

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

**УКРАЇНСЬКЕ**  
**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:**  
*матеріали, дослідження, рецензії*

*Збірник наукових праць*

**Випуск 9**

Київ 2009

УДК 745 (477) (058)  
ББК 85.123 (4УКР) я 43  
У45

**Редакційна колегія:**

- Г. Скрипник – *голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
- С. Грица – *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. АМУ*  
Р. Забашта – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Загайкевич – *д-р мистецтвознав., проф.*  
О. Найден – *д-р мистецтвознав.*  
О. Немкович – *д-р мистецтвознав.*  
А. Калениченко – *канд. мистецтвознав.*  
Т. Кара-Васильєва – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*  
Н. Корнієнко – *д-р мистецтвознав., акад. АМУ*  
Л. Пархоменко – *д-р мистецтвознав.*  
Р. Пилипчук – *канд. мистецтвознав., проф., акад. АМУ*  
В. Рубан – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*  
Г. Стельмашук – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*  
Д. Степовик – *д-р мистецтвознав., д-р філос. наук, д-р богослов. наук, проф., акад. АН Вищої школи України*  
А. Терещенко – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*  
С. Тримбач – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Хай – *д-р мистецтвознав.*  
О. Шевчук – *канд. мистецтвознав.*  
І. Юдкін – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*

**Рецензенти:**

- В. Наулко – *чл.-кор. НАН України, д-р іст. наук*  
О. Петрова – *канд. мистецтвознав., д-р філол. наук*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

**Українське мистецтвознавство** : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Вип. 9 / У45 [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – 334 с.

У збірнику розкрито важливі аспекти історико-культурних та мистецьких процесів, досліджено специфіку окремих явищ у різних галузях українського мистецтва. Подано характеристику діяльності окремих визначних митців у контексті їхньої епохи та розвитку творчих шкіл, у межах яких вони діяли.

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009

# ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

*Наталія Белічко  
(Київ)*

## ПОШУКИ ТА ДОСЯГНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ 1960–1980-х РОКІВ (вияв національної свідомості в межах «соцреалізму»)

60–80-ті роки другої половини ХХ ст. знаменують собою рубіжні дати в історії розвитку української культури. Суспільні процеси «відлиги» сформували в мистецтві нові тенденції пошуку виразності національної самобутності як через формально-стилістичні новації, так і в тематичному плані. Період підйому змінили роки «застою». Однак епохальні зміни – перебудова та гласність, проголошення незалежності України – дали можливість митцям творити незаангажовано.

Проте спочатку був непростий шлях, пов'язаний з відсутністю офіційних замовлень, таємний нагляд КДБ, наклепи та ув'язнення в радянських концтаборах. Попри це, митці, як могли, відстоювали право власного самовираження, стверджуючи можливість існування за національно свідомими реаліями в загальному соцреалістичному просторі. Ці тенденції яскраво проявилися в творчості В. Куткіна. «[...] 60-ті роки. Саме тоді відбувалися, як відомо, бурхливі процеси в культурно-мистецькому житті України: пробудження національної самосвідомості сформувало мистецький рух, що увійшов в історію під назвою “шістдесятництво”. Розуміння національного сьогодення і майбутнього обумовило, по суті, все подальше життя Володимира Куткіна. Натомість юнацьке прагнення до мистецтва, тяжкі сорокові роки, кадебістська наруга в п'ятдесятих залишалися своєрідною засторогою, що не дозволяла приймати на віру комуністичні гасла разом з “методом соцреалізму”. Хоч чимало в тім часі митців вірою і правдою прислужувалися тоталітарній системі» [7, 4].

Володимир Сергійович Куткін народився в 1926 р. у Житомирі в сім'ї службовця. Навчався в Київській художній школі ім. Т. Г. Шевченка. У 1948 р. він вступив до Київського державного художнього інституту. У 1950 р. був заарештований органами КДБ і засуджений до восьми років позбавлення волі у виправно-трудових таборах. У 1955 р. був достроково звільнений через відсутність факту злочину. Відновив навчання в КДХІ, 1959 р. закінчив майстерню О. С. Пашенка. Провадив активну творчу та виставкову діяльність, працював у галузі станкової та книжкової графіки, живопису, монументальному мистецтві. У 1965 р. відзначений медаллю на Міжнародній виставці мистецтва книги в Лейпцигу. Лауреат премії ім. М. Островського, народний художник України (2001). Був активним членом Київського товариства політв'язнів і жертв репресій.

Основні теми, до яких звертався художник, були суто національними: серії ліноритів за мотивами творчості Т. Шевченка, ілюстрації до «Кобзаря» (1963, 1986), ілюстрації до твору О. Гончара «Тронка» (1965) та новели Г. Косинки «Гармонія» (1981). Величезна станкова серія, що налічує більше 120 аркушів, «Дім, в якому ми живемо» (1960–2002), серія «День Перемоги» (1973–1993), цикл «Україна. Образи героїчної доби» (1977–2003), що складається майже з п'ятдесяти аркушів, серія з шести аркушів «Голод. 1933 рік», виконана 1988 р., і близько ста аркушів станкових творів серії «Гулаг» (1953–1999) – перелік наведених робіт наочно засвідчує прагнення митця уникнути заідеологізованих тем. Доречніше було б сказати, тем, що нав'язувала радянська ідеологія, натомість його вибір був відображенням власної думки, особистої ідеології. Ствердження гуманістичних засад («Дім, в якому ми живемо»), національної гордості та самодостатності (ілюстрації до творів Т. Шевченка) – про це мовою мистецтва говорив художник, коли офіційні настанови вимагали зовсім іншого. У цьому виявлялася громадянська позиція В. Куткіна – у глухому протистоянні його творчості наявнову устроєві. Коли часи «гласності» дозволили митцям вільно говорити про найболючіше, художник створив серію аркушів «Голод. 1933 рік»,

на повний голос заявивши про ті події, свідком яких він був ще в дитинстві, і які майже через двадцять років були визнані світом як геноцид проти українського народу. «[...] поняття національної форми у ньому настільки наглядне, що [...] може бути і нині зразком, коли йдеться про українськість художнього самовиразу. А як протипага творам “побудови соціалізму” має ще й глибинний підтекст: художник має відтворювати не скороминуше, не так конкретику, як надчасність того чи іншого діяння...» [7, 4].

Тема, що рефреном пройшла крізь усе життя та творчість художника, прозвучала в станкових аркушах «Гулаг». Вона розпочалась у Вятлагу, де був ув'язнений художник «за недоносительство» (перші аркуші створені в 1953–1954 рр.). В. Куткін зміг повернутися до цієї тематики лише 1987 р., створивши загалом дев'яносто один аркуш, переважно графітним олівцем «у тональному моделюванні». Якщо перші аркуші – це графічні начерки, констатація дійсності, що підкреслено і в самій назві («Табірні начерки I», «Табірні начерки II», 1953–1954), то подальші твори набувають трагічного, узагальнено-гуманістичного звучання («Хотілося б всіх поіменно назвати», 1990; «Вживемо!», 1993; «Віхи комунізму», «Думи мої, думи мої», 1995). Якщо порівняти долю митця В. Куткіна і режисера С. Параджанова, можна зауважити, що в історії художника було більш щасливе закінчення – він повернувся в мистецтво, був офіційно визнаний і водночас зміг сказати все те, що раніше доводилося замовчувати, що наболіло і ятрило душу. Однак попри всі удари долі, не зломився, не зачерствів, навчився цінувати красу (серія «Дім, в якому ми живемо»), як найвищий божий дар людині. І не просто цінувати, а дарувати їй вічність.

Інша доля судилася талановитому українському художнику Василю Євдокимовичу Перевальському. Він народився в 1938 р. в с. Бубнів, що на Черкащині. Навчався в Київському художньому інституті (майстерня В. Касіяна), який закінчив у 1965 р. Продовжив навчання в творчих майстернях АМ СРСР у М. Деревуса (1965–1967). Працює в книжковій і станковій графіці, в екслібрисі. Широке коло обдарувань митця засвідчує створення ним видавничого знаку для видавництва «Мистецтво», участь у монументальній роботі зі створення вітража «Т. Шевченко» для Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (у співпраці з В. Задорожним та Ф. Глушком), авторство пам'ятного знака «Голодомор 1932–1933», устанавленого біля Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. В. Перевальський – член Спільки художників України з 1971 р. У 1992–1996 рр., з 2000 і донині – секретар Спільки художників України, у 1997–1999 – заступник голови Київської організації Спільки художників України. Лауреат премії ім. І. Нечуя-Левицького (1993), народний художник України (1999), член-кореспондент Академії мистецтв України (2000).

Творчість В. Перевальського також належить до шістдесятництва і має головну ознаку – прагнення творити чесно, «на совість», бути максимально відданим власним переконанням, а звідси – небажання працювати над заполітизованими темами. Усією своєю творчістю він послідовно та неухильно стверджує високі ідеали любові до національної культури, підтримує ініціативу її збереження та примноження.

Своє розуміння поняття національної форми художник черпає у зверненні до стилістики народного мистецтва та традицій давнього українського іконопису і гравюри, української графіки 20–30-х рр. ХХ ст. Саме в народних традиціях художник створив видавничу марку видавництва «Мистецтво» (1968).

Митець чудово відчуває мелодіку віршованих рядків української поезії, а в графіці відтворює поетику народної пісні, тому створює багато ілюстрацій до музичних збірок (Ф. Глушка «Українські народні думи для голосу в супроводі бандури», «Українські народні пісні в обробці для баяна», «Українські народні пісні в обробці для бандури», до збірки пісень О. Шостопа «Рідними стежками», усі – 1966 р.).

В. Перевальський постійно працює в колі української тематики: створив дереворити до видання «Народні усмішки» (1966, вийшли друком у 1968), розробив оформлення та ілюстрації до книжки «Українські народні пісні про кохання», виконав оформлення та ілюстрації до книжок «Думи та пісні про Богдана Хмельницького» (1969) та «Українські народні пісні в записах В. Гнатюка» (1970).

Ідея нескореності людського духу – провідна в ілюстраціях до поеми О. Гаврилюка «Пісня з Берези» (1978). Гравюри «Будні Берези», «Під стіною катівні», «П'ята» відтворюють трагічні сторінки нашої історії. Рваний контур ліній малюнка виразно передає відчуття жахливого перебування між життям і смертю в концтаборі для інтернованих українців. Композиційно аркуші наповнені динамічною дією, їм притаманна узагальнена мова та емоційна напруга.

У поемі відтворено конкретні події 30-х рр. у концтаборі «Берега Каргузька» в Польщі. Проте В. Перевальський свідомо уникає ознак часу й місця, бо, як сам зауважує, «Думав про долю безвинно замученого в Сибіру свого, вже помертворо реабілітованого, батька, про наругу, що творилась і твориться у всьому світі людини над людиною».

В. Перевальський працює в царині екслібрису, який у 60–70-і рр. ХХ ст. був певною мірою виявом громадянської свідомості митців – саме в цьому «несерйозному» жанрі можна було висловити глибинні почуття чи ставлення до сучасних подій. Навіть вибір особистостей, для яких виконувался знак, часто був своєрідним викликом системі.

В екслібрисах В. Перевальського бачимо саме такий свідомий вибір. Дружам-однодумцям і людям, з якими не був особисто знайомий, виконані екслібриси поєднані спільною ідеєю – служіння національним інтересам, збереженню культури та духовності нації. В образотворенні художник звертається до народних традицій (використовує мотив козака Мамає, Древа життя), створює символічно-знакові образи (жінка зі снопом жита – символом багатства). Значну частину екслібрисів В. Перевальського складають знаки, виконані для людей, переслідуваних радянською владою, які так чи інакше виказували свій свідомий спротив існуючій системі й постраждали через свої переконання. В екслібрисі Б. Антоненка-Давидовича велетень затуляє сонце руками, в які впилась хмара стріл; палаюче серце в долонях, простягнуте до людей – знак В. Симоненка; український козак, який плекає квітучий сад – в екслібрисі І. Гончара; під могутнім дубом (вічне Древо життя) козак Мамає з бандурою в руках, як символ невмирущих національних традицій, – знак І. Крип'якевича.

Екслібриси В. Перевальського були надруковані у виданні «Книжковий знак шестидесятників», що вийшло друком у Нью-Джерсі у видавництві св. Софії 1972 р. До художника приходили «люди в штатському», щоб з'ясувати, яким чином екслібриси потрапили за кордон, і виявити причетність самого митця до цього «неподобства». Однак, на щастя, все обмежилось розмовою.

В. Перевальський – автор пам'ятного знака «Голодомор 1932–1933», що спочатку виник як графічний образ, а згодом був відтворений у граніті та встановлений біля Михайлівського Золотоверхого монастиря.

В. Перевальський від початку самостійної творчості шукав самотні шляхи: намагався стилістичною мовою відійти від «соцреалістичних» настанов, витворював свій образний світ на глибоко національній основі, виявляв у своїх творах розуміння сутності та призначення митця.

Георгій Васильович Малаков (1928–1979) народився в Києві в родині службовця. У 1944–1949 рр. навчався в Київській художній середній школі ім. Т. Шевченка. У 1949 р. вступив на графічний факультет Київського державного художнього інституту. Закінчив майстерню книжкової графіки під керівництвом І. Плещинського. Заслужений художник України (1974). Працював у галузі станкової, книжкової графіки та екслібрисі, переважно в техніці лінориту. Створив монументальні серії «Київ. 1941–1945» (1961–1965), «Київ у грізний час» (1967), «Завойовники морів» (1963) та «Середньовічні сюжети» (1962–1967), «Бенілюкс» (1960–1962) та «Навколо Європи» (1961–1963), станкові ілюстрації до твору Дж. Боккаччо «Декамерон» (1965–1966).

Пережив німецьку окупацію в Києві. Ті два роки, проведені ним в інваріативному щодо соціалістичного ладу середовищі, еміграція 1943 р. разом з батьками близьких друзів – Катрусі Кричевської та Юрка Повстанка – залишили слід і в його свідомості, і в ідейних переконаннях.

У 1942 р. митець створив кумедний персонаж – двійника художника Акулкіна. Несерйозна витівка набуває іншого значення, якщо звернути увагу на те, що через епізоди життя Акулкіна, через його участь в історичних подіях, зокрема в Другій світовій війні, Г. Малаков нерідко торкався таких тем, які на той час були просто заборонені. Бойові дії союзних армій, тема військовополонених – тут він прокладав свій власний шлях, був незалежним та оригінальним.

Красномовним є і той факт, що художник вступив до комсомолу в двадцять сім років, напередодні отримання диплома, а через рік, за віком, вийшов з нього. На умовляння батька намалювати оду на честь М. Хрущова, як певну реабілітацію в очах влади за перебування на окупованій території, категорично відмовився.

У повоєнні роки працював здебільшого в техніці акварелі. Малював розбиту воєнну техніку, архітектурні та видові пейзажі («Розбиті ворожі танки Т–VI та Т–IV» (1945), «Покинута ворожа самохідна гармата “Артштурм”. Станція Буча на Київщині» (1946).

Під час поїздки до Львова створив акварельні малюнки із зображенням цвинтаря Орлят на Личаківському кладовищі («Ансамбль цвинтаря Орлят у Львові», «Могила невідомого солдата на цвинтарі Орлят у Львові»; 1950). Тема на той час абсолютно закрита, отже, і в цьому вчинку художника проглядається його чітко виявлена громадянська позиція.

Цікавим, історично змістовним надбанням у творчості Г. Малакова став його «Автобіографічний альбом» (1956), що загалом уміщує близько ста аркушів малюнків пером (туш). Він складається із сюжетів від раннього дитинства автора до днів студентського життя. Г. Малаков був цікавим оповідачем: часто словесні образи матеріалізувалися в образотворчі. Згадуючи студентські роки, О. Губарев розповідав: «Розмовляли про різне: про давню історію, передвоєнний час, воєнні роки, роки окупації. Георгій пережив окупацію в Києві, і його розповіді про ті часи були наповнені різними характерними подробицями життя окупованого Києва, яких навмисне не придумаєш [...] з його розповідей складалася строката картина життя в окупованому Києві» [16, 78].

«Автобіографічний альбом» містить не тільки сторінки автобіографії митця, але й правдиву розповідь про роки й дні, що офіційно в той час були визнані забороненими. Дослідження альбому цікаве і тим, що, хоча Г. Малаков не був дисидентом (в усякому разі не демонстрував цього публічно), та в даному випадку виступив як нонконформіст і створив безсумнівно позацензурний цикл творів, що не узгоджувався з тогочасними нормативами та вимогами офіційної ідеології.

У тематиці творчості наочно проглядаються уподобання митця. Це насамперед, воєнна тема, але трактована без надмірної пафосної героїзації (тут можна провести паралель із фільмами Л. Бикова «В біг ідуть лише старики» та «Ати-бати, йшли солдати»). Це улюблені лицарські часи середньовіччя («Середньовічні сюжети», «Завойовники морів») та образи «Декамерона». І навіть тоді, коли художник змушений був внести свій вклад у радянську ленініану, надав їй свого, «малаковського» трактування. Серія під назвою «Ленін за кордоном» презентувала відомі архітектурні пам'ятки Парижа, Антверпена, Праги, а вже на їх фоні глядач помічав невеличку характерну фігурку майбутнього вождя революції.

Коли художнику запропонували творче відрядження до В'єтнаму, щоб відобразити переваги соціалістичного способу життя, він відповів, що більше тяжіє до Заходу, аніж до Сходу. Однак після того взагалі жодних пропозицій більше не було. Загалом, творчість Г. Малакова за глибиною змісту, за новаторством трактування тем та сюжетів, за щирістю та правдивістю образів, за виразністю фахової майстерності неповторно індивідуальна.

Доцільно зазначити, що якісними новаціями в пошуках оригінального вирішення художнього образу, збагаченням формальних засобів вислову, прагненням до вияву національної своєрідності, відходом від міфологем, нав'язуваних тогочасною ідеологією, відзначається творчість більшості художників-шістдесятників.

Митці одного покоління, подібної і зовсім несхожої долі, вони проклали свої творчі шляхи на протигагу існуючим правилам. Кому як судилося, хто як зміг вистояти і ствердити власний світогляд, свою людську гідність через мистецтво, через творчість, яка красномовніше, ніж будь-які словесні маніфести, виявляє сутність митця.

1. Підгора В. Віха комунізму Гулаг // Літературна Україна. — 1997. — 20 лист.
2. Підгора В. Мудрий присуд автора // Культура і життя. — 1999. — 20 лист.
3. Оріанський С. Воїстину народний, національний, наш // Столиця. — 2001. — 23–29 лист.
4. Саварчук П. Через терни // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 1.
5. Куткін В. Народний художник України (1926–2003): Каталог / Упоряд.: О. Воеводіна-Куткіна. — К., 2004. — С. 4.
6. Валуєнко Б. Гравюра і пісня. Творча майстерня // Друкарство. — 1997. — С. 18–25.
7. Кагарлицький М. Екстра-маестро гравюри (Про Василя Перевальського з нагоди його 60-ліття) // Вечірній Київ. — 1998. — 13 черв.
8. Лощинська Н. Співучий штихель Василя Перевальського // Слово і час. — 1999. — № 10. — С. 81–84.
9. В'юнник А. Щоб продовжити народні традиції. Василеві Перевальському — 60 // Образотворче мистецтво. — 1999. — № 7.
10. Книжковий знак шестидесятників / Авт. вступ. ст. Б. Певний. — Нью-Джерсі, 1972.

