наукових праць, передусім дисертаційних, підготував відгуки на понад три десятки авторефератів дисертацій, прорецензував 19 наукових книг, був науковим редактором десяти книжкових видань...

Коло його наукових інтересів було справді величезним і всеосяжним. Він часто брався за, здавалося б, невдячну, марудну й безнадійну роботу – і виходив переможцем. Усі його починання були на диво успішними й плідними. До останнього подиху він не полишав улюбленої справи – наукової праці. Ще за кілька годин до трагічної хвилини, коли урвалася життєва нитка, Антон Іванович редагував тексти своїх статей до “Української музичної енциклопедії” та “Історії української музики”, осмислював плани майбутніх досліджень.

На жаль, ще не вийшла друком упорядкована й відредагована ним збірка “Українська музика у зв’язках із музичними культурами країн світу”, а колеги не встигли видати підготовану ювілейну збірку на честь 80-літнього ювілею науковця.

Антон Іванович пішов від нас, залишивши багато незавершених праць. Ніби осиротіли його колеги й побратими по композиторському перу, сумно завмерли улюблені шахові фігури, не чути в академічних кабінетах його тихого голосу та влучного дотепу. Але ідеї цього талановитого науковця живуть у свідомості послідовників та учнів – а це найважливіший результат усього його життя. Антон Іванович Муха житиме в наших серцях, наших думках, наших працях.

Б. Сюта.

*Співробітники ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського НАН України*



Лео (Левко Юрійович) ВІТОШИНСЬКИЙ
(23 червня 1941 – 1 жовтня 2008)

1 жовтня 2008 року у Відні на 68 році життя відійшов у вічність усесвітньо відомий український гітарист, видатний концертний виконавець і педагог, яскравий інтерпретатор численних творів світової музичної класики і творчості українських композиторів Левко Юрійович Вітошинський, який народився 23 червня 1941 року у Відні, походив з інтелігентної української родини з Тернопільщини. Він здобув блискучу освіту – закінчив Віденську музичну академію (клас гітари Л. Вальтер, 1964); удосконалював свою виконавську майстерність в Іспанії в А. Сеговії та Н. Епеса; 1966 року завершив навчання з філософії та юриспруденції у Віденському університеті, отримавши звання доктора права. Від 1964 – професор (1980–1988 – проректор) консерваторії в Граці (Австрія, тепер університет музики й театрального мистецтва). 1968 року він отримав звання лауреата Міжнародного конкурсу гітаристів в Александрії (Італія). 1992 року його було нагороджено Великим орденом за заслуги республіки Австрія, а 2001 йому присвоєно почесне звання заслуженого артиста України.

Л. Вітошинський був першим виконавцем ряду творів для гітари Е. Велеша, М. Рубіна, Ф. Фаркаша, В. Мутшпіля, З. Висоцького,

А. Юля, зокрема “Думки” німецького композитора Р. Льойкауфа на українські теми, “Гуцульської рапсодії” і “Шепоту хвиль” українського автора А. Андрушка.

Л. Вітошинський гастролював як соліст у багатьох країнах Європи, Близького й Далекого Сходу, Південної та Північної Америки. Побував із концертами в Індонезії, Пакистані, Бразилії, Ірані, виступав в Австрії, Словенії, Росії, Польщі, Швейцарії, Німеччині та інших країнах, в Україні – у 1975, 1984 роках та щорічно з 1990 року (передусім у Києві та Львові). Був почесним професором Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка (тепер – Національна музична академія), засновником в Україні Міжнародної премії ім. Л. Вітошинського, що присуджується українським митцям щорічно за здобутки в галузі музичного театру (лауреати – співак Р. Вітошинський, композитори В. Ракочі, О. Козаренко, В. Губа, С. Бедусенко, Л. Самодаєва, директор Львівської опери Т. Едер, співачка, солістка Одеської опери І. Красилівна).