11. *Мищенко Г.* Від декоративізму до метафізики простору // *Образотворче мистецтво.* – 2002. – С. 10, 11.
12. *Белічко Н.* Педагогічна діяльність Василя Перевальського // *Вісник Львівської Національної Академії мистецтв.* – Л., 2007. – Спецвипуск IV. – С. 278–284.
13. *Белічко Н.* Національні традиції в творчості В. Перевальського // *Художня культура. Актуальні проблеми.* – К., 2007. – Вип. 4. – С. 33–51.
14. *Белічко Н.* Книжкова графіка Георгія Малакова // *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.* – К., 2000. – Вип. 7. – С. 198–208.
15. *Белічко Н.* Західноєвропейські мотиви у творчості Георгія Малакова // *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.* – К., 2001. – Вип. 8. – С. 258–266.
16. *Губарев О.* Студентські роки Георгія Малакова // *Георгій Васильович Малаков (1928–1979): Каталог. Альбом (із фондів НБУВ) / Відп. ред. Г. Юхимець; авт.-упоряд. Н. Белічко.* – К., 2000.

*Любов Волошин  
(Львів)*

### **СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ – РЕЧНИК І РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ (до питання про національну своєрідність авангарду в Україні)**

У багатогранному мистецькому доробку Святослава Гординського його рання графічна творчість довоєнного львівського періоду становить одну із найбільш яскравих сторінок. Праці його в цій ділянці були важливою складовою найбільш передового свого часу авангардного руху в мистецькому житті України 1920–1930-х років. Ця важлива сторінка у творчості Гординського сьогодні все ще недостатньо вивчена у вітчизняній мистецтвознавчій літературі.

Актуальність такого дослідження тим більш очевидна, коли взяти до уваги той факт, що рання авангардова графіка Гординського донині залишається поза увагою провідних теоретиків та дослідників мистецтва періоду міжвоєнного двадцятиліття. Досить згадати хоча б опубліковану останнім часом у Києві (2006 р.) під егідою Національного художнього музею України ґрунтовну працю київських та зарубіжних мистецтвознавців, затитуловану «Український модернізм 1910–1930»<sup>1</sup>.

Авторами статей у цьому двомовному українсько-англійському виданні альбомного типу є такі відомі дослідники, як Джон Болт, Мирослава Мудрак, Дарія Зельська-Даревич, Ольга Лагутенко, Дмитро Горбачов та ін. Однак жоден з цих авторів, оглядаючи історію та основні осередки українського авангардизму, ні словом не згадує про роль Гординського та його товаришів-анумівців у формуванні та утвердженні нових естетичних ідеалів цього руху в Галичині.

Симптоматична стосовно цього думка авторитетного знавця й експерта в цій ділянці – американського професора Джона Болта<sup>2</sup>.

Він, згадуючи у своїй статті про Львів, як про один з осередків авангардного руху в Україні, чомусь називає серед його репрезентантів не Св. Гординського та його ідейних соратників із кола АНУМу, а О. Новаківського, типового представника попередньої епохи неоромантизму<sup>3</sup>, – епохи, якій, по-суті, принципово опозиціонували молоді галицькі модерністи, такі як Св. Гординський, П. Ковжун, Я. Музика, В. Гаврилюк, В. Ласовський та ін. Особистий внесок кожного з цих митців у творчий процес 1920–1930-х років ще чекає ґрунтовного висвітлення в нашій мистецтвознавчій літературі.

Розглядаючи сьогодні мистецький доробок Гординського, неважко зауважити, що вся його рання графічна творчість, перейнята пошуками власного індивідуального стилю та національного виразу, опиралася, з одного боку, на досвід західноєвропейських авангардних течій першої третини минулого століття, а з другого – на ідеї, що ширилися зі Сходу, із Наддніпрянської, тоді вже радянської України періоду т. зв. «українізації» 1920-х років, а також із Росії, де після революції під прикриттям офіційної доктрини пролетарської культури активно реалізувалися в творчій практиці митців різного роду авангардні концепції.

Перш ніж перейти до аналізу графічної творчості Св. Гординського, спробуймо розглянути хоча б в основних рисах ці два вектори його творчих зацікавлень, на пограниччі яких, фактично, сформувався його мистецький світогляд та розуміння художньої форми.

Із мистецьким життям Заходу Гординський близько познайомився, перебуваючи досить тривалий час (1928–1931) на стажуванні в Парижі.

Зауважмо, що тут наприкінці 1920-х – початку 1930-х років Св. Гординський застав справжнє виворочення новітніх творчих течій та мистецьких платформ, про які свого часу так писав Михайло Винницький на сторінках анунівського часопису «Мистецтво»: «У сучасному малярстві [...] змагаються найнеможливіші крайності [...] Ми бачимо з одного боку впливи техніки та машинізації всього, і внаслідок – раціоналістичне розуміння світа, а з другого – чистий ірраціоналізм, що весь реальний світ уявляє собі лиш як сировину, матеріал, за яким щойно починається справжня реальність, невидима для тих, що її відчувати не можуть»<sup>4</sup>. Справді, у мистецькому житті Парижа тих часів спостерігаємо, з одного боку, такі раціонально налаштовані посткубістичні тенденції, як пуризм, конструктивізм, елементаризм, а з другого боку – сюрреалізм, метафізичне малярство та експресіонізм – течії, що були зорієнтовані передусім на духовні, ірраціональні вартості й тяжіли радше до класичних основ живопису та його колористичної проблематики.

Гординський, наділений від природи тверезим, прагматичним розумом, схилився більше до творчих концепцій, що маніфестували в мистецтві інтелектуальне, оперте на правах логіки розуміння світу.

Будучи прекрасно обізнаним з усім розмаїттям художніх течій, якими жило європейське мистецтво від початку ХХ ст.<sup>5</sup>, Гординський все ж найбільше акцентував у своїй ранній творчості такі «дисциплінуючі» думку формально-творчі концепції, як кубізм, конструктивізм та все ще живий тоді в європейській традиції футуризм.

Як засвідчує сам Гординський, чи не найбільший вплив на його розуміння формальних проблем сучасного мистецтва мали студії в модерній Академії Фергана Леже, де він навчався на курсі композиції й плаката.

«Як подивляв прості і доцільні методи навчання в цій академії, – згадує Гординський, – Леже був один із п'ятки великих французьких модерністів – Пікассо, Матісс, Дюфі, Руо, Леже, – тож беручи до уваги короткий час, там можна було чогось конкретно навчитися. Особливо важливий був тут принцип конструктивізму, який був нам [галичанам. – Л. В.] потрібний як антидот проти довгого періоду імпресіонізму»<sup>6</sup>.

Натомість, коли йдеться про істотні для творчого формування Гординського його східні орієнтації, то це були, насамперед, його симпатії до нових авангардових явищ, притаманних митцям по той бік «залізної завіси» – у мистецтві радянської України. Ще в студентські роки в Парижі його зацікавили естетичні концепції кубофутуризму, конструктивізму та супрематизму, репрезентовані у творчості таких визначних художників, як Анатоль Петрицький, Василь Єрмилов, Вадим Меллер, Казимир Малевич, Олександра Екстер, Володимир Татлін та ін.<sup>7</sup>

«Саме тоді прийшло мені на думку, – згадує Св. Гординський, – замість квадратів і ромбів Татліна чи Єрмилова збудувати геометричними формами реальну гуцулку»<sup>8</sup>.

Слід, однак, відзначити, що захоплюючись новими формами модерного мистецтва, Св. Гординський водночас послідовно й цілком осмислено шукав для своєї творчості глибинні національні джерела. Знаходив їх передусім у багатющій скарбниці українського народного мистецтва, вважаючи, що «головним його [у ньому. – Л. В.] принципом є творення форм, повних ритму і гармонії»<sup>9</sup>.

Важливим джерелом натхнення для Гординського були також формальні надбання давнього візантійсько-руського іконопису.

Ось його роздуми на цю тему: «Візантійське мистецтво дає відчувати в собі **присутність певного геометричного ладу** [підкреслення тут і надалі. – Л. В.], що є наче підсвідомим натяком на ті рушійні сили, що циклічно правлять космосом. З погляду чисто пластичного у візантійському стилі треба згадати **панівну двохвимірність образу** через вилучення оптичної перспективи, яка своєю оманною глибиною відвертає увагу від головного зображення, на користь монументалізму»<sup>10</sup>. Зауважимо, що всі згадані тут параметри формальної мови давнього мистецтва знайшли найбільш вдале сучасне переосмислення саме в ранніх графічних вирішеннях Гординського. У них він праг-



нув органічно поєднати найновіші досягнення сучасного йому авангардного мистецтва з духом вікових українських мистецьких традицій.

Серед ранніх графічних творів Св. Гординського періоду 1920–1930-х років знаходимо книжкові обкладинки та ескібри, проекти театральної сценографії та плакати, а також рекламні рисунки, художні листівки та шаржі.

Перші спроби Гординського в цьому напрямку припадають ще до початків його навчання в 1929 році на курсі плаката в Модерній академії Ф. Леже. Серед них – проекти плакатів «Pates la Lune», «Trouville» театральних костюмів («Костюми войовників»), книжкові обкладинки (до книги С. Левинського «Схід і Захід»), ілюстрації до поезій С. Єсеніна та окремі фігуративні зображення – «Автомобіліст», «Дипломат», триптих «Екзотичні маски».

Цю ранню паризьку графіку, разом з іншими своїми творами, восени 1929 року Гординський привіз до Львова, щоб показати на Третій виставці учнів Мистецької школи О. Новаківського.

Твори його на цій виставці, особливо графіку, захоплено зустрів львівська критика як нове слово в художньому житті Галичини. «Сьогодні ми пізнали нового Гординського [...] – субтельного модерного графіка та мистця композиції, – писала рецензент “Нової хати”, – в його творах можна провести зовсім ясну черту між періодом львівським і паризьким»<sup>11</sup>.

Від творів Св. Гординського на львівській виставці повіяло свіжим вітром нових мистецьких ідеалів, які в 1920–1930-х роках шойно приходили на зміну неоромантичному світовідчужуванню старшого покоління українських художників, передусім таких, як перший учитель Св. Гординського – О. Новаківський з його інтуїтивізмом і суто враженневим підходом до натури. Натомість, Св. Гординський утверджував у своїх творах строго вивірену, логічно осмислену систему художнього бачення, що відкривала тоді нові грані естетичного переживання. Ось чому виступ Св. Гординського на згаданій Третій виставці учнів Мистецької школи знаменував собою щось значно більше, ніж тільки особистий творчий успіх. Завважили це і його сучасники. «Величезною подією в житті Школи Новаківського, а ще більше – в житті тодішнього українського мистецтва Львова був приїзд з Парижу Св. Гординського 1929 року [...], – згадує у своєму споміні товариш Св. Гординського Антін Малюца. – Відокремлення Гординським формотворчих шукань від ідейно-світоглядних пов'язань мистецької роботи мало великий вплив на нас, молодших. Це був перший серйозний вгляд в чисто формотворчу проблематику модерного мистецтва»<sup>12</sup>.

Серед кращих взірців книжкової графіки Св. Гординського 1930-х років є обкладинки до творів Івана Крушельницького «Спір про мадонну Сільвію», «На скелях», «З розмов з Гофмансталем», «Бурі і вікна»; до поетичних збірок Я. Кондри – «Юрба», Г. Гофманстала – «Лірика», М. Смужки – «Заграви» та до сатиричної п'єси А. Шніцлера «Зелений какаду»<sup>13</sup>.

Характер авангардної стилістики цих ранніх книжкових оформлень Св. Гординського найкраще виражений у серії кольорових ілюстрацій до драматичної поеми І. Крушельницького «Спір про мадонну Сільвію». Це повнофігурні зображення героїв драми, виконані пером, тушшю та гуашшю.

Своєрідний площинно-геометричний стиль цих творів лише на перший погляд міг би здаватися простим схематичним спрощенням форм. Насправді ж, у ньому знайшла вираз глибоко продумана художником концепція формальної мови, випрацювана ним на основі найновіших тоді авангардних творчих досягнень. Найбільш лаконічно суть тогочасної стилістики своїх творів Гординський сформулював сам: «Об'єкт розкладений на елементи, з яких сконструйовано композицію на двохвимірній площині»<sup>14</sup>. У такому трактуванні відлунюють уроки Леже, який розкладав форми на тектонічні елементи («elemente mecanique»), підпорядковуючи їх ритмові, що мав виражати динамізм сучасного життя. Водночас, такі риси цих ранніх творів Гординського, як підкреслено площинна геометризація форм, автоматизовані рухи постатей та їх динамічна ритміка, підсилена діагональним напрямком контурів – усе це споріднює його графічну мову із стильовими вирішеннями театральних проектів О. Екстер, А. Петрицького та з програмними засадами тогочасних європейських творчих угруповань, таких як пуризм Озанфана і Ле Корбюзьє<sup>15</sup>, чи елементаризм Тео Ван Десбурга, який стверджував, що «твори мистецтва мають бути так само прецизійні, так само логічно сконструйовані, як машина, і, подібно як вона, позбавлені непотрібних елементів»<sup>16</sup>. Однак, на відміну від них, Гординський ніколи не доводив міру умовності своєї графічної мови аж до абстрактних форм, він завжди дотримувався фігуративності своїх зображень, що була більш близькою до традицій його національної культури. Європейський раціоналізм художньої фор-

ми він органічно поєднав у своїх творах з українським поетичним світовідчуттям. Це добре прочитується і в колористичному трактуванні його образів. У них Гординський оперує зазвичай плоскими, чітко окресленими площинами барв, комбінуючи чорне, сіре та біле із одним чи двома кольорами – жовтого, червоного або синього. Саме така обмежена палітра основних кольорів, поєднаних із нейтральними, була з легкої руки теоретика неопластицизму Мондріана доволі поширеною й популярною в колах європейських авангардних художників міжвоєнного двадцятиліття. Акцептуючи ці колористичні уподобання своїх європейських сучасників, Гординський водночас у вирішенні власних творів ніби нав'язує веселкову мажорність українських народних малюнків, ткацтва та вишивок. Площини чистого кольору, будучи важливою функціональною складовою його композиційних побудов, водночас вносять в його образи той неповторний народно-поетичний акцент, що надає їм яскраво індивідуального та національного звучання.

Ще в Парижі пошуки національної своєрідності українського авангарду серйозно зацікавили Св. Гординського. «Я почав поволі усвідомлювати собі, – признається Гординський, – що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва, і кілька графічного характеру моїх праць, які я подав на французькі виставки, були успішні. Вони почали переконувати мене, що тим шляхом можна творити щось своє і в універсальному масштабі. Десь в половині 1930 року прийшов до Парижа альбом “Театральні строї” А. Петрицького, який мене додатково переконав, що в тому напрямі можна багато зробити»<sup>17</sup>. Добре ілюструє тодішні творчі шукання Гординського один із його паризьких творів – «Легінь з файкою» (1931), де кубістично-конструктивістські прийоми зображення цікаво поєднані із неповторним етнографічним колоритом Гуцульщини.

Графічні твори Гординського – книжкові обкладинки, плакати, виставлені в 1931 році на паризьких виставках в «Інтернаціональному салоні мистців книги» у Петі-Пале та в «Салоні мистців-декораторів» у Гран-Пале, викликали велике зацікавлення та схвальні відгуки не тільки французької, але й світової (англійської, німецької) критики. Згаданий «Легінь з файкою» був репродукований в елітарному паризькому журналі «Mobilier et Dekoration», а солідний лондонський журнал «The Studio» вмістив на цілу сторінку кольорову репродукцію композиції Св. Гординського «Танцюристка». Відвідавши виставку в Гран-Пале, відомий віденський мистецтвознавець В. Борн присвятив графіці Св. Гординського велику статтю у берлінському журналі «Gebrauchsgrafik», у якій гострим поглядом «зі сторони» дуже влучно зауважив своєрідність творчого самовиразу художника, «Те, що надає працям Гординського індивідуальних рис, – пише він, – є його власний підхід до мистецтва, в якому він традиційні українські елементи збуджує до нового життя [...], в його книжкових оформленнях і прикладних графіках панує специфічно східноєвропейська воля творення, барвистість народного мистецтва з Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів – щось нагальне, а водночас музично-лагідне відчувається в усьому». Підсумовує свою рецензію д-р В. Борн словами: «Гординський належить, безсумнівно, до вроджених графіків, які виразно усвідомлюють свій шлях, мету і завдання»<sup>18</sup>.

З поверненням Св. Гординського 1931 року із Парижа до Львова розпочинається останній на Батьківщині, понаддесятилітній львівській період творчості (1931–1944). Графіка в той час, поряд із поетичною, мистецтвознавчою та організаторською діяльністю, займає чільне місце в його мистецькій праці. Тоді з-під пера митця постають десятки книжкових обкладинок, станкових рисунків та безліч творів ужиткової графіки, починаючи від еклібрисів та художніх листівок і закінчуючи проектами театральної сценографії та промислової реклами. Розглянемо докладніше доробок Гординського хоча б у деяких із цих ділянок.

У перші роки по приїзді до Львова, приблизно до середини 1930-х років, Св. Гординський дотримувався переважно авангардної конструктивістської стилістики, яку випрацював ще в роки паризьких студій. Особливо виразно це прочитується в його графічних оформленнях часописів «Нові Шляхи» (1931–1932) та «Альманах лівого мистецтва» (1931), а також у книжкових обкладинках таких видань, як «Оповідання» П. Дереша (1931), «Архітектура міста Бардіїва» В. Січинського (1934), в оформленні власної поетичної збірки «Барви і лінії» (1933) та збірки поезій «Черлень» Ю. Косача (1935).

Уже перша його графічна праця у Львові, а саме, обкладинка до каталогу «Першої виставки АНУМ» (1931), має, до певної міри, маніфестаційний характер, – сміливий, авангардовий стиль її виконання демонструє принципову творчу позицію Асоціації, яку сам Гординський, як один

із її засновників та ідеологів, задекларував у вступній статті до Каталогу. Обкладинка його витримана в скупих, конструктивних формах, – найпростіші геометричні фігури прямокутника, кола й квадрата теракотового та чорного кольорів у поєднанні з монументальним «рубленим» шрифтом заголовка творять на ясновохристому тлі обкладинки підкреслено ритмізовану, строгу й елегантну композиційну цілість. Образ цей еманує на глядача настроєм поваги та високого авторитету раціонально-логічних вартостей людського творчого духу. У такій образно-формальній інтерпретації є певний відтінок стильового універсалізму, характерний для авангардних явищ міжвоєнного двадцятиліття. Це, зокрема, зближує низку тогочасних творчих вирішень Гординського зі стилістикою таких течій, як німецький Баухауз та російський конструктивізм, які черпали натхнення в архітектурних працях Адольфа Лооса у Відні, Ле Корбюзьє в Парижі, Лойда Райта в США. До того ж наслідування чужих взірців не влаштувало Гординського, він свідомо вибудовував власну концепцію форми, аналізуючи у своїх численних критичних статтях розмаїті явища як світового, так і українського мистецтва. Художник, на його думку, «має висловляти у своїй творчості не реальність довкільного світу, але підставові елементи речей, зв'язаних конструктивним законом і його функцією»<sup>19</sup>.

Таке розуміння формально-творчих принципів сучасного авангардового мистецтва Гординський блискуче реалізував у власних творах, зокрема в графіці. Його обкладинки до кількох номерів львівського часопису «Нові шляхи» (1931–1932) вирішені в строго конструктивному стилі максимально простими й лаконічними засобами. Основну змістову і формальну доміную творить у них монументальний «рублений» шрифт крупних чорних заголовків на чистому тлі світловохристого тону. У їх логічно побудовану, строго ритмізовану композиційну архітектоніку вписані фігуративні зображення – своєрідні віньетки, які своїм піднесенням, поетичним ладом вносять у загальний раціональний образ обкладинки певні емоційні інтонації. Гординський послуговується в цих віньетках такими образами-метафорами, як фабричні димарі, промислові вишки, мости, пароплави, автомобілі і, врешті, – зображення коней в русі та людських постатей в енергійному пориві. Увесь цей арсенал образної метафорики засвідчує у вирішеннях Гординського спадкоємство футуристичної візії світу, з її культом руху («краси швидкості») та апологією технічних досягнень сучасної індустріальної цивілізації. «Захоплення сучасною технікою та досягненнями науки, – стверджують західні дослідники цієї епохи, – було характерною рисою всього артистичного авангарду перших десятиліть ХХ сторіччя»<sup>20</sup>. У цьому сенсі Гординський не був винятком, – його образне мислення відповідало духові та уподобанням його часу, зберігаючи при тому своєрідність авторського творчого вислову.

Цікаво, що в найбільш ранніх графічних творах Гординського львівського періоду можна простежити певний вплив соціально-романтичних ідей пролетарської культури, що проникли в Галичину зі Сходу України. Це прочитується як у характері його ранньої авангардної мови, так і в специфічній, вживаній ним тоді революційній атрибутиці. Характерним у цьому відношенні є вирішення обкладинки до журналу «Альманах лівого мистецтва» (1931), де на тлі буремного неба та фабричної труби, що стрімко зметнулася по діагоналі вгору, зображений силует робітника з молотом у руках. Його підкреслено геометризовані контури, сміливий перетин різних просторових планів, як також напруга діагонального руху вглибину, – усі ці засоби формального вислову явно перегукуються із пластичною мовою кубофутуризму, якою при початках більшовицького устрою любили послуговуватися апологети пролетарської культури. Слід відзначити, однак, що такого роду романтичний флірт молодого Гординського з лівими пролетарськими ідеями мав у його творчості короткочасний, епізодичний характер. Злочинний розстріл більшовиками його товариша Івана Крушельницького в 1934 році на Сході України остаточно зруйнував романтичні ілюзії молодого художника.

Пролетарська романтика від того часу перестає хвилювати творчу уяву Гординського, натомість у його графіці з'являються образи, в яких він прагне виразити своє глибоко особисте лірико-філософське ставлення до життя та навколишньої дійсності. Чи не найбільш характерними в цьому плані є його графічні оформлення обкладинок до таких поетичних збірок, як «Барви і лінії» (1933) його авторства та «Черлень» (1935) Ю. Косача. У них авангардна стилістика Гординського, забарвлена своєрідною поетикою його образного мислення, набуває яскраво виражених індивідуальних і водночас – національних рис. У вирішенні обкладинки та трьох віньеток до збірки «Барви і лінії» він з великою артистичною свободою оперує своїми улюбленими скупими,

але виразними засобами графічної мови — абстрактними площинами чорного та теракотового кольору, що взаємно перетинаються та накладаються, створюючи разом зі стрімкими діагональними напрямками шрифтових заголовків незвичайно динамічну, міцно зав'язану композиційну цілість. У цю раціонально побудовану логічну конструкцію із абстрактних плям, трикутників та сегментів кола вписані окремі образи-знаки, ніби видобуті з різних часових та просторових параметрів реальності. Співіснуючи в одній композиції, вони уособлюють, подібно, як у творах футуристів, одночасність («симультанність») різних «пластичних станів душі» художника-поета.

Екслібрис — це ще одна яскрава й цінна сторінка у ранній графічній творчості Св. Гординського. 1930-ті роки у Львові — це час його найбільш інтенсивної праці в цьому жанрі. Він виконав тоді понад два десятки екслібрисів першорядної мистецької вартості, відразу стаючи у ряд найвизначніших майстрів західноукраїнського екслібриса, таких як П. Ковжун, Р. Лісовський, М. Бутович, М. Осінчук, Я. Музика, не кажучи вже про О. Кульчицьку та М. Сосенку, які ще на порозі ХХ ст. започаткували розвиток цього жанру в Галичині. У творах усіх цих мистців, як стверджує художній критик того часу М. Драган, український екслібрис 1930-х років набув високого мистецького рівня, завоювавши визнання на міжнародних збірних виставках та зацікавлення серед європейських колекціонерів<sup>21</sup>.

Екслібриси Св. Гординського присвячені переважно особам його найближчого мистецького оточення — художникам-соратникам із кола АНУМу (П. Ковжуну, М. Осінчуку, М. Драгану), друзям-літераторам (І. Крушельницькому, В. Софронову-Левицькому), визначним представникам галицького духовенства (о. Йосипу Сліпому, о. Іванові Бучку) та різним культурно-освітнім організаціям (екслібрис музею «Верховина» у Стрию та гуртка «Рідної школи» в Богородчанах). Уже перші з них, показані в 1932 році на «Виставці сучасної української графіки» у Львові, були причислені критикою до найбільш модерних артистичних явищ у жанрі сучасного екслібриса<sup>22</sup>.

М. Драган у вже згаданій статті писав: «Екслібриси Святослава Гординського [...] знаменують вибаглива простота і ясність композиції, продиктовані вони інтенціями і смаком власників. Французьке мистецтво і українська ікона поєдналися у них в одну гармонійну і симпатичну цілість. Трактуючи свої екслібриси принципово як ужиткову графіку малих форм, Гординський майстерно втілює в лаконічних образах-знаках не тільки основну суть життєвого спрямування того чи іншого власника книжки, але й дбає, передусім, про суто графічну красу та виразність своїх мініатюрних творів».

За характером образно-стильового трактування екслібриси Св. Гординського вповні вписуються в загальне русло розвитку його ранньої творчості й можуть бути умовно розділені на декілька груп.

Найбільш цікаву й чисельну групу становлять екслібриси 1930–1934 років, в яких геометризовані кубо-конструктивістські форми органічно поєднані з українськими народно-орнаментальними мотивами (екслібриси П. Ковжуна, І. Крушельницького, Л. Янушевича та ін.). Блискучий взірець такого вирішення маємо, наприклад, в екслібрисі Левка Янушевича, фотографа, популярного серед львівських художників того часу. Підкреслюючи знані всім етнокультурні зацікавлення Л. Янушевича, Св. Гординський вирішує його екслібрис в образі хвацького гуцула в танці. Художник добивається тут ідеальної гармонії простих геометричних форм авангардної пластики із мелодійною ритмікою українського народного орнаменту та витонченістю шрифтових елементів. Делікатні вкраплення зеленого кольору в конструктивну строгість чорно-білого рисунка лише збагачують образ додатковими настроєвими інтонаціями.

В інших екслібрисах (В. Софронова, П. Ковжуна (другий варіант), Мілади Новотної) Св. Гординський будує образ на принципі футуристичної динаміки діагонально спрямованих площин, що перетинаються та частково накладаються одна на одну, демонструючи симультанність (одночасність) різних часових і просторових мотивів в одній композиції. Так, наприклад, екслібрис о. Йосипа Сліпого, де образи-символи його пастирської праці як ректора Греко-Католицької Духовної Академії у Львові (мотив Святодухівської вежі, розкритого Святого Письма та Юрія Змієборця із піднятим мечем) зображені у різних діагональних площинах на чорному та штрихованому сірому тлі. У динамічну композиційну структуру цього образу вписаний своєрідним контрапунктом шрифтовий напис протилежного діагонального напрямку, що ритмічно урівноважує образ.

Аналогічно побудований графічний образ в екслібрисі В. Софронова-Левицького (1931). Зображений на ньому козак верхи на коні у стрімкому діагональному русі вглибину. Його чорний силует з білими контурними обрисами чітко вирісовується в діагональній смузі світла (умовний образ життєвої дороги) на чорному полі екслібриса із хвилястими написами внизу.

Інтелектуальним кліматом молодого авангардної богеми Парижа пронизаний один із найбільш ранніх творів Гординського в цьому жанрі – його «Автоекслібрис» (1930). Художник зображає тут себе в улюбленому береті на тлі Сени із пароплавом та Ейфелевою вежею вглибині. Усі ці досить умовно трактовані елементи зображення він принципово підпорядковує декоративно-ритмічній організації образу на площині паперу, підкреслюючи специфічну красу тонкого штриха поряд із плямами чорних та білих площин.

У цих мініатюрних творах малої графіки прочитується дуже своєрідне ставлення Св. Гординського до шрифтових написів. Каліграфія його написів надзвичайно багата і фантазійно-винахідлива, завжди з великим тактом уписана в загальну формально-композиційну структуру образів, як невід’ємна частина їх ритму та емоційної виразності. Цікаве висловлювання самого митця про суть екслібрисного образу та роль у ньому шрифтів: «Книжковий знак, – зауважує він, – не міг, samozрозуміло, не підпасти під загальні вимоги нової графіки, [...] він став дуже простою річчю: цікавою графічною плямою. І байдуже, що складалось на її зміст. Графік (людина, що відчуває “чорне і біле”) бере сюжет і перекладає його на мову плями, при чому буква “а” у письмі однаково важна, що й голова Апольона чи архітектурний мотив»<sup>23</sup>.

Ще одну групу становлять екслібриси, в яких митець дає модерну графічну інтерпретацію традиційним формам давньоукраїнського іконопису (екслібриси М. Драгана, М. Осінчука) та книжкових рукописних мініатюр (із книг о. Івана Бучка, М. Марковського). Так, в екслібриси М. Осінчука, відомого в Галичині майстра монументальних церковних розписів, Св. Гординський вдається до своєрідної парафрази старовинного фрескового зображення – фігури ангела. Знакова умовність цього образу в композиції екслібриса підкреслена діагональним зміщенням усієї постаті та неспіврозмірно дрібним силуетом художника, що малює, стоячи на риштуваннях. Діагональне схрещення основних осей зображення динамізує композицію і в парі з чітким, монументальним шрифтом надає їй сучасного модерного звучання.

Про серйозне ставлення Св. Гординського до праці в жанрі екслібриса засвідчує його активна участь у формуванні спеціального збірника АНУМу, присвяченого історії та проблемам розвитку цього особливого виду малої графіки<sup>24</sup>. Добротне, елітарне видання цього збірника, здійснене в 1932 році в друкарні Артура Гольдмана, мало бути, як засвідчує сам митець, взірцем високої культури друкарського мистецтва у Львові<sup>25</sup>. Св. Гординський помістив у цьому збірнику статтю «За новий екслібрис», в якій розглянув еволюцію цього жанру з погляду його формально-стильової культури. Сучасний екслібрис, на його думку, повинен відповідати загальним вимогам модерної графіки і, водночас, будучи «підчинений загальним мистецьким правилам декоративного оформлення, екслібрис має своє власне, інтимне місце у сучасній графіці саме через свій невеликий розмір. Малий шматочок паперу вимагає максимум зосередження, уваги й енергії». Саме тому, – стверджує далі Гординський, – графік, що займається екслібрисом «мусить мати повні кишені ідей, бо без них його речі втрачуть чарівливі слова: оригінальність і мистецтво, так що [...] в екслібрисі спеціальна винахідливість навіть дуже бажана»<sup>26</sup>. Усі ці вимоги Гординський ставив також перед собою, працюючи над екслібрисами. Його доробок у цій ділянці є свідомством високої графічної культури українського авангарду 1920–1930-х років.

Закінчуючи розгляд ранньої авангардової графіки Св. Гординського, слід підкреслити її роль і значення як одного із важливих феноменів у процесі ціннісних переорієнтацій в українському, зокрема галицькому, мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. У Галичині це був час дещо запізнілих (порівняно із Західною Європою) радикальних перемін у сфері мистецької ідеології, коли на зміну неоромантичному ідеалізму все виразніше приходив новий, більш раціональний тип світовідчуження, а у зв’язку з тим – більш інтелектуалізована система мистецького бачення.

У гострому протистоянні до старої класичної традиції народжувалася тоді нова мистецька візія світу, ознаменована, – здебільшого у творах молоді, – появою розмаїтих авангардних, радикально налаштованих течій та творчих платформ. Ініціаторами цих нових явищ у Львові були – художники кола АНУМу, і, зокрема, Св. Гординський, який пліч-о-пліч із П. Ковжуном, Я. Музикою, В. Ласовським та ін. був не тільки талановитим ідеологом і речником українського модернізму, але й сам утверджував його у власній графічній творчості.

Графічна мова, якою він послуговувався тоді, увібрала в себе уроки тогочасних модерністських тенденцій: геометричну дисципліну формальних ритмічно-композиційних побудов – від конструктивізму, кубізму та неопластицизму; замилювання до руху, до динамічної

конструкції образу – від футуризму та елементаризму; і, врешті, – гармонійну врівноваженість ритмів – із досвіду супрематичних експериментів. Водночас, – і на цьому слід особливо наголосити, – усі ці чинники формального вислову Гординський органічно переплавив у горнилі свого авторського мистецького бачення й підпорядкував духові української національної культури. У цьому сенсі його рання графіка репрезентує ті особливості українського авангардизму, які відзначає у своїй праці одна із перших дослідниць цього явища Мирослава Мудрак<sup>27</sup>.

Ця дослідниця слушно зауважує, що український авангард не є «звичайною похідною від західних моделей», оскільки при всьому універсалізмі загальної естетичної програми він характеризується пошуками власних національних коренів. Зокрема, властивий йому «природний нахил до спрощення і до геометричної форми є рисою, притаманною усім формам українського народного мистецтва»<sup>28</sup>.

Неможливо сьогодні вповні оцінити роль і місце ранньої графічної творчості Св. Гординського в мистецькому процесі тих 1920–1930-х років, не взявши до уваги також час та специфічну суспільно-культурну ситуацію, в якій ця творчість розгорталася.

Професор Джон Болт, один із провідних американських експертів мистецтва того періоду, підсумовуючи у своїй статті історію та здобутки українського авангардизму, писав: «Якщо у Москві і Ленінграді енергія експерименту швидко позадувала під натиском Героїчного реалізму, то українські художники продовжували досліджувати радикальний синтаксис принаймні до початку 1930-х років»<sup>29</sup>.

Відомо, що з початком 1930-х років на Сході України будь-які прояви модерністського мистецтва були насильно придушені більшовицьким режимом на користь єдино «дозволеного» методу соцреалізму. Саме тоді естафету авангардних шукань підхопив у Галичині Св. Гординський та його найближчі соратники із кола АНУМу.

Фактично, у його ранній графічній творчості неспокійне, спрагле нових мистецьких горизонтів життя українського авангарду продовжилось аж до середини 1930-х років і то в той час, коли на інших теренах України той рух був насильно придушений тоталітарним режимом.

---

<sup>1</sup> Український модернізм 1910–1930. – К, 2006. Альбомна частина цього видання укладена на матеріалах виставки «Перехрестя: Модернізм в Україні», що 2005 року експонувалася в США.

<sup>2</sup> Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Український модернізм. 1910–1930. – С. 11.

<sup>3</sup> Слід зауважити, що Новаківський все ж не залишився на маргінесі творчого процесу 1920–1930-х років, а активно вписався в нього, лише завдяки потужній експресії та стихії свого зрілого малярського почерку, але в жодному випадку не через свої, сформовані на зламі XIX–XX ст. (у мистецькій атмосфері «Молодої Польщі») естетико-світоглядні позиції. На нашу думку, причиною штучного залучення О. Новаківського до числа представників українського авангарду є відсутність глибших теоретичних досліджень над характером та динамікою перемін у сфері мистецької ідеології, що відбувалися в Галичині у період міжвоєнного двадцятиліття.

<sup>4</sup> Винницький М. Роман Сельський // Мистецтво. – Л., 1933. – Річн. I. – ЗОШ. IV. – С. 85.

<sup>5</sup> Див.: Гординський Св. Формальні завдання сучасного мистецтва // Альманах лівого мистецтва. – Л., 1931. У цій статті автор цікаво коментує формальні принципи різних художніх течій, ілюструючи їх власними схематичними рисунками.

<sup>6</sup> Гординський Св. Львів, Париж, еміграція // Степан Луцик – мистець. – Нью-Йорк; Торонто; Вашингтон, 1973. – С. 32.

<sup>7</sup> Український авангард 1910–1930 років. Альбом / Автор вступної статті та упорядник Д. Горбачов. – К., 1996. («Новаторські ідеї українського авангарду, – як стверджує Д. Горбачов, – спершу народилися у творчості цих художників у Харкові, Києві та Одесі, і згодом були експортовані в Росію, де набули розвитку в діяльності ряду мистецьких установ».)

<sup>8</sup> Гординський Св. «І ніколи не мав часу». Враження від поїздки на Україну // Україна. – К., 1992. – Ч. 4. – С. 12.

<sup>9</sup> До проблем бойчукізму. Диспут Б. Стебельського з Гординським // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 25.

<sup>10</sup> До проблеми бойчукізму. – С. 25. Маємо в цих судженнях Гординського цікавий перегук із думками теоретика неопластицизму Піта Мондріана, який також стверджує, що в мистецькому творі «приходять до голосу великі, скриті закономірності природи, які по-своєму продовжуються у художньому творі» (цит. за: Kotula A., Krakowski P. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 165.

<sup>11</sup> В. С. Виставка праць мистецької студії проф. Новаківського // Нова хата. – Л., 1929. – Ч. 13. – С. 7, 8.

<sup>12</sup> Малюца А. Степан Луцик / Степан Луцик – мистець. – С. 20–21.