Він плідно співпрацював з українськими музикантами та майстрами слова й театрального мистецтва: у Західній Європі – з І. Маланюк, в Україні – з Л. Кадировою,

О. Шутком, протягом багатьох років листувався з І. Гамкалом, який опублікував ряд статей про нього в українських довідкових виданнях.

Л. Вітошинський виступав з багатьма симфонічними оркестрами світу – Віденським, Бірмінгемським міським оркестром, концертним оркестром Великої Британії, Англійським струнним оркестром, Чеським оркестром солістів, різними камерними оркестрами, – а також з ансамблями, співаками, акторами.

Зробив багато записів на студіях “Класика для втіхи”, “Супрафон”, товариства “Музична спадщина”, “Вокс”, співпрацював з англійськими та французькими радіостанціями. Був автором видань “Cantabile e ritmico” (Відень, 2003) та “Про мистецтво гри на гітарі” (Л., 2006; переклад з німецької Л. Мельник).

Від 1997 року – член Асоціації науковців

і митців Європи в Зальцбурзі, член журі багатьох міжнародних конкурсів.

Лео Вітошинський був великим музикантом, якого знав і радо вітав увесь світ. А він передусім по-синівськи любив Україну, залюбки приїжджав із концертами на землю своїх батьків, дарував людям радість спілкування з високим мистецтвом, зігрітим глибокими почуттями й теплом щирого серця, яке, на превеликий жаль, перестало битися навіки...

Поцінуймо ж його значний внесок в українську і світову музичну культуру, а його самовіддана праця на ниві мистецтва нехай послужить прикладом для багатьох сучасних і майбутніх поколінь музикантів. Світла пам'ять про Лео Вітошинського збережеться в серцях усіх, хто його знав.

Б. Фільц,

*Співробітники відділу музикознавства
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

Про авторів

Information About Authors

Анікієнко Любов – музикознавець, провідний методист, викладач Івано-Франківського державного музичного училища ім. Д. Січинського.

Барабан Леонід – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, член Національної спілки театральних діячів України.

Безручко Олександр – мистецтвознавець відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Дагліг Пьотр – директор Інституту етномузикології Варшавського університету, доктор габлітований, професор.

Дрозда Петро – викладач, аспірант кафедри музикознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Зав'ялова Олена – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Карєва Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України.

Ковальська-Фрайт Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Пархоменко Лю – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

Степанюк Олена – викладач кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Чаплик Катерина – аспірантка ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

З технічних причин інформаційний текст на с. 3 обкладинки другого числа журналу за 2008 р. не було надруковано, за що редакція просить вибачення в колег і читачів. Цей текст відтворюємо нині:

Упорядкування: *Наталія Костюк*

Художнє оформлення: *Наталія Студенець*

Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*

Літературно-наукове редагування і коректура: *Олена Щербак*

Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 18. 03. 08 р. Формат 60 x 84 / 8.

Умов. друк. арк. 15,74. Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу:

Кратер червонофігурний із зображенням сцени танку "пірріхе" (сторона А) та менади із сатирами (сторона Б). V ст. до н. е., Греція (Аттика). Глина, розпис. Висота – 35 см. Знайдений 1845 р. у кургані скіфського часу між селами Пищальники та Лазірці Канівського повіту Київської губернії. Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (інв. № 119 АТК МХ).

Редакція вдячна співробітникам Музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, зосібна завідуючій відділу античного мистецтва К. Чуєвій, за допомогу в оформленні журналу.

Упорядкування: *Наталія Костюк*

Художнє оформлення: *Ростислав Забашта*

Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*

Літературно-наукове редагування і коректура: *Олена Щербак*

Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 19. 10. 08 р. Формат 60 x 84 / 8.

Умов. друк. арк. 17,44. Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу:

Музика. Фреска (фрагмент) північної башти Софійського собору в Києві. Близько 1120–1125 рр.

Орнаментальна композиція. Фреска (фрагмент) південної башти Софійського собору в Києві. Близько 1120–1125 рр.