- <sup>13</sup> Усі ці твори ми датуємо 1930 роком на основі інформації, наведеної у згаданому вже нарисі І. Крушельницького, який, вочевидь, керувався вказівками самого Гординського.
- <sup>14</sup> *Гординський Св.* Декорація в новому театрі. – С. 17. (Коментар Гординського до «Автопортрета» 1928 року)
- <sup>15</sup> Авангардні художники, поети та музиканти із групи пуристів, згуртовані в Парижі навколо часопису «L'Esprit Nouveau», проголошували у своїй естетичній програмі: «Конструктивний принцип однаково необхідний як для створення образу чи поеми, так і для збудування мосту».
- <sup>16</sup> Цит. за: *Kotula A., Krakowski P.* Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 172.
- <sup>17</sup> *Гординський Св.* Львів, Париж, еміграція. – С. 32.
- <sup>18</sup> Український передрук цієї статті див.: Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 14, 15.
- <sup>19</sup> *Гординський Св.* Мистецький світ Архипенка // Терем. – Детройт, 1990. – Ч. 10. – С. 39.
- <sup>20</sup> *Kotula A., Krakowski P.* Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej. – S. 172.
- <sup>21</sup> *Драган М.* Сучасний український екслібрис / Екслібрис. Збірник Асоціації Незалежних Українських Мистців. – Л., 1932. – С. 11.
- <sup>22</sup> Виставка сучасної української графіки. Каталог. Асоціація Незалежних Українських мистців. – Л., 1932. – С. 10. – № 14–21.
- <sup>23</sup> *Гординський Св.* За новий екслібрис / Екслібрис. Збірник АНУМ. – Вип. I. – Л., 1932. – С. 22.
- <sup>24</sup> Екслібрис. Збірник Асоціації Незалежних Українських Мистців. – Вип. I. – Л., 1932.
- <sup>25</sup> *Гординський Св.* Спогади про Асоціацію Незалежних Українських Мистців // Образотворче мистецтво. – К., 1991. – Ч. 5. – С. 7.
- <sup>26</sup> *Гординський Св.* За новий екслібрис. – С. 23.
- <sup>27</sup> Її праці над дослідженням українського авангарду з'явилися за кордоном ще на початку 1980-х років. Див.: *Мудрак М.* Нова генерація і художній модернізм в Україні. – Мічиган, 1986.
- <sup>28</sup> *Мудрак М.* Український авангард // Український модернізм. 1910–1930. – К., 2006. – С. 31.
- <sup>29</sup> *Болт Дж.* Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні // Український модернізм. 1910–1930. – К., 2006. – С. 14.

**Олена Жернова**  
(Одеса)

## ТВОРИ ХУДОЖНИКІВ СОЦРЕАЛІЗМУ В СУЧАСНОМУ ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ НА ПРИКЛАДІ ТЦ «АФІНА» В ОДЕСІ

Торговельний центр «Афіна» розташований у самому серці Одеси – на розі Грецької вулиці та Олександрівського проспекту. Місце це з давніх-давен облюбували грецькі комерсанти, які облаштували тут свої торговельні ряди у вигляді колоподібної будівлі. Вулиця Грецька поєднувала культурно-адміністративний центр з житловими районами буржуазії та робітничих передмість, а Олександрівський проспект простягався від портової гавані (вул. Гаванна) до головного ринку («Привозу»). У 90-х рр. минулого століття ця будівля, яка часто змінювала колишнє призначення, остаточно зазнала занепаду, і було вирішено кардинально її реконструювати. Так у центрі Одеси з'явився скляний гігант – сучасний багатоповерховий будинок, оточений по периметру фасадом, що досміливо імітував вигляд свого історичного попередника. Новобудова викликала неоднозначну реакцію одеситів, та невдовзі суперчки вшухли, і нині «Афіна» стала звичним місцем зустрічей, відпочинку та вирішення нагальних побутових проблем мешканців, гостей міста, а особливо студентської молоді.

«Афіна» – це комерційне підприємство, що належить до ООО «Таврія В». Саме тому питання щодо художнього оформлення закладу вирішувалося приватно. І навряд чи зацікавило б фахових мистецтвознавців, якби не один зі способів, який був використаний власником для того, щоб привернути увагу до закладу – розміщення в ресторані-кафе експозиції творів корифеїв одеського соцреалізму. Звичайно, кожен власник прагне, щоб його заклад мав найсучасніший і найпривабливіший вигляд. Тому, напевно, у подібному випадку мусив би орієнтуватися, з одного боку, на власний смак, а з другого, – на смак відвідувача, масового споживача. Отже, не дивно, що галерея зустрічає клієнтів блиском скляно-металевих конструкцій, сяючих вітрин, різнобарвного освітлення, настінних моніторів, що транслюють веселі рекламні сюжети, постійним фоном лагідної притишеної поп-музики – одним словом, створює атмосферу релаксації і настрою на всілякі задоволення. Спустившись мармуровими сходами до ресторану-кафе, відвідувачі потрапляють у «світ яскравих десертів-бісквітів», за кілька кроків – до затишної зали із дбайливо притемненим освітленням і раптом опиняються посеред справжньої картинної галереї 70-х рр., в оточенні

образів радянських комсомольців, червоноармійців, будьонівців і навіть «самого Леніна». У великих необарокових золочених рамах на стінах, що імітують підвальні мури з облупленою штукатуркою – великі картини, які зображують багатофігурні композиції. Гігантська люстра-канделябр з електричними світильниками у вигляді свічок підсилює мерехтіння бронзової позолоти на мурах – натяк дизайнера на страчений блиск імперських епох. Що це? Придивляємося пильніше, не випускаючи з рук підноса з тістечками: не може бути... Тут і таблички є на рамах: О. Фрейдін, С. Думенко, О. Слешинський, В. Філіпенко... Самі оригінали! Увесь радянський іконостас! Як так могло статися, що найгламурніший комерційний заклад обрав для створення власного іміджу найнекомерційніше мистецтво – радянський соцреалізм, ідеологією якого і було заперечення приватної власності? І не якісь там пейзажі-натюрморти, а справжнісінькі жанрові картини. Тут бачимо і статуетки фарфорової малої пластики, до речі, чудово експоновані. Це якраз явище, яке, на наш погляд, не може не викликати інтерес фахового мистецтвознавця. Хоча експозиція існує з жовтня 2004 р., жодного обговорення такого художньо-культурного факту, принаймні в місцевій пресі, не відбулося. Проте творча група «Таврії В» повідомляла відвідувачів про існування цієї унікальної колекції в безкоштовному інформаційному виданні: «Висока культура нині є модною. В торговельний комплекс Ви приходите не тільки попоїсти, а й отримати імпульс для подальшого духовного розвитку», – розповідає Марина Вікторівна Харламова, спеціаліст із реклами та PR [3–8]. Спробуємо й ми дослідити шлях творів мистецтва, яке впродовж багатьох років вважалося чи не єдиним «правильним», – від титульних сторінок тодішніх столичних часописів до напівпідвального приміщення сучасного приватного ресторану-кафе.

У 1981 р. в Москві вийшов альбом «Образотворче мистецтво Одеси» [1]. Частина тих живописних полотен, що ми нині розглядаємо, була представлена на сторінках цього поважного видання. Там же були оприлюднені біографічні відомості про авторів. Біля витоків створення одеської організації Співки художників України стояли митці, які входили до складу Художнього товариства ім. К. Костанді і були виховані на традиціях Товариства південноруських художників. Ці традиції знайшли відображення в творчості Петра Нілуса, Євгена Буковецького, Бориса Едуардса та інших видатних митців того часу. Повідомлення про досягнення одеської школи обмежені в офіційних довідниках розповідями про реалістичний пленерний живопис, гру світла й кольору, революційно-демократичний зміст. Називаючи одеську мистецьку школу «своєрідною», ніхто ніколи не пояснював змісту тої «своєрідності». Тому запитання «В чому ж полягає відмінність одеської школи живопису?» досі залишається відкритим, а відповідь на нього виходить за рамки даної доповіді. Зауважимо лише, що, на наш погляд, відповідь варто шукати, звернувшись до історії створення в Одесі художньої школи, біля витоків якого стояли такі постаті, як Фридрих Мальман, Антон Бауер, Луїджі Йоріні, Петро і Цезар Бонні, Адель Шейнс та інші. Твори цих митців нині зберігаються в Одеському художньому музеї. Стародавні фасади будинків з ліпними фризами та статуями також зберігають пам'ять про них [2]. За радянських часів, як і за часів царської імперії, незручно було нагадувати про таких попередників місцевої мистецької традиції, та ми не втрачаємо надії, що колись почуємо цю історію в цілісному вигляді, без купюр, обумовлених різними історичними обставинами. Адже випускниками цієї школи були талановиті живописці О. Ацманчук, Ю. Єгоров, В. Власов, В. Токарев, К. Ломикін, чії твори експонуються сьогодні в ресторанній залі. Ці та інші художники, які ввійшли в історію одеського живопису в повоєнні роки, були учнями В. Синицького, М. Шелюти, Т. Фраермана, Л. Мучніка, М. Павлюка.

Панівним жанром того часу були багатофігурні композиції на т. зв. історико-революційну тему, що, по суті, зображували уявні образи суперлюдини, під якими умовно прочитувався заклик до героїчної аскези та самопожертви. Характерними рисами методу можна назвати: монументальність, що була виражена в прискіпливому відборі деталей; надання зображенню символічного підтексту; підсилення експресії за рахунок тонових співвідношень і декоративну локалізацію кольору. Усе це наближало жанрову картину до плаката як засобу пропаганди тогочасної ідеології. Урешті-решт, пропаганда не є такою вже далекою від реклами. Їхня подібність простежується також і в досить наполегливому намірі штучно нав'язати глядачеві вибір. Можливо, саме ця риса, притаманна соцреалізму як методу впливу на клієнта, і викликала зацікавленість у сучасного вітчизняного комерційного діяча, який свого часу виховувався саме на подібних зразках візуального оточення. Навіть ремісничая майстерність авторів, що не викликає сумніву, а радше захоплює обізнаних фахівців і є невід'ємною умовою існування художнього твору, залишається



поза увагою пересічного глядача. Зрештою, широку публіку цікавить більше те, що саме намальовано, ніж те, яким чином це зроблено. І в тому вона, публіка, має рацію. Адже ті живописці, які нині є живими класиками соцреалізму й водночас свідками свого часу, визнають, що мистецтво радянського періоду завжди було компромісом між митцем і владою. Ми не маємо права за це їм докоряти: кожен художник лишається продуктом своєї епохи. Та й не всі могли бути суперменами, спроможними на самопожертву заради Істини, яку вони так гаряче пропагували у власних творах. Мабуть тому деякі з них рідко пишалися своїми програмними творами-картинами, а частіше «віддавали душу» етюдам-пейзажам-портретам-натюрмортом, в яких тільки й могли висловити мовою кольорових плям те головне, заради чого й існує мистецтво, і чого вони навчалися у своїх учителів з дореволюційним педагогічним досвідом — жагу до життя і любов до краси — те, заради чого вони йшли на той, як їм здавалося, невинний компроміс, і дуже переконливо та реалістично малювали те, чого не було у справжньому житті, а існувало лише в уяві присяжних ідеологів.

Використання символіки соцреалізму в оформленні сучасних громадських інтер'єрів не є оригінальним явищем, принаймні в Одесі такі випадки не поодинокі: кафе «Дежа-Вю» на Приморському бульварі, кафе «Компот» на вулиці Рішельєвській. У цьому переліку галерея «Афіна» вирізняється тим, що тут дизайнери вперше використали в інтер'єрі не звичайну імітацію, а оригінали відомих творів знаних художників, майже класиків радянської доби. Культурологічний інтерес у цьому випадку викликає ідея поєднання непоєднуваного в конкретному просторі — мистецьких творів у стилі соцреалізму як носіїв пропаганди відмови від земних радощів заради гіпотетичної ідеї і продуктів комерційного гламуру як пропаганди сибаритства, способу життя на основі бездіяльності та розпещеності комфортом.

Що дало поштовх до такого парадоксального поєднання? Що взагалі спонукало авторів до здійснення подібної ідеї? Про що свідчить факт появи таких тенденцій у сучасному дизайні інтер'єру? На ці запитання ще доведеться шукати відповіді. Нині ж наше завдання полягало в тому, щоб визначити існування культурологічного факту як носія проблеми, що потребує подальшого фахового дослідження.

1. *Власов В.* Изобразительное искусство Одессы. Альбом. — М., 1981.
2. *Шевелёв С.* Одесское художественно-театральное училище им. М. Б. Грекова. Очерки. Теория и история. — О., 2003. — С. 28.
3. *Харламова М.* Художники в кафе // «Таврия В + ТВ программа». — Газета сети супермаркетов «Таврия В». — № 7. — 23–29 мая 2005 г.
4. Там само. — № 8. — 30 мая — 5 июня 2005 г.
5. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Переяславская Рада» // Там само. — № 9. — 6–12 июня 2005 г.
6. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «К родному причалу» // Там само. — № 11. — 20–26 июня 2005 г.
7. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Капитан и команда» // Там само. — № 17. — 1–7 августа 2005 г.
8. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Дружба народов» // Там само. — № 18. — 8–14 августа 2005 г.

*Юлія Захарчук  
(Київ)*

## **МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ: ТВОРЧІСТЬ В'ЯЧЕСЛАВА КЛОКОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Творчість провідного майстра української пластики В. Клокова — важлива складова художніх процесів, що відбулися в радянській скульптурі другої половини ХХ ст., на шляху розширення меж соцреалізму.

У першій половині 50-х років XX ст. з майстерень видатних скульпторів М. Лисенка і М. Гельмана вийшли В. Зноба, В. Селібер, Г. Кальченко, В. Бородай, І. Коломієць, О. Супрун, В. Клоков – покоління, яке значно вплинуло на всі процеси в українській скульптурі наступних десятиліть XX ст.

Значення майстерні та творчий вплив на учнів професора М. Лисенка ґрунтовно висвітлила Л. Лисенко<sup>1</sup>. Це була роденівська традиція ліплення, з наголосом на чуттєву романтичність у станкових творах й експресивно-героїчний пафос у монументальних. Оскільки М. Лисенко був мудрим педагогом, з його майстерні виходили як його послідовники, так і зовсім самостійні творчі індивідуальності.

В. Клоков – учень професора М. Гельмана, автора тонких, ліричних творів і камерних портретів, який продовжував у скульптурі лінію О. Матвеева. Зазначимо, що ще під час навчання в РСХШ (1945–1947), В. Клоков перейшов з архітектурного в скульптурний клас, перебуваючи під враженням від творів О. Ковальова, контакт з яким підтримував багато років.

Але головну роль у формуванні особистісних та професійних якостей В. Клокова зіграв скульптор-легенда української радянської скульптури І. Кавалерідзе. На очах молодого скульптора І. Кавалерідзе створював такі роботи, як «Ф. Шаляпін у ролі Дон Кіхота» (1950), «В. Ленін та М. Горький» (1952), «Ф. Шаляпін у ролі Івана Грозного» (1953).

Уже перші кроки В. Клокова в мистецтві нагадували стрімкий злет.

Його творчий дебют початку 1950-х років – дипломна робота «Перед стартом» (1953) – нове, яскраве слово у відродженні пластичних якостей. Обрана скульптором спортивна тема давала можливість передати пластику майже оголеного тіла. Автор знайшов ту міру узагальнення, що надавала пересічному мотиву пластичну цінність. Ретельно оброблену форму він наповнив внутрішньою динамікою, передав тектонічну напругу та конструктивну цільність усього об'єму. Головним досягненням скульптора в цій роботі є те, що готовність до дії, приховану енергію він передав суто пластичними засобами. Цей твір разом із «Колгоспницею» В. Селібера відзначив драматург О. Корнійчук, на його гроші ці витвори були переведені в бронзу, а невдзовзі їх закупило Міністерством культури для колекції НХМУ.

У другій половині 1950-х років, у зв'язку з розвінчанням культу особи Сталіна, простежується підйом у суспільстві та мистецтві.

На Ювілейній художній виставці УРСР (1957), поряд із майстрами старшого покоління, гучно заявили про себе молоді скульптори: В. Зноба роботою «Бокораш», В. Бородай – «Уходили комсомольці...», В. Борисенко – «Хазяїн Верховини», О. Супрун – «Колгоспники», В. Галочкін – «Хиросима», В. Клоков – «Ланкова». Критика особливо зауважила на творах В. Клокова і В. Зноби. Проаналізувавши ці два твори в дереві, наочно простежуються несхожі принципи, покладені в основу кожного.

У роботі «Бокораш» В. Зноба виявив романтичний пафос давньої гуцульської професії – сплавника лісу, що пов'язана з ризиком, боротьбою з водною стихією. Для цього скульптор використав складний спіралеподібний розворот фігури в просторі. Зумовленість сюжету, а також майстерна зовнішня композиційна виразність у передачі задуму демонструють тісний зв'язок з установками 1950-х років. Зовнішня дія, жест – найбільш простий, хоча на певному етапі й необхідний шлях, по якому йшли тоді багато скульпторів.

Пошуки В. Клокова – у зовсім іншій площині. Він прагне створити гармонійний, чіткий, цілісний образ, сповнений світлом духовності. Скульптор знайшов ту міру конкретного й узагальненого, яка дозволила створити образ, що може упевнити в його реальному прототипі, і одночасно – ідеальний жіночий образ.

На тлі поверхових, плакатних узагальнених образів 1940–1950-х років «Ланкова» В. Клокова означала новий етап у свідомості, бо цей образ – складний процес узагальнення, який передбачає ретельне вивчення та аналіз конкретного матеріалу, відбір головного й синтез у внутрішній лабораторії, щоб відродити втрачене поняття справжньої монументальності. Відродженню цих найважливіших засад – узагальненню і монументальності – українська пластика завдячує значною мірою «Ланковій» В. Клокова.

Порубіжжя 1950–1960-х років охарактеризоване активізацією процесів монументалізації станкової скульптури, пошуками нової пластичної мови, збагаченням декоративної виразності форми, відходом від жанрово-оповідальної манери попередніх десятиліть. «Це був новий період реконструкції скульптури як виду, що проходив, як і в 1920-х роках, у монументалістських тенденціях. Але цього разу

процеси монументалізації скульптури переслідували не цілі відкритої декларативності образів – достатньо згадати, що девізом “суворого стилю” була повсякденність у її величі”<sup>2</sup>.

З’явилося нове покоління скульпторів – М. Грицюк, А. Фуженко, В. Полоник, М. Константинова, В. Луцак, Б. Довгань, В. Шатух, Ю. Синькевич, які відмовилися від шаблонів та проклали нові шляхи. Одним із помітних моментів у формуванні нових тенденцій були поїздки художників та скульпторів у далекі краї – як у віддалені куточки тодішнього Радянського Союзу [А. Рибачук і В. Мельниченко побували на Півночі (о. Колгуїв), В. Клоков – на будівництві Братської ГЕС тощо], так і за його межі. Так, важливим етапом творчості В. Бородая стала серія його робіт «По Єгипту» (1961–1964); кубинську (1962) й індійську (1963) серії створив М. Рябінін; гостротою та незвичайністю відрізняються серії І. Коломієць – «Італія» (1961), «Єгипет» (1962), «Японія» (1965–1966).

В. Клоков стояв на чолі цих процесів. Створення узагальнених образів у станкових дерев’яних скульптурах «Полудень» (не збереглася, 1960) і «Усть-Ілім» (НХМУ, 1967) є концентрованим вираженням певних філософських концепцій.

У композиції «Полудень» повнокровний життєствердний образ молодої жінки – уособлення життя, що розквітає. Монументальне начало, притаманне «Ланковій», посилене. Але гіперболізувавши об’єми, гранично узагальнивши форми, В. Клоков не впав у схематизм, а зберіг життєвість мотиву полуденного відпочинку. За його словами, він ішов від конкретного до загального, шукаючи лаконічну пластичну мову. Тяжіння до створення образу широкого звучання було новим в українській пластиці, у цьому напрямі воно стало результатом послідовної праці В. Клокова.

Нагадуємо, що В. Клоков здійснив кілька довготривалих поїздок на будівництво Красноярської ГЕС, де працював бетонником. Їх результатом є станкова робота «Усть-Ілім» (1962–1967), назва якої запозичена з популярної тоді пісні О. Пахмутової. Захоплення розмахом будівництва і мужністю його робітників не заважало В. Клокову осмислити всю небезпеку вторгнення людини у «свята святих» природи. Так народилася думка створити не просто образ юнака-електрозварника, а реалізувати ідею єдності людини з природою. Побачений випадково момент гри юнака з ведмежам став лише приводом, поштовхом на шляху осмислення теми. Сюжет відступив на другий план – юнак не грає, не пестить і навіть не дивиться на звіра. Він і ведмежа живуть кожен своїм окремим життям. Між ними немає прямого контакту, але звір перебуває під захистом юнака. Його обличчя світиться дитячою добротою й відкритістю. Фігура майстерно розвернута в просторі, що створює багатство перехресних ритмів. Узгоджені, вони виявляють тектоніку всієї композиції. Фактурне розмаїття обробки дерева, вкраплення каміння блакитної смальти надають роботі декоративності. Гуманний мотив, ліричні нотки в трактуванні образу юнака виводять цю роботу за рамки «суворого стилю».

На противагу пошукам В. Клокова, якого хвилюють стійкі моральні цінності та устої, більшість талановитих скульпторів тих років ішли по шляху передачі індивідуального переживання, фіксування емоційно-беспосереднього моменту.

У 1960-х роках більшість українських скульпторів продовжувала плідно працювати в жанрі портрета. Ця традиція не переривалася, постійно живлячись внеском нових поколінь талановитих скульпторів, які спиралися на вагомий досягнення майстрів старшого покоління – І. Кавалерідзе, М. Лисенка, І. Макогона, М. Гельмана, О. Ковальова, Л. Муравіна.

Масштабністю погляду на людину відрізняються портрети учнів М. Лисенка – М. Вронського, Г. Кальченко, В. Зноби, В. Бородая. На особливу оцінку заслуговує львівська школа портретного мистецтва та її кращі представники – Д. Крвавич і Е. Мисько.

Розглянемо особливості підходу в галузі монументального портрета на прикладі двох пам’яток М. Островському, виконані майже одночасно різними, але яскраво вираженими індивідуальностями й представниками різних традицій – В. Знобою і В. Клоковим.

Якщо В. Клоков іде від глибокої конкретної характеристики М. Островського – людини та письменника, розраховуючи на тісний та довготривалий контакт із глядачем, то В. Зноба відштовхується від загальної ідеї незламного борця, уособленням якої ще за життя став М. Островський<sup>3</sup>.

Що стосується станкових портретів українських майстрів, то це може бути темою окремого різнопланового дослідження. Зазначимо лише найпомітніші й талановиті, на наш погляд, зразки

цього жанру, виконані впродовж 1960–1990-х років. Це твори Михайла Грицюка – серія портретів видатних виконавців і портрети дружини Наталі, портрет С. Параджанова; Бориса Довганя – портрети В. Стуса, А. Лимарева, М. Глушенка, Г. Кочура; Миколи Рапая – портрети С. Юрського, Г. Товстоногова, Ю. Щербака; Валентина Зноби – портрети П. Білецького, І. Мечникова, Б. Єфімова; Івана Макогона – пам'ятник М. Бажану, М. Дегтярьовій; Володимира Луцака – портрети Г. Тютюнника, С. Плачинди, Л. Забілястої.

Зауважимо, що при максимальному устремлінні до об'єктивності кожний скульптор має свою неповторну манеру та метод роботи. Так, усі портрети М. Рапая – гострохарактерні, Б. Довганя – психологічні, В. Зноба використовує якийсь найбільш властивий жест (найхарактерніший приклад – портрет П. Білецького). До цієї портретної галереї можна сміливо додати два портрети роботи В. Клокова – «Портрет художника О. Захарчука» (1982) і «Портрет скульптора М. Рапая» (1988). Обидва нагадують портрети римської доби, в обох підкреслена стоїчна несхильність перед складною долею та людська гідність, яка важить понад усе.

Цікаво порівняти портрети видатного київського художника А. Лимарева, зроблені Б. Довганем і В. Клоковим. Якщо в портреті роботи Б. Довганя гостро трактовані індивідуальні риси, підкреслено активний контакт моделі зі світом, то в роботі В. Клокова зафіксовано незмінні якості, що детермінують натуру. Її обличчя дихає спокоєм та цілісністю світоспийняття.

За характером мислення В. Клоков тяжіє до загальнозначущих ідей, тому йому особливо близька монументальна скульптура. У 1960–1970-х роках монументальна скульптура переживає підйом, який стимулюють багаточисельні конкурси. В. Клоков брав участь у багатьох із них, зокрема, у конкурсах на пам'ятник загиблим у Бабиному Яру (декілька турів, 1956–1966), цілинникам для ВДНГ СРСР у Москві (1961), на пам'ятник на честь Корсунь-Шевченківської битви (1968), на пам'ятник, присвячений походу руських дружин, для м. Путивль. Здійснився задум лише пам'ятника Феодосійському десанту (у співавторстві з М. Рапаєм)<sup>4</sup>.

Зазначимо, що в 1960–1970-х роках українська монументальна скульптура збагатилася багатьма цікавими пам'ятниками, присвяченими темі Великої Вітчизняної війни. Якщо в попереднє десятиліття увага скульпторів була зосереджена на ідеї триумфу, слави (і тому монументи вирішували у вигляді великих стел, тріумфальних арок), то в 1960-х роках зазвучала і поліфонічна, складна за смисловими та емоційними регістрами трагедійна тема.

Внутрішньою експресією, потужною напругою почуттів відрізняються монументи М. Грицюка і Ю. Синькевича (зазначимо лише декілька здійснених): меморіал загиблим односельцям у с. Заборолі Волинської області (1969), меморіальний ансамбль у м. Чернівці (1970). Ліризмом та світлою тугою просякнуті жіночі образи в пам'ятниках-надгробках В. Шатух (м. Миколаївка Вінницької обл., 1968) й І. Коломієць (с. Мельники Черкаської обл.), які гармонійно пов'язані з ландшафтом. Однак треба зазначити, що ці неординарні пам'ятники, що демонструють відхід від певних канонів, пафосу, нове трактування теми важко «прокладали» собі шляхи.

До таких неординарних пам'ятників належить «Пам'ятник Феодосійському десанту», особливості якого маємо на меті розглянути. Замовник – виконком м. Феодосії – вирішив установити монумент у бухті, недалеко від берега. Задум виник швидко, згадалися почуті в дитинстві пісні-плачі за народними героями. Блискавичність десанту і його трагічний фінал – ці два моменти зумовили лаконічне композиційне вирішення, яке побудоване на контрасті протилежно направлених рухів солдата, що стрімко рухається вперед, і смертельно пораненого матроса, який падає назад. Таким чином, чітко виявлена ідея поєднання життя і смерті на одній п'яді землі. Скупі атрибути – гвинтівка в солдата й сигнальні прапорці в матроса – вносять необхідну конкретику. Динаміка, передана перехресними ритмами композиції, дає відчуття наступу. Глибину та виразність надають пам'ятнику не тільки об'єми, але й розміщення їх у просторі – своєрідна стереоскопічність.

На жаль, багато цікавих проектів М. Грицюка, В. Луцака, Б. Довганя залишилися нездійсненими. Офіційній доктрині та замовникам відповідали пам'ятники В. Зноби, В. Бородая, О. Скоблікова, які часто страждають прямолінійністю в подачі ідей, поверховим та стандартним мисленням.

Надзвичайно цікаві варіанти проекту «Пам'ятника походу руських дружин» (1968–1988) В. Клокова не відповідали естетичним смакам чиновників від мистецтва й не були реалізовані<sup>5</sup>. У 1976–1979 роках В. Клоков виконав п'ять моделей Автору «Слова о полку Ігоревім». За ці роки образ «Автора “Слова”» суттєвих змін не зазнав, пошук ішов на шляху пластичних удосконалень.

«Автор» у всіх варіантах — на коні, сповнений величі й благородства. Існує також п'ять варіантів образу Ярославни. Як завжди, В. Клоков ішов від конкретного жесту, від утілення ідеї вірності до трагедійного образу широкого змісту. У п'ятому, останньому, варіанті — це вже не тендітна, земна жінка, а мужня, могутня древня богиня, що не жалібно просить небесні сили, а закликає їх. Її обличчя скорботне, як у богородиць на давньоруських іконах.

Отже, у 1960—1970-х роках українська скульптура, завдяки новаторським пошукам її кращих представників, набула якостей, які розвивалися й надалі: передусім гострота відчуття пластичної форми, відчуття матеріалу, нової концепції простору, посилення тектонічності й декоративності. У крупних меморіалах особливо виявився ансамблевий принцип, синтез архітектурно-скульптурних форм із природою, архітектурно-скульптурні засоби стали більш різноманітними. З погляду змісту найважливішим було те, що їх емоційний настрій збагатився.

В. Клоков, як було зазначено раніше, — найактивніший учасник цих процесів. У ці роки остаточно утвердилося коло його улюблених тем. У 1960-х роках він звернувся до теми «Людина та природа», що стала домінантою його творчості 1970—1980-х років, і яка найвиразніше реалізувалася в циклах рельєфів та в декоративно-парковій скульптурі.

Розвиток міст, однотипне будівництво, а також естетичні потреби людей спричинилися до гуманізації навколишнього середовища. Важливу роль тут мала відігравати декоративна скульптура високого художнього рівня, а не тиражована й виконана з гіпсу та цементу, як було раніше. У порівнянні з м. Ригою, де проходили перші в Радянському Союзі пленери, в Україні ці процеси йшли повільніше.

У 1970—1980-х роках у деяких районах м. Києва були встановлені вдалі декоративні скульптури — «Дівчина з глеком» М. Константинової, «Весна» В. Шатух, «Материнство» І. Копайгоренко, «Хлопчик на козлі» В. Клокова, «Мати й дитина» Б. Довганя, «Юнак з паростком» В. Луцака на масиві «Березняки», «Надра» Ю. Синькевича біля будинку «Южгипронефтегазпроект». Це були перші, важливі кроки в справі «гуманізації» міста, але всі ці твори без попередження авторів та поради з громадськістю були варварськи зняті, деякі з них зовсім утрачені. У таких умовах продовжували працювати, у цій «неперспективній» галузі, лише справжні ентузіасти, серед яких — Ю. Рубан, К. Лискова, Ф. Бриж, І. Коломієць, Б. Довгань.

В. Клоков створив у цій галузі свої кращі твори — рельєфи «Скіфи» в готелі «Пектораль» у м. Києві (не збереглися) і «Людина й природа» у готелі в м. Харкові (у співавторстві з Л. Гордієнко), «Хлопець та олень» (1973, мідь), «Хлопець на козлі» (1976, бронза), «Хлопець і лось» (1985, бронза), «Хлопець на коні» (1999, бронза), послідовно ствердивши ідеально-гармонійне поєднання людини і тварини, вклавши у твори глибоке філософське підґрунтя та знайшовши нові композиційно-просторові вирішення, що робить його доробок новаторськими.

На прикладі однієї з декоративних скульптур — «Хлопець та лось» або «Тиша» — розглянемо основні принципи творчого методу В. Клокова. Спочатку виникла композиція в глині «Ліс» — фігура дівчини з птахом на руці й величезний лось біля її ніг. Поглибивши задум, скульптор вирішив замінити фігуру дівчини фігурою хлопця-підлітка, що мав символізувати «незріле людство», яке ще не досягнуло своєї відповідальності перед природою. Так народилася композиція «Тиша»<sup>6</sup>. Підліток тримає м'яч — праобраз Земної кулі. Композиція побудована на контрастному протиставленні дещо аморфного тіла лося та витонченої, тендітної фігурки хлопчика, що вигинається назустріч сонцю. Просторові «ходи» — антиформа — цементують скульптурні об'єми.

Головна ідея звучить у всіх творах В. Клокова на цю тему — це ідея невтручання у світ природи, ідея незалежного існування всіх її компонентів. Справді, перехід до декоративної скульптури був для митця органічним. Він належить до тієї когорти скульпторів, яка вважає, що вдала скульптура буде «працювати» на повітрі, а поділ на паркову і непаркову — неправильний.

Дерев'яна скульптура «Ранок» (1974), що має підназву «У всіх в очах одне небо» — етапний твір В. Клокова на цю тему, — могла б гарно вписатися в будь-який парковий ландшафт і «триматися» там. Вона б «працювала» і на повітрі, тому що це багатоконпонентний твір, частини якого об'єднані між собою зв'язками просторового порядку, а не дією.

Це — модель ідеального світу, яка немов би матеріалізувалася в об'ємних формах. Якщо забрати хоч якийсь елемент, мікросвіт, побудований на основі доцільності та гармонії, буде зруйновано. Складні сполучення ритмів, що немов би запрошують глядача до обходу по колу, посилюють

декоративну складову твору. Робота «Ранок» одразу була визнана та з успіхом експонувалася на багатьох виставках як у колишньому СРСР, так і в США.

В. Клоков завжди працював у бронзі, тому рідко брав участь у скульптурних пленерах і творчих симпозиумах, які щороку набували популярності. Важко переоцінити їхню роль у розвитку української декоративної скульптури. Вони давали навички в обробці певного матеріалу, а головне, можливість вільного самовираження.

Основне ядро скульпторів, які працювали в цій галузі, склало покоління, молодше за генерацію В. Клокова. Це – Ю. Синькевич (натхненник та організатор багатьох пленерів), В. Шишов, В. Протас, О. Дяченко, Є. Прокопов, Е. Мисько, В. Ярич. Особливо плідними є Міжнародні симпозиуми, бо дають можливість обмінюватися досвідом, спілкуватися з представниками різних культурних традицій. Роботи, створені під час творчих пленерів, зазвичай залишаються в парковій зоні тих міст, де вони відбуваються.

Активне покоління, прийшовши в скульптуру в другій половині 1970-х років, – Є. Прокопов, А. Куш, В. Чепелик, В. Федічев, В. Липовка, В. Протас, О. Редька, М. Цветков – дало розвиток у пластиці такої якості, як оповідальність особливого роду, тобто втілення конкретно-чуттєвих образів у формах умовно-символічного характеру. Ці тенденції формувалися в загальному руслі «нової образності», характерної і для інших видів мистецтва 1970-х років. Процес «декоративізації» охопив як станкову, так і монументальну скульптуру, що виявилось передусім у мізансценічній побудові композицій, що дозволило конкретний ситуаційний мотив наповнити більш містким метафоричним змістом.

У 1980-х роках цей процес ускладнення композицій, пов'язаний із мізансценічною побудовою і посиленням ролі художньої уяви, стосувався й галузі історичного портрета. Часто роль експериментальної бази виконувала станкова скульптура – «Брати Ульянови» (1980) В. Чепелика, «Перший концерт» (1980) і «Уход» (1986) Ю. Синькевича, «Пам'яті Модільяні» Є. Прокопова, «Невський проспект» і «Пісня» В. Липовки, «Т. Шевченко» (1989) М. Константиної.

Вершинне досягнення на цьому шляху – бронзова композиція В. Клокова «Пам'яті Боттічеллі» (1985–1992, НХМУ, тимчасове зберігання). Цій композиції передувало погруддя О. Пушкіна (1977) у дереві, в якому вже є натяк на сюжетну зумовленість.

Після десятирічної перерви в роботі над історичним портретом скульптор звернув не тільки до конкретної історичної особи – майстра італійського Відродження Сандро Боттічеллі, а й до більш широкого аспекту – вічної в мистецтві теми «Художник та його модель». В. Клоков відобразив той момент, коли великий Боттічеллі благословляє своє творіння на друге життя – на безсмертя. «Весна» Боттічеллі – і Муза, що надихає на творчість, і недосяжний ідеал довершеності. Композиція побудована на протиставленні фігури майстра, що сидить, та фігури дівчини, яка немов би лине в повітрі. Її «несійке» розміщення в просторі викликає відчуття швидкоплинності її перебування в майстерні. Між художником, дівчиною і глядачем виникають складні композиційні, смислові та просторові зв'язки. Художник-творець – за змістом і композицією – посередник між своїм творінням та людьми, яким воно адресоване. За задумом В. Клокова, він, хоча й повернутий у бік глядача, але його погляд направлений у майбутнє, до далеких нащадків, що дозволяє представити подію в позачасовому контексті та зберегти автономію композиції як мистецького твору. Особливо багатозначний жест руки художника. Він і творить, і благословляє. Скульптура В. Клокова втілює піднесене уявлення про призначення творчості й відрізняється сучасними засобами виразності.

Звернення В. Клокова до героїв античної міфології в 1980–1990-х роках було цілком логічним. З перших композицій і до останніх він втілював ідеал цілісної людини, в якій гармонійно поєднані фізична довершеність і духовне начало. Актеон, Орфей, Діана, Венера та Діоніс, Європа дозволили йому поринути у світ античності як у першоджерело.

Зовнішнім поштовхом до використання античних сюжетів стало замовлення 1986 р. прикрасити старовинний парк М. Раєвського в м. Гурзуфі, де 1820 р. гостював О. Пушкін (тепер парк санаторію Міністерства оборони), для якого Є. Прокопов виконав «Купальницю», Ю. Укадер – «Німфу», Б. Довгань – «Першу любов» та фігуру юного О. Пушкіна.

В. Клоков виконав фонтан «Орфей». На матеріалі давньогрецького міфу він розвинув свою улюблену тему, виконавши композицію в «класицистичному» стилі, що якнайкраще відповідає античному мотиву. Він створив лаконічну композицію, центром якої є Орфей – напівоголений юнак

з лірою. По боках від нього розміщені лісові мешканці, що прийшли на звуки його ліри – хижа пантера та її жертва – лань. Але у В. Клокова хижак і жертва примирені й зачаровано горнутья до Орфея. Урівноважена композиція, строга симетрія пластичних об'ємів та просторових пауз між ними підкреслюють лад і красу, що панує в ідеальному світі.

До скульпторів-класицистів в українській скульптурі можна віднести й Б. Довганя, але яскраві індивідуальності цих майстрів не роблять їх роботи схожими.

Спроба відродити дух античності через звернення до давньогрецької міфології, вираження ідеї гармонії через принципи античної пластики втілені в таких творах В. Клокова 1990-х років, як «Актеон» (1999), «Викрадення Європи» (1998), «Афродіта та Діоніс» (1998), в яких послідовно дотримано та розвинуто певні пластичні канони.

Непорушність єдності етичних й естетичних ідеалів В. Клокова – «категоричний імператив», що виводить його на найвищий щабель досягнень у галузях станкової, монументальної та декоративної скульптури, дозволяє йому посісти особливе, провідне місце в скульптурі другої половини ХХ ст.

---

<sup>1</sup> Лисенко Л. Скульптор Михайло Лисенко та його учні. – К., 2006.

<sup>2</sup> Муравина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). – М., 1982.

<sup>3</sup> Бюст роботи В. Клокова, виконаний 1961 р., встановлений на Солом'янській площі в м. Києві 1971 р. Пам'ятник М. Островському В. Зноби встановлений у м. Шепетівці 1966 р.

<sup>4</sup> Модель виконано 1969 р. в бронзі, пам'ятник встановлено 2005 р. без участі скульпторів у Феодосії.

<sup>5</sup> З багатьох варіантів проектів у м. Путивлі на дитинці стоїть бронзова фігура Ярославни (1979).

<sup>6</sup> Встановлена в м. Москві на масиві «Крилатське». Фігурку хлопчика викрали.

*Жанна Карбовська  
(Кам'янець-Подільський)*

## **ЕТНОГРАФІЧНА КОЛЕКЦІЯ МУЗЕЮ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО ЗА ОПИСОМ 1909 РОКУ**

Зародження інтересу до матеріальної та культурної спадщини Поділля відбулося в першій половині ХІХ ст. З утворенням 1834 р. губернського Статистичного комітету було розпочато збір даних про населення, господарство, побут [1], але науково-обґрунтована, організована діяльність пов'язана із заснуванням 1865 р., із санкції Синоду при Кам'янець-Подільській духовній семінарії, Комітету для церковно-історичного й статистичного опису Подільської єпархії, який отримав назву «Подільський Єпархіальний Історико-статистичний комітет». Роботою Комітету, представниками якого була 21 особа: 9 від єпархіального і 12 від училищного (освітнянського) відомств, – керували, а також активно працювали, протоієреї П. Троїцький, Л. Лотоцький, священник М. Орловський, професор духовної семінарії Д. Синицький, учителі цього закладу – М. Багинський, О. Павлович й інші дослідники-краєзнавці [1].

Давньосховище (музей) у губернському м. Кам'янці-Подільському засноване 1890 р. при Подільському Єпархіальному Історико-статистичному комітеті для збору та збереження пам'яток церковно-релігійного й народного життя Поділля [3] завдяки сподвижницькій діяльності голови Подільського Єпархіального Історико-статистичного комітету, архієпископа Дмитрія та його помічників Є. Сіцинського і М. Яворовського, а також членів Комітету Й. Ролле, М. Дороновича й інших, які розуміли, що вивезені пам'ятки старовини, мистецтва, етнографії «...шезали безслідно з Поділля...», адже їх вивозили в міста – Петербург, Київ, Харків, Варшава [1]. У 90-х роках ХІХ ст. відбулася структурна перебудова Єпархіального комітету в представницьке історико-краєзнавче товариство, яке в 1890 р. налічувало 38 дійсних членів і 16 кандидатів у дійсні члени.

За матеріалами щорічних звітів Комітету і Подільського Церковного Історико-археологічного товариства, утвореного з Комітету 1903 р., можемо проаналізувати надходження до музею

предметів матеріальної культури з усієї Подільської губернії (міст, містечок, сіл), від часу заснування Давньосховища-музею і до Першої світової війни.

Цілісну картину колекцій музею, систематизовану за відділами (загалом 16), подано в «Описании предметов старины» (1909 р.), яке уклав завідувач музею, протоієрей Є. Сіцинський. Даним описом охоплено 7 684 предмети, із них етнографічних – 1 304 одиниці, у передмові автор зауважив: «В это собрание древностей поступали главным образом церковные древности, но не исключались и другие предметы старины. Будучи единственным в Подолии общественным собранием древностей, музей собирает все, что относится к археологии, истории и этнографии местного края» [2].

Етнографічна колекція формувалася завдяки активній діяльності членів Товариства, зокрема Є. Сіцинського, який безпосередньо приймав і реєстрував речі, а також спрямовував збирацьку роботу, попередньо підготувавши для цього Програму зі збору писанок і вишивок, яку надрукували в журналі «Православная Подолия» [8]. Дана Програма була обґрунтована тим, що «...в музее Подольского Историко-археологического общества устраивается этнографический отдел, в котором будет собираться материал, характеризующий быт нашего народа и его духовную природу» [3]. У передмові до Програми Є. Сіцинський, ведучи мову про необхідність збору всіх предметів народного побуту, насамперед акцентував увагу на збиранні писанок і зразків вишивок, звертався до священників, учителів, молоді із закликом здійснювати збирання матеріалів у різних місцевостях Подільської губернії та передавати їх до музею Товариства в м. Кам'янці-Подільському.

За матеріалами опису (1909 р.) нами складено таблицю, в якій за групами подано етнографічні матеріали, зібрані в Подільській губернії (табл. 1).

Таблиця 1

**Етнографічна колекція Давньосховища (музею)  
за описом 1909 року, кількість предметів <sup>1</sup>**

Губернія, місто, повіт	Предмети матеріальної культури за групами						
	Разом	Тканина	Одяг	Вишивки	Писанки	Дерево	Кераміка
Подільська губернія	1182	23	7	545	440	7	160
м. Кам'янець-Подільський	96	–	–	–	70	1	25
Кам'янецький повіт	48	5	–	6	–	2	35
м. Балта	1	–	1	–	–	–	–
Балтський повіт	1	1	–	–	–	–	–
м. Бар	20	–	–	–	–	–	20
Брацлавський повіт	232	–	–	224	–	–	8
Вінницький повіт	15	–	–	–	–	–	15
м. Гайсин	12	–	–	–	–	–	12
Гайсинський повіт	2	–	1	–	–	1	–
Летичівський повіт	281	–	–	14	250	3	14
Літинський повіт	105	–	–	105	–	–	–
Могилівський повіт	175	7	2	46	120	–	–
Ольгопільський повіт	–	–	–	–	–	–	–
Проскурівський повіт	22	–	2	5	–	–	15
Ушицький повіт	167	6	–	145	–	–	16
Ямпільський повіт	5	4	1	–	–	–	–

Більша частина колекції – це альбоми зі зразками вишивок, які зібрані членом Подільського Історико-археологічного товариства С. Венгжиновським 1904 р. в с. Тростянець Брацлавського повіту Подільської губернії [4]; В. Ступницькою в с. Літинки Літинського повіту і Н. Беднаровською із с. Ольховця Ушицького повіту 1905 р. [5]; а також членами Товариства Г. Венгжиновським у с. Северинівка, Чернятин Летичівського повіту, С. Венгжиновським у с. Тро-



стянець Брацлавського повіту 1906 р., Н. Беднарівською в 1906 р. [6]. Від М. Левицької отримано зразки вишивок зі с. Струги Великої Ушицького повіту (Ктк. 458), від Станіслава Козубовського – із сіл Бодачівки та Патринців Ушицького повіту.

Зразки вишивок зберігаються в альбомах (таблицях), упорядковані й підписані Є. Сіцинським.

У колекції пасхальних писанок в «Описании предметов старины» лише зазначено, що їх зібрано з різних губерній, а саме: із м. Яришева Могилівського повіту, с. Мазники Летичівського повіту, із м. Кам'янця-Подільського.

Проаналізувавши Звіти Подільського Церковного Історико-археологічного товариства за десятиліття (1904–1914 рр.), нами з'ясовано напрями та інтерес щодо збору етнографічних матеріалів (які надійшли з усіх повітів губернії, окрім Ольгопільського). Опис 1909 р. подав лише кількісні надходження, без зазначення особистих даних збирача.

Отже, найбільше етнографічних матеріалів – зразків вишивок та писанок – зібрано за період 1904–1906 рр.

---

<sup>1</sup> Див: Опись предметов старины. Составил прот. Е. Сецинский Каменец-Подольский. – 1909. – Ч. 2. – С. 104, 105.

1. *Баженов Л.* Историчне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX ст. Становлення. Історіографія. Бібліографія. – Хмельницький, 1995. – С. 61, 65, 68.
2. Опись предметов старины...
3. Устав Подольского Епархиального Историко-статистического комитета и состоящих при нем древнехранилища и епархиальной библиотеки // ПЕВ. – 1895. – № 1. – С. 1, 2. (С. 1. Параграф 3. «Епархиальное церковное Древнехранилище, для сосредоточения и сохранения древностей, имеющих отношение к истории Подольской епархии, и для пособия членам Комитета в их занятиях, включает в себе: 1) библиотеку Историко-статистического Комитета, 2) архив и 3) (музей) вещественные памятники церковной древности.)
4. Отчет Подольского Церковного Историко-археологического общества за 1904 год // Православная Подолия. – 1905. – С. 11.
5. Отчет Подольского Церковного Историко-археологического общества за 1905 год // Православная Подолия. – 1906. – С. 11.
6. Отчет Подольского Церковного Историко-археологического общества за 1906 год. – Каменец-Подольский. – 1907. – С. 7.
7. Отчет Подольского Церковного Историко-археологического общества за 1907 год. – Каменец-Подольский, 1908.
8. *Сецинский Е.* Программа для собирания писанок и вышивок // Православная Подолия. – 1906. – № 2.

*Зінаїда Косицька  
(Київ)*

## **ПРОВІДНІ СУЧАСНІ МАЙСТРИ УКРАЇНСЬКОЇ ВИТИНАНКИ (за матеріалами IV Всеукраїнського «Свята витинанки»–2008))**

З 28 травня по 1 червня 2008 р. в Могилів-Подільському відбулося IV Всеукраїнське свято народного мистецтва «Українська витинанка». Воно стало вже традиційним форумом майстрів сучасності. Перша подібна зустріч пройшла в 1993 р. Її організатори – Вінницький обласний Будинок народної творчості й Могилів-Подільський Будинок народної творчості – зусиллями людей, закоханих у мистецтво (Цвігун Тетяна Михайлівна, Городинська Оксана Василівна Свіргун Олександр Федорович, Гричанюк Любов Кирилівна й багато інших), зібрали близько

30-и майстрів із 17-и областей України для організації культурних заходів. Програма містила акції як для творчого зростання й удосконалення самих майстрів, так і для зустрічей із широким загалом – школярами і жителями міста. Учасники події також мали змогу познайомитися з творчими колективами Поділля: на урочистому відкритті виступив гурт «Горлиця», започаткований ще Марією Авксентіївною Руденко. Спеціально до свята була «витнута» велика металева витинанка з птахами, яку розмістили на фасаді Будинку народної творчості. На відкритті майстрів привітав мер міста, Михайло Олександрович Саволюк, побажавши всім творчих злетів і цікавих вражень. У день відкриття майстри поклали вінок до підніжжя пам'ятника Тарасові Шевченку, оглянули експозиції в міському Будинку творчості, Музеї етнографії та народного мистецтва ім. Марії Руденко. Упродовж свята були проведені цікаві екскурсії, що доповнили атмосферу неповторністю вражень. Учасники відвідали Лядівський монастир, Державний історико-культурний заповідник «Буша» та ін. Вершиною стала виставка творів і майстер-класи просто неба на площі Т. Г. Шевченка, де жителі й гості міста змогли не лише ознайомитися з виставкою витинанок, а й спостерігати за їхнім виготовленням. Усі ці заходи додали колориту найголовнішій події – спілкуванню витинанкарів під час творчих зустрічей і круглих столів. Розмаїття представлених робіт розкрило учасникам як багатоплановість сьогоденного витинанкарського мистецтва, так і певні спільні засади й тенденції розвитку декоративного мистецтва. Найбільшим досягненням після багаторічного «напівзабуття» витинанки сьогодні можна вважати її широке побутування та багатство митецьких перспектив. Перший чинник особливо втішає. Варто зауважити, що саме регулярне проведення витинанкарських свят у Могилів-Подільському значною мірою сприяє відродженню та поширенню цього виду мистецтва.

Стосовно другого чинника – багатогранності, існують неоднозначні судження, тому доцільно розглянути їх детальніше. Спочатку акцентуємо увагу на позитивних, на наш погляд, проявах, до яких відносимо насамперед традиційність. Відомо, що основними традиційними ознаками «нашої» української витинанки є її рапортність на основі дзеркальної чи осової симетрії; творення зображень, вирізаних з одного аркуша (одинарних) або з декількох елементів (складних, тобто аплікаційних), а також комбінованих, коли використовують декілька технік, зокрема й розписи. Серед традиційних мотивів домінують геометричні, фіто-, антропо-, орніто-, зооморфні й архітектурні зображення. Приємно відзначити, що й сьогоденшню витинанку супроводжує традиційність. Вона створила національний колорит свята, за що складаємо подяку організаторам, які запросили на форум високопрофесійних і талановитих майстрів. Розглядаючи представлені роботи, зупинимося насамперед на витинанках, «наснажених» національними джерелами.

Роботи в стилі петриківських зразків-аплікацій представила Людмила Бабіч (сmt Царичанка, Дніпропетровська обл.). Майстриня виконала твори, використавши петриківські зразки, при цьому не скопіювавши попередників («Композиція з птахами», «Букет»). Водночас, на основі традиційності, вона створила композиції з новими елементами, такими, як наприклад, «сердечка» (серія «До дня закоханих»). Поліхромну гаму на білому тлі найчастіше складають червоно-вишневі кольори з незначними вкрапленнями чорного; іноді використовує зелений і жовтий кольори. Є роботи, виконані лише на основі гри відтінків зелених і жовтих тонів, які особливо тонко відтворюють ліричність настрою митця. Взаємовплив класики й власних пошуків – абсолютно природний свідомий поступ майстрині.

Петриківські квіти надихають на творчість й Ірину Кузьменко (с. Маринівка, Запорізька обл.). За словами майстрині, «...після поїздки в Петриківку “захворіла” художнім розписом. Наснаги додала ще й “золота” Хохлома. Спочатку копіювала елементи, а потім почала розробляти й свої. Згодом познайомила з витинанкою, і тоді народилися перші роботи»<sup>1</sup>. У своїх творах Ірина зуміла поєднати розмаїття петриківки з пишністю хохломських узорів і, що важливо, зберегти настрій українського народного мистецтва, його непереможну життєдайність. Букети, витнуті з одного великого кольорового аркуша, у ніжних, густо розміщених прорізах, розкривають на білому тлі авторський задум («Пісня степу», «Гарний настрій», «Вазон», «Земля квітуча», «Квіткове мереживо»). Граціозні птахи, закомпоновані у квітах, і всі силуети всередині прикрашені ніби живими пір'їнками, прожилками, пелюстками, що створює природній ритмічний узор. Часто зображення витинанок мають чітко окреслену форму овалу, півкола тощо.

Витинанкарка Ірина Зяткіна (м. Бердянськ, Запорізька обл.) також часто працює в згаданому руслі, одну зі своїх робіт майстриня так і назвала: «За мотивами петриківського розпису» (1999). Народні традиції знайшли відгомін у таких її роботах, як «Метелики» (2003), «Ніжність» (1998), «Казковий птах» (2004), «Усмішка» (1999). У доробку майстрині багато також архітектурних силуетів («Всіхсвятська церква. Київ», 1998; «Володимирський собор. Київ», 1998)<sup>2</sup> тощо.

«Петриківський» вплив простежується і в роботах Олени Харченко (м. Бердянськ, Запорізька обл.). Вона, працюючи в класичному руслі, формує власний почерк: її червоні квіти з птахами, що дивляться один на одного («Поцілунок»), ніби перенесені з рушників Полтавщини й Черкащини ХІХ ст., на яких часто вишивали червоними нитками на білому полотні подібні композиції. Витинанка з півнем «Ку-ку-ріку», обкладинка до абетки також перекликаються з українськими народними традиціями<sup>3</sup>.

Цікаві роботи представили на святі подоляни. Приємно, що Дмитро Власійчук виставив власні твори разом із доробком своєї юної учениці Катерини Шевченко. Про багаторічну творчість Дмитра Івановича, відзначену багатьма грамотами й дипломами, написані численні відгуки. Витинанки майстра відтворюють багатогранність його таланту як різьбяр, графіка й флориста. Монохромні зображення в темно-зелених, темно-сизих, майже чорних кольорах на білому тлі передають величні образи як за розміром (42 см х 56 см), так і за стилем. «Переважна більшість сюжетів витинанок пов'язана з українськими традиціями та святами<sup>4</sup> – “У вірі в надії хай кожен прозріє”, “У неділю на Великдень”, “Краю мій, Черемоша й Прута”. На останній, зокрема, у центрі закомпоновано три постаті в національному українському одязі, характерному для західних областей (дівчина, з боків – два легіні); поміж силуетами «проглядаються» контури стожар на покосах, у далечині – будинки й вівці; угорі та з боків – хвилясті завітчані галузки; унизу – класичний ряд західноукраїнського геометризованого різьбярства. Тематика творів Дмитра Івановича традиційна, але авторський погляд спонукає до переосмислення стереотипів: «Початок нової ери» (мати із сином серед квітів та янголів), «Нова радість стала» (підліток у центрі великої писанки, прикрашеної знизу й з боків квітами, угорі – янголи) тощо.

Власний відшліфований стиль представила у витинанках і Лариса Шаран (сmt Вінницькі хутори, Вінницька обл.). Її твори, наснажені подільською природою, передають найніжнішу гаму: блакитні, світло-зелені, червоні кольори на білому тлі («Горлиці», «Подільський вазон»). Ніжність проявляється і в лініях візерунків. Майстриня витинає як традиційні композиції квітів із птахами, так і тематичні сюжети («Древо нашого роду», «Різдвяні ангели»).

Привертають до себе увагу роботи Віктора Наконечного, заслуженого майстра народної творчості України, лауреата премії ім. Катерини Білокур (с. Клембівка, Вінницька обл.). Його витинанка «Перед вирієм» ніби вихопила епізод із чотирма лелеками, які сприймаються радше як пишні жоржини, що приготувалися до злету. Кожен пташиний хвіст створено п'ятьма легкими прорізними пір'їнами-пелюстками, зафіксованими в кутках зображення. Дрібні ніжні деталі галузок із квітами-зірочками розміщені всередині, між головними фігурами, і ніжно їх врівноважують. Тематична витинанка «Прожите життя» передає вже спокійні хвилини напруженого сільського щастя діда й баби. Посередині зображено високе симетричне крилате дерево, під яким біля плоту з розквітлим соняхом та мальвами сидять-відпочивають дід у капелюсі зі своєю господинею, обидва – у мережаних сорочках. За ними на подвір'ї стоїть хата, далі – тополі. Це графічне зображення українського обійстя за допомогою дзеркальної симетрії створює неповторний витинанкарський ефект.

Виразні, чорним на світло-сірому тлі, квадратні витинанки Слободянюка Віктора Івановича (м. Вінниця). На одній із них – «Із клембівських рушників» – у центрі невеликий хрест, від якого розходяться на чотири сторони зигзагоподібні вісі, що розбивають зображення на чотири віконця, у кожному з яких – рапорт рухливого геометризованого птаха, уподібненого до коня під час бігу. На спині в нього «сидить-проростає» квітка, вивершена в геометризоване деревце. Скупі додаткові деталі, зокрема невеличка, майже ромбовидна квітка з прямокутним листям. Назва розкриває запозичений мотив із тканих рушників, а структура «четверика»<sup>5</sup> формує витинанкарську своєрідність.

«Вдале поєднання традицій, перевірених часом, і сміливого новаторства»<sup>6</sup> характеризує творчість Наталі Гуляєвої (с. Рахни Лісові, Шаргородський р-н). Художня освіта, молодіжні настрої виводять майстриню за межі типових образів і надають витинанкам особливого характеру

(«Райський птах», 2007; «Січень», 2007). Часто майстриня ілюструє книги, що робить її витинанки не лише тематичними, а й подібними до графічних творів <sup>7</sup>.

Майстриня з Ужгорода Емма Левадська <sup>8</sup> у своїх роботах розкриває витинанкарську складну простоту, об'єднуючи чорно-білу гаму з виразними лініями («Свято горлиць», «Вічне»). Ярослав Галькун (Київ—Луцьк) вдалося зберегти традиційність у «стильності» — її мозаїчне «Дерево» у вигляді статичного хреста, з ромбовидних частин, перетворилося з традиційного елемента на пережитий власний образ. Випрацьований індивідуальний стиль на тлі традиційності простежується й у роботах Олени Козявко (м. Баштанка). В одній із витинанок у писанці «зачаїлися» цільні, без деталізування, образи сонця, оленів, риб, птахів, квітів, дерев і, як вершини творіння, — людей. («Народження світу» із серії ілюстрацій до легенд м. Баштанки).

Твори Коздровської Валентини (м. Суми) теж привертають увагу самотньою класикою. У палахкотливій біло-червоній витинанці «Жар-птиці» зображені величні силуети птахів з обох боків від невеликого умовного дерева. Аплікація «Гравень» на світло-зеленому тлі рожевими й червоними квітами серед хвилястого листя відтворює весняний настрій. Власний стиль майстрині засвідчують і, здавалося б, звичайні закладки до книг.

У деяких витинанках Вікторії Мірошниченко (сmt Білозірка, Херсонська обл.) також спостерігаємо традиційні мотиви. «Вечірня казка» — зображення розквітлого високого куща, що «виростає» із землі одним стеблом і «розгалужується» віялом на п'ять густих гілок, кожна з яких завершено великою декоративною пишною півквіткою; з боків, мордочками до стовбура, симетрично розмішені два замріяні коти, цяцьковані по тулубу аж до хвоста дрібним рослинним узором. У «Декоративних птахах» заквітчане розлоге дерево із центральною великою квіткою вгорі зачаїло на своїх гілках серед округлого листя й квітів два великі симетричні птахи, що органічно вписалися пишними розквітливими хвостами в прорізи.

Приємно зазначити, що творчість витинанкарів із Києва була представлена цікавими й самотніми творами, що зафіксували як класичне русло сьогонішнього витинанкарства, так і пошуки нових тенденцій. Невеликі чорно-білі ефектні витинанки Василя Корчинського розкрили професіоналізм майстра, який за допомогою витинанкарських засобів (рапортність, повторюваність) кристалізує вплив довершеної лінії. На одній із його робіт зображено в центрі хрест із раменами, уподібненими до округлих пелюсток із надлегким обрамленням-контуром у формі пелюсток маку. У кутках — ваговиті макові квіти з тичинками й тонкими прорізами між пелюстками. Ще на одній роботі множинність ліній символізує чотири крила, зображені у формі дитячої іграшки-вітрячка.

Киянки Людмила Проценко <sup>9</sup> і Марія Косицька <sup>10</sup> також узяли участь у святі. Їхні роботи представила на стенді автор статті. Відгомін традиційних настроїв і своєрідність творчої манери майстринь простежувалися у вишуканих стилях. Людмила Проценко на жовтому тлі світло-коричневими м'якими лініями передала гармонію центрального зображення хреста з веселим птаством, яке його оточує («Хрест із птахами» 1,2). Марія Косицька вирізала легкі, ніби морозяні, узорі з різновеликих трикутників, ромбів і ліній на білих статично-симетричних силуетах церков та янголів («Церква на Великдень», «Два Ангели»).

Деякі сучасні майстри представили роботи, створені в стилі силуетної витинанки, що суголосні графічним зображенням (симетричним і асиметричним). Нині вони дістали назву «витинанкової графіки» <sup>11</sup>. Сприймати їх можна двояко: як графіку, витнуту з паперу, і як витинанку, що доповнює світ графіки: «Новий 1933-й», Тарас Крамаренко (с. Литвинівка, Черкаська обл.), «Кізонька моя люба», Таїсія Гарварт (сmt Нововороцовка, Херсонська обл.), «Родина», Лариса Лисицька (м. Лисичанськ, Луганська обл.), «Біля тину», Євген Пілюгін (с. Решетилівка, Полтавська обл.). Кожен із цих майстрів працює в згаданому напрямі, однак вирізняється власним сформованим стилем і розмаїттям образів. Подібна тенденція простежується і в монохромних роботах Жанни Баркар (м. Одеса). Привертають увагу її гамірні діти-колядники («Колядники»), коти з гарбузом під мальвами («Винні»), білий олень із рогами-писанками («Олень»). Особливе місце серед майстрів витинанки займають Андрій Пушкарьов (м. Дніпропетровськ, витинанка «Під яблунею») і Руслана Кушнірук (м. Івано-Франківськ, витинанка «Мій Ангел»). Деякі їхні роботи чекають нового терміну, що зможе вербалізувати середину між витинанковою графікою і кольоровою гравюрою.

Учасники свята мали можливість познайомитися і з витинанкою зі шкіри, представленою в роботах Валентини Шитікової (м. Сімферополь). Узорчаті обкладинки для книг і величні хоруг-

ви дивували кожного прадавнім матеріалом і сучасним оформленням. Доцільно відзначити, що традиційні композиції та деталі одразу поставили доробок на високий рівень образності.

Творчість господарів свята гості оглянули на виставках у міському Будинку народної творчості. Це, зокрема, витинанки Оксани Городинської («Сонце над Поділлям», «Писанкове дерево»), Марії Гоцуляк («Карпати», «На сторожі»), Олени Корсовської («Ой на Івана та й на Купала», «Великоднє»), Дарини Альошкіної («Спів ріки») і легкі, ніби «насніжені» паперові іграшки Тетяни Мороховець.

На жаль, неможливо представити творчість кожного майстра, але подякувати хотілося б усім за особливу пошану до паперових творів, які наснажують і поціновувачів, і виконавців: Оксані Цимбалюк (м. Дунаївці, Хмельницька обл.), Світлані Тесленко (м. Житомир), Нелі Рошиній (с. Мирне, Сімферопольський р-н, АР Крим), Євдокії Чугуновій, Ользі Каришиній і Ліні Концевич (м. Вінниця), Тетяні Філь (м. Липовець, Вінницька обл.), Світлані Дишук (сmt Теплик, Вінницька обл.), Світлані Поляруш (с. Писарівна, Вінницька обл.), Олександрі Єфімовій (сmt Крижопіль, Вінницька обл.), Сергію Агафонову (сmt Оратів, Вінницька обл.) і багатьом іншим учасникам, чия творчість формує сьгоднішній світ витинанкарського мистецтва.

На завершення додамо кілька слів про інший бік багатогранності, де представлені твори еkleктичні, невиразні, надумані складною технікою. Часто в таких роботах майстер ніби ховається за численними деталями чи філігранністю виконання, гублячи головний настрій задуму в повтореннях та ефектах.

Звичайно, сучасна витинанка, як і завжди, пронизана суміжними видами творчості – розписом, графікою, різьбленням – і «відповідає їм навзаєм» своїм паперовим виконанням. Сьогодні, на жаль, таке наповнення не завжди розвиває традиції: іноді новітні образи «засмічують» витинанку. Тут вбачаємо прогалини не майстрів, а насамперед нашої доби, переповненої, так би мовити, «хворими» зразками (ЗМІ, реклама, телебачення тощо). Адже сьогодні творча особистість часто проживає вакуум формування; витинанкою захоплюються люди, для яких мистецтво тривалий час могло бути далеким проявом. Для таких талановитих аматорів корисні були б засадничі курси, на яких висвітлюють історію й теорію різних видів мистецтва, а також основи і відмінності саме української витинанки. Іноді й самі майстри, не знаючи найпростіших і найважливіших засад витинанкарського мистецтва, свідомо чи підсвідомо шукають виходу з власного замкненого кола в бажанні творчого поглиблення й розвитку. Добре було б посприяти їм у цих пошуках. Розглядаючи випадки, коли витинанкою зацікавлюються професійні художники, можемо сказати, що й тут є свої нюанси. Часто саме їхні роботи мають вигляд графічного твору чи колажу, в якому витинанка використана як форма для сталих, але далеких від цього виду мистецтва образів і стилів. Основні ж засади українського витинанкарства вони можуть не враховувати, а отже, і не розвивати. Водночас саме професійні майстри-художники вивіщують рівень образності сучасного витинанкарського мистецтва, оскільки без новацій і стилетворення ніякий розвиток неможливий.

У такий спосіб у розмаїтті шляхів сучасної витинанки твориться її багатоплановість – здебільшого на високому рівні вона несе нам свій світ. Усі учасники IV Всеукраїнського свята висловили бажання зібратися з новими майстрами на наступному подібному форумі. Вищої оцінки організаторам Всеукраїнської події годі очікувати. Додамо, що свято відбулося за підтримки Управління культури й туризму Вінницької облдержадміністрації, Могилів-Подільської міської ради та райдержадміністрації, за що всі учасники дякували представникам влади й управління.

<sup>1</sup> Кузьменко І. Майстер декоративно-прикладного мистецтва: (витинанка, розпис): [Буклет про творчість майстрині]. – Приморськ, 2008.

<sup>2</sup> Див.: Зяткіна І. Витинанки: [Буклет про творчість майстрині]. – Б.в.д.

<sup>3</sup> Див.: Творчість Олени Харченко: [Буклет про творчість майстрині]. – Б.в.д.

<sup>4</sup> Гричанюк Л., Свіргун О. «Великодні візерунки»: Ювілейна виставка Дмитра Власійчука // Світлиця. – 2007. – № 1–2 (17–18). – С. 11, фото. – [Часопис Вінницького обл. Центру народної творчості, присвячений 75-річчю утворення Вінницької обл.].

<sup>5</sup> Витинанки із центральною двоосевою симетрією. Див.: Станкевич М. Українські витинанки / АН УРСР. – К., 1986. – С. 32.

<sup>6</sup> Цвігун Т. Чарівний світ витинанки // Світлиця. – 2008. – Спецвипуск. – С. 3. – [Часопис Вінницької обл. Центру народної творчості, присвячений IV-у Всеукраїнському святу народного мистецтва «Українська витинанка»].

- <sup>7</sup> З роботами майстрині можна познайомитися у виданнях: *Гуляєва Н.* Витинанка: Практичні рекомендації для вчителів та витинанкарів-початківців. – Вінниця, 2008; *Івасько К.* Дивосвіт: Вірші, казки: 75-річному ювілею Вінниччини присвячується / Іл. Н. Гуляєвої. – Немирів, 2007.
- <sup>8</sup> Див.: *Карпатська кантілена: Георгій та Емма Левадські* // Каталог ретроспективної виставки творів: Живопис, графіка / Закарпатська облдержадмін.; Управління культури Закарпатської облдержадмін.; Об'єднання професійних художників Закарпаття. – Ужгород, 2008.
- <sup>9</sup> Майстриня багато років працює з дітьми в школі, розробила власну цікаву методику. Див.: *Проценко Л.* Витинанка у дитячій творчості: Посібник методичних рекомендацій. – К., 2007.
- <sup>10</sup> З її ілюстраціями вийшли книги: *Косицька З.* Небо і ми: [Біблійні оповіді для дітей мол. шкіл. віку] / Іл. Косицької З. та Косицької М. – К., 2008; *Пилипчак М.* Колядки і шедрівки: Автентичні / Іл. Косицької З. та Косицької М. – К., 2007.
- <sup>11</sup> *Шевченко Є.* Велесові перевесла Миколи Теліженка // Микола Теліженко: Витинанка. Альбом. – К., 2007. – С. 5; *Мищенко Г.* Мистецтво має бути дієвим у житті суспільства // Микола Теліженко: Витинанка. Альбом. – К., 2007. – С. 9.

*Любов Крайлюк  
(Рівне)*

## ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІКИ НІЛА ХАСЕВИЧА В ЧАСОПИСАХ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕЦЕПЦІЯ ПОЛІСТИЛІЗМУ

Полістилізм (одночасне існування кількох стилістичних напрямів у певній галузі образотворчого мистецтва або творчості окремого художника) є однією з головних ознак сучасного арт-мислення. Полістилізм став масовим явищем на початку ХХ ст., у час започаткування активного діалогу мистецтва з національними традиціями.

В історії українського мистецтва 30-і роки ХХ ст. охарактеризовані значним розвитком журнальної та вжиткової графіки: значно зросла кількість періодичних видань в Україні, розширювалася їх тематична наповненість. Сама специфіка графічної мови з її умовністю, обмеженістю виражальних засобів сприяла в багатьох випадках стилістичній поліфонії. Ось чому багато українських графіків співпрацювали із часописами та іншими періодичними виданнями.

Серед цих видатних постатей важливе місце належить Н. Хасевичу. На нашу думку, його творчість 1930-х років у галузі оформлення друкованих видань є надзвичайно цікавою. Особистість Н. Хасевича привертає увагу багатьох дослідників: мистецтвознавців – Р. Яціва [3], О. Лагутенко [1; 2], О. Загаєцьку [17], О. Калітовську [14], істориків та краєзнавців – А. Карп'юка [9], А. Вакулку [13] та ін.

Зокрема, Р. Яців звернув увагу на активну роль художника в галузі пропагування та розвитку вжиткового мистецтва в часі міжвоєнного двадцятиліття в контексті функціонування мистецького гуртка «Спокій» [3, 127]. У деталях продумана інтелектуальна програма художнього просвітництва українців наповнювалася реальним змістом, зокрема і в співпраці з українськими виданнями. О. Лагутенко висвітлює «полістилізм нарбутівської течії» [1, 109], до якої відносять творчість легендарного графіка. Дослідниця у своїх монографічних роботах [1; 2] присвятила творчості Н. Хасевича одне речення: «Художник Ніл Хасевич теж працював за кордоном, у Варшаві, належав до гуртка «Спокій», але його екслібриси демонструють безпосередній зв'язок з киево-харківською школою ксилографії 1920 років» [2, 164]. Л. Крайлюк акцентує увагу на співпраці художника із часописами «Волинь» [5] і «Шлях» [6].

Зауважимо, що співпраця Н. Хасевича з періодичними виданнями Західної України була плідною та багатогранною, вона на даний час досліджена частково і вимагає максимально можливої реконструкції, унаочнення та конкретизації.

Метою дослідження є виявлення та інтерпретація графічного оформлення Н. Хасевичем часописів «Ватра», «Волинське слово», «Шлях» та календаря «Рільник».

Завданням дослідження є системний аналіз художньої мови графіки Н. Хасевича в оформленні волинських часописів.

Необхідною частиною дослідження стала пошукова робота для виявлення творів.

Н. Хасевич і як теоретик, і як практик надавав неабиякого значення виховній та естетизуючій функції прикладної графіки, про що засвідчує, зокрема, його стаття «Про графіку» [4]. Важливу роль у зверненні художника до оформлення часописів зіграли й особисті стосунки з українськими громадськими та релігійними діячами С. Скрипником, А. Ливицьким, У. Самчуком та ін. Спогади сучасників дозволяють доповнити творчий доробок Н. Хасевича. Зокрема, О. Кришук згадує, що бачила оформлений художником календар «Рільник», виданий у Львові [9, 9].

У волинському календарі «Рільник» на 1939 рік («накладом воєвідського товариства організацій і гуртків рільничих у Луцьку») оформлення титульної сторінки містить унизу зліва підпис Н. Хасевича [7]. Цей твір є одним із небагатьох збережених і віднайдених кольорових дереворитів графіка. У подібному стилі виконано обкладинку календаря «Рільник» на 1936 рік, імовірно, вона також могла належати Н. Хасевичу. Календар містить різноманітну інформацію на сільськогосподарську тему.

Обкладинка календаря «Рільник» є синтетичною багатоплановою композицією. У ній органічно поєднані дві сюжетні лінії, пов'язані з філософською категорією часу. Перша з них, яка прочитується насамперед, — тема безперервної зміни поколінь у родоводі. Традиційність селянського побуту асоціюється з прядкою та веретеном, із дерев'яними стінами хати, вишиваними сорочками. Зображення хлопчика з книгою в батька на колінах можна розглянути як метафору майбутнього, що не мислить себе без освіти. Що ж до жіночого образу, то він домінує в пластичному композиційному вирішенні — граційний рух рук нагадує розгорнуті крила птаха. Мікрообраз нитки, що снується, можна інтерпретувати як втілення розміреного часу, що пов'язує минуле і майбутнє.

Друга сюжетна лінія звучить дуже тонко, майже натяком — це зміна пір року, які втілено в хліборобські символи. Метафоричність художньої мови сюжету вказує на генетичний зв'язок із народним фольклором — нарративний коловорот сільськогосподарських робіт за вікном нагадує мотиви прадавніх легенд. Притишує цю оповідь ніжно-сірий світлий тон, адже головною є тема любові, сім'ї, родини. Лише любов непідвладна часові — тому, на нашу думку, її образи домінують у композиції динамічними формами, теплою і насиченістю барв.

В оформленні титульної сторінки «Рільника» відчутний вплив нарбутівської школи — світлотінь активно моделює фігури. Теплі вохристі кольори поєднані з ахроматичним чорно-білим контрастом і нюансами сірих відтінків, і як акцент — теракотовий колір на жовтуватому папері створюють надзвичайно вишукану, рафіновану кольорову гаму.

Трактування єдності традиційного й сучасного передають і шрифтові елементи композиції — інтерпретовані устав з акцентованими діагоналями та українські скорописи, що на сьогодні абсолютно не мають вигляду застарілих. Стилізація вищезазначених скорописів заслуговує на особливу увагу — контрастуючи з гребінчастим штрихом та гострими формами уставу, вона пом'якшує і збагачує ритм твору.

Працюючи над оформленням «Рільника», Н. Хасевич здійснював пошук новацій пластичної мови, визначених структурою і змістом тексту. З одного боку, шрифтова частина композиції надає твору асоціації з народним мистецтвом. З другого боку, об'єктом зображення виступають не тільки етнографічні риси українського села, але і його духовні корені. Тобто важливішими за семантичні паралелі є архетипні моделі, закладені в генетичній пам'яті поколінь.

Таким чином, на форзаці календаря «Рільник» Н. Хасевичу вдалося синтетично поєднати історичну пам'ять українців із новітніми поглядами ХХ ст. Подібні завдання графік ставив і в співпраці з релігійно-громадським часописом «Шлях». Часопис — видання Товариства імені митрополита П. Могили — виходив друком у Луцьку з 1933 по 1939 роки. У ньому висвітлювали не лише релігійну, але й політичну, історичну, культурологічну тематику. Авторство логотипу, який використовувала редакція до 1937 р., наразі невідоме.

Логотип, створений 1937 р., підписаний повним прізвищем — Н. Хасевич [7]. Графік свідомо відмовився від ілюстративності, адже в його композиції домінує шрифтова частина, натомість зображувальні елементи подані досить умовно. Композиція твору виразно архітектонічна. Масивна смуга в нижній частині гравюри, слугуючи чорним тлом для шрифтового ритму, нагадує міцний фундамент будівлі. Основний із використаних автором шрифтів — інтерпретація курсиву чорним кольором на світлому тлі — надавав логотипові сучасного звучання.

Дорога на логотипі — широка, відкрита й осяйна — має багатогранне значення символу. Філософський зміст твору був справді зрозумілий широкому колу читачів, адже націленість на ду-

ховне самовдосконалення є метою кожного українця-християнина. Цей шлях, що простягається перед читачем, виразно оптимістичний, незважаючи на скромні зображувальні засоби.

Образ дороги, яка веде до церкви, автор використав не лише в логотипі часопису «Шлях», але і в одному з найкращих своїх екслібрисів о. Около-Кулака. Екслібрис, створений одночасно з логотипом, представляє шлях, уже пройдений, важкий і тернистий, про що засвідчує стомлена постать паломника. Метафора в даному разі викликає гаму різних асоціацій, але незаперечною в обох творах залишається віра у вищу справедливість обраного шляху.

Звертає на себе увагу невелика ілюстрація підназвою «Різдвяна ніч» у січневому номері «Шляху». На авторство Н. Хасевича вказують ініціали «Н. Х.» у нижньому правому куті. Композиція незвична за рахунок дуже високої лінії обр'ю – глядач сприймає краєвид українського села ніби з висоти пташиного польоту. Динамічний діагональний акцент гравюри створюють промені Віфлеємської зірки, що локально падають на селянську хатину зі святково освітленими вікнами. Контраст – протистояння чорного й білого – це драматична основа майже всіх графічних робіт Н. Хасевича; у різдвяній ілюстрації він утілений майже відверто, пом'якшуючись каскадом моделюючих ландшафт дрібних чорних штрихів. Застосований автором композиційний прийом підвищення лінії обр'ю символізує особливість, неординарність сприйняття надзвичайної події.

Цілком реалістичне вирішення «Різдвяної ночі» властиве багатьом ілюстраціям Н. Хасевича. Графічна заставка, якою оздоблена перша сторінка січневого номера «Шляху» за 1939 рік, на наш погляд, є однією з перлин української графіки. У невеликому розмірі й тривіальному сюжеті – звичайна сільська хатинка – виражена ціла симфонія почуттів. Мініатюрний пейзаж оспівує вічне єднання створеного людиною і Богом. У ньому абсолютну цінність має кожна натхненно вирізьблена рукою майстра мікроструктура. Щось лірично-щемне, незбагненне, те, чого не можна передати словами, прочитується в чорно-білому ритмі реалістичного зображення.

З 1939 р. Н. Хасевич оформив три титульні сторінки для часопису «Шлях», присвячені роковинам Т. Шевченка і Великоднім святкам. Специфіка часопису, спрямована на воцерковлену частину волинського суспільства, передбачала традиційний підхід до висвітлення у графіці урочистих подій. Водночас класичний стиль титульних ілюстрацій Н. Хасевича несе виразно національний, не позбавлений модерністських рис, характер. Художник цього досягає по-різному. Так, у деревориті, присвяченому Великому Кобзареві, у багатопланову композицію введені рядки «Заповіту», виконані інтерпретованим українським скорописом.

Неоприми́визм майже ніколи не захоплював Н. Хасевича, але ця титульна сторінка виявляє опосередкований зв'язок із народними дереворитами. Насамперед це стосується композиційного вирішення. Певна площинність зображення поєднана з багатоплановістю і багатосюжетністю. Акцентом слугує портрет Т. Шевченка в динамічному півфігурному розвороті на передньому плані. Діагональним картушем на другому плані проілюстровано три теми: кобзар в оточенні селян, козаки в неволі й улюблений образ поета – Катерина з немовлям на руках. І на дальньому плані – могила Великого Кобзаря над Дніпровими хвилями та фрагмент сільського краєвиду. Розлогий наратив графічної композиції навіть асоціації з дещо лаконічнішим екслібрисом Т. Лешнера, виконаний Н. Хасевичем 1938 р.

Усі ці численні сюжетні групи між собою поєднані за допомогою ритму, який, попри класичну довершеність, саме «філософією етномислення» [16, 95] виявляє певну спорідненість із народним дереворитом. Твір Н. Хасевича репрезентує, за визначенням О. Петрової, третій, найвищий рівень діалогу мистецтва з традицією, для якого властиве «...послаблення детермінуючої ролі фольклорної образотворчості» [16, 95]. Тобто зв'язок з етнотрадицією у творчості Н. Хасевича відбувався за принципом «духовного резонансу».

В оформленні титульних сторінок інших номерів «Шляху», а саме у великодніх заставках, які вирішені в лаконічному стилі, навпаки, неіснує жодних паралелей із примітивізмом. Привертають до себе увагу українські національні строї жінок-мироносиць та діток, які вклоняються воскреслому Ісусу Христу, подані, як зрештою й постаті, максимально лаконічно. Це погляд людини індустріальної доби, про що засвідчує площинний, злегка геометризований стиль зображення. Водночас Н. Хасевич підкреслює безперервність традицій у християнському мистецтві. На наш погляд, композиція з мироносицями Н. Хасевича подібна до гравюри Г. Доре в дзеркальному відображенні, окрім постаті ангела в іншому ракурсі.



Подібну умовність зображення можна спостерегти і на титульній сторінці наступного номера «Шляху» – композиції з воскреслим Ісусом Христом та дітками, що Йому вклоняються. Твір не викликає жодних алюзій із біблійними ілюстраціями, це насамперед *українське* святкування Воскресіння Господнього. Композиція багатопланова: на передньому плані зліва – постать Ісуса Христа, справа на середньому – дівчинка і хлопчик із великодніми кошиками, на дальньому плані справа – Голгофа з хрестами і трьома фігурами паломників. Розлогий сюжет, «спресований» лаконічністю інтерпретації, акумулює зашифровану в зображенні потужну енергію.

Отже, великодні заставки Н. Хасевича, виконані для часопису «Шлях», репрезентують певну умовність художньої мови, яка більш властива для мистецтва плаката. Укотре переконаємося, що найтрадиційніші сюжети можна безліч разів інтерпретувати по-новому, збагачуючи стилістику релігійного мистецтва.

У Рівненському обласному архіві серед періодичних видань 30-х років ХХ ст. знайдено ще два твори прикладної графіки Н. Хасевича – логотип та ілюстрацію до юнацького часопису «Ватра» [10]. Авторство логотипу засвідчує надпис: «Мистецьке оформлення мистця-маляра Ніла Хасевича». Часопис уперше виданий «Молодою громадою». Одне з перших на Волині, видання для підлітків невеликого формату, видрукуване на дешевому папері. «Ватра» висвітлювала активну діяльність учнівських гуртків та об'єднань, друкувала поезію та прозу, цікаву молодим читачам. На жаль, в архіві є лише один примірник, достеменно невідомо, чи видавався часопис і надалі.

Націлений на молоду читацьку аудиторію, Н. Хасевич створив найбільш авангардний і найкращий у своїй творчості логотип. Дуже динамічна композиція «Ватри» поєднує діагоналі шрифтових елементів і пружний S-подібний абрис полум'я. Вона яскраво втілює образ світу, що швидко й постійно трансформується. Якби не кілька дитячих постатей, поданих дуже узагальнено, логотип можна було б назвати абстрактно-шрифтовою композицією.

Хоча Н. Хасевич переважно практикував техніку обрізного деревориту, у даному разі він застосував улюблену своїм учителем, професором варшавської академії В. Скочилисом, білу лінію на чорному тлі [18, 49]. Через контрастне зіставлення білого й чорного відчувається емоційно-піднесений, драматичний вплив напіваабстрактного графічного твору.

Логотип «Ватри» – зразок досконалого пластичного вирішення, де доцільність і конечність кожного елементу, кожного штриха, скупість зображувальних засобів сприяють якнайповнішій реалізації задуму. Оригінальність та естетичні якості власне шрифту також заслуговують високої оцінки. Твір укотре доводить твердження Т. Лешнера, що «...під оглядом уміння зв'язувати напис з рисунком, становить Хасевич виняткове явище. Його хист у цій ділянці дає право порівнювати нашого графіка з найбільшими мистцями екслібрису» [11, 6].

Зазначимо, що ілюстрація до «Ватри» також виконана в техніці деревориту. У пейзажі з млином на дальньому плані та вигином річки на передньому, як і на титульній сторінці, застосовано білу лінію на чорному тлі. Чітка геометризація пейзажних елементів, дещо пом'якшена гребінчастим різнофактурним штрихуванням та плавним вигином хмар, у графіці Н. Хасевича є унікальною. Очевидно, що вона викликана пов'язаністю з логотипом, вимогою єдиного стилю видання. Цей дереворит – єдина спроба мистця в галузі кубізму. Логотип та ілюстрація «Ватри» цікаві насамперед тим, що вони розширюють стилістичну палітру графіки Н. Хасевича. Виразність дереворитів Н. Хасевича, їх спресована енергія є засобами, здатними найадекватніше виявити вагомість змісту надрукованих творів.

На нашу думку, за мистецькою вартістю і новаторством логотип видання «Ватра» відповідає найкращим зразкам української книжкової графіки першої половини ХХ ст. Лаконізм та чітка геометризація образів зближують «ватрівську» графіку з неокласицизмом Я. Музики (екслібрис М. Шипайла) [1, 182]. Можна засвідчити й певні аналогії з конструктивізмом у творах прикладної графіки С. Гординського, Л. Геца [1, 183], при цьому полістилізм волинського мистця досягає найоптимальнішого, на наш погляд, результату. Як і логотип, ілюстрація є вишуканим і надзвичайно естетичним вираженням таланту художника.

У 30-х роках ХХ ст. Н. Хасевич був членом Волинського Українського об'єднання (ВУО), 1935 р. його обрали крайовим делегатом на з'їзд ВУО. Це була легальна просвітня організація, яка займалася бібліотеками, спортивними та науковими товариствами. Об'єднання видавало громадсько-політичний тижневик «Українська нива», що виходив друком у Луцьку. Розпочинаючи з 1937 р.,

газету перейменовано у «Волинське слово» [13; 17]. Світоглядна сутність цього поліграфічного продукту акцентована саме через його логотип – лаконічний, виразний, сміливий.

На нашу думку, авторство нового логотипу належить Н. Хасевичу. Це засвідчує інтерпретація курсиву, яка за своїм характером нагадує шрифт із титульної сторінки календаря «Рільник». Художник свідомо відмовився від будь-якого декору – ідеально віднайдений ритм літер і смуг створює поліфонічний графічний акорд. Отже, мінімальною кількістю засобів автору вдалося віднайти вражаючий ефект, що найважливіше, композиція сприймається надзвичайно цілісно. Варто відзначити пропорційність усіх без винятку елементів логотипу, що створює враження монолітності твору.

Н. Хасевич в оформленні волинського часопису дозволив собі віртуозну гру – у кожному слові чергуються літери, виконані двома різновидами шрифтів – гротескним та геометризованою інтерпретацією уставу. Ритмічного контрасту композиції надає акцентовано пом'якшений варіант курсиву. Геометричні графеми літер, підсиливши виразність і читабельність логотипу, несуть в собі образне втілення сучасності.

У створеному логотипі «Волинського слова» художник мовою ритмів і форм віддзеркалює зміни парадигм розвитку українського суспільства. Переглянувши тогочасну періодику, доступну читачам Західної України, зауважимо, що варшавські видання, присвячені графіці [15], мають аналогічний рівень культури шрифтової композиції.

Відзначимо, що віднайдені зразки прикладної графіки Н. Хасевича (зокрема, календар «Рільник» і логотипи часописів «Ватра» та «Волинське слово») розширюють діапазон стилістичних новацій в оформленні української періодики. Твори прикладної графіки Н. Хасевича відрізняються розмаїтістю та адекватністю стилістичного вирішення – експерименти в галузі форми збігаються в часі зі зверненням до народної традиції. Це значною мірою стосується дизайну поліграфічної продукції.

На наш погляд, у розширенні стилістичної палітри Н. Хасевича 30-х років ХХ ст. варто виокремити два основні напрями: конструктивізм і неопримітивізм. Перший напрям репрезентують оформлення «Ватри» та «Волинського слова». Принципами другого напрямку графік найвдаліше скористався в оформленні титульної сторінки «Рільника». Часопис «Шлях» демонструє одночасність застосування обох підходів, залежно від тематичного спрямування змісту. У часовому розгортанні варто відзначити паралельність застосування різноманітних стилів у царині прикладної графіки Н. Хасевича 1930-х років.

Звичайно, розмаїтість стилів у даному разі не позначена значними контрастами, що, зрештою, рідко спостерігаємо у творчості одного художника. Усі розглянуті твори об'єднує індивідуальний код, в якому відчутна цільна, неординарна особистість Н. Хасевича.

Наголосимо, що художник володів потужним арсеналом мистецьких засобів, його мова багата й виразна. Інтелектуальний діалог традиції з новими європейськими течіями, який став визначальним для мистецтва ХХ ст., знайшов гідне втілення в графіці Н. Хасевича. Наративність і лаконізм, реалістичне бачення та активна стилізація, елементи кубізму, конструктивізму й неопримітивізму – усе це можна знайти у творах графіка, призначених для широкої читацької аудиторії. Вибір стильового напрямку цілеспрямовано визначали певні різнотипні групи реципієнтів.

Мистцю вдалося віднайти найоптимальніший варіант співвідношення таких протилежних категорій, як масовість та елітарність для логотипів, а також ілюстрування друкованих видань. Віртуозна гра зі стилями балансує на тонкій межі, яка дозволяє уникнути банальних повторень, з одного боку, і карколомних експериментів, незрозумілих для непосвячених, з другого. Оформлення часописів Н. Хасевича (як продукт, створений для масового споживача), завдяки високому професійному рівню художника, мали величезне значення для загальноестетичного розвитку нації. Якщо екслібриси були доступні вузькому колу поціновувачів мистецтва й інтелігенції, то твори, виконані для часописів, розширювали світоглядні горизонти мільйонів українців. Графіка Н. Хасевича значною мірою дозволяє наблизити мистецький рівень волинських періодичних видань 30-х років ХХ ст. до найкращих європейських зразків.

Повернення спадку Н. Хасевича особливо актуальне в час, коли провідні мистецтвознавці України б'ють на сполох щодо «плебеїзації культури», знецінення цінностей, підміни багатьох понять [19, с. 1]. Графіка Н. Хасевича – інтелектуальна, розмаїта, закорінена в українську традицію – доповнює багатогранне явище українського полістилізму ХХ ст.

1. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття. — К., 2006.
2. *Лагутенко О.* GRAFHNIEN GRAFIKI. Нариси з історії української графіки ХХ століття. — К., 2007.
3. *Яців Р.* Ніл Хасевич: акценти творчості і долі. До 90-ліття з дня народження художника // Воля і батьківщина. — Л., 1996. — Ч. 1(18).
4. *Хасевич Н.* Про графіку // Волинь. — 1941. — № 1.
5. *Крайлюк Л.* Етнічні мотиви Волинського Полісся в прикладній графіці Ніла Хасевича (на матеріалах часопису «Волинь» 1941–1942 років) // Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. — Рівне, 2006. — С. 200–210.
6. *Крайлюк Л.* Висвітлення духовної тематики у прикладній графіці Ніла Хасевича 1937 року // «Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій»: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 21–22 грудня 2006 року. — К., 2006. — С. 205–208.
7. Волинський календар «Рільник» на 1939 рік (накладом воєвідського товариства організацій і гуртків рільничих у Луцьку). — Луцьк, 1938.
8. Шлях. Релігійно громадський часопис для народу. — Луцьк, 1937.
9. Лицар свободи: нариси, спогади, статті. До 100-річчя з дня народження Ніла Хасевича. — Костопіль, 2004.
10. Ватра (видання «Молодої громади», Найвищого учнівського Органу Української Гімназії в Рівному). — Рівне, 1935.
11. *Лешнер Т.* Книжковий знак Ніла Хасевича. — Варшава, 1939.
12. Grafika polska nowoczesna. Wydawnictwo Towarystwa Artystow Grafikow w Krakowie. — Krakow, 1937.
13. *Вакулка А.* Ніл Хасевич — художник-борець. «...Я б'юся різцем і долотом». — Рівне, 2005.
14. *Калітовська О.* Творчість Ніла Хасевича // Сучасний художній музей: проблеми і перспективи. Матеріали науково-практичної конференції до 20-річчя Хмельницького художнього музею. — Хмельницький, 2006.
15. Grafika polska nowoczesna...
16. *Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70 рр. ХХ ст. — початку ХХІ ст. — К., 2004.
17. *Загаєцька О.* «Ми стали волі на сторожі». До 100-річчя від дня народження Ніла Хасевича // Образотворче мистецтво. — 2006. — № 1. — С. 58–60.
18. *Тананаева Л.* Очерки польской графики. Первая половина ХХ века. — М., 1972.
19. Арт-відступ. Чому держава стала пропагандистом кітчу // Дзеркало тижня. — № 46 (725). — 2008.

**Наталія Кубриш**  
(Одеса)

### **ЗАНУРЮЮЧИСЬ У «КОЛОДЯЗЬ ЧАСУ»: ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ**

Сьогодні нам треба зрозуміти, що нова нереалістична культура ХХ ст. почала користуватися схемами, що мають стійку культурну традицію, закорінену в язичництві. Можна стверджувати, що «мрії» часу закріплювалися в міфах про загибель старого та народження нового світу. Умовна пластична форма, що заявила про себе в мистецтві 1910–1920 рр., наповнена глибоким змістом, оскільки міфічний час спонукав художників до пошуків співмірного собі міфічного простору. Їхні герої вже не нагадували реальний типаж, а були умовними персонажами, носіями уявлень, переживань, передчуттів та уподобань творця картини — художника, який взяв на себе місію жерця, метою якого є зарядити світ естетичною енергією. Умовою не лише існування, але й самої появи міфу є міфологічний стан свідомості, властивий людині епохи великих катаклізмів і жахливих змін. Гадаємо, що міф про нову дійсність міг виникнути лише за умови наявності типу мислення, який називають міфологічним.

Створюючи портрет епохи, художники початку ХХ ст. прагнули побачити риси нової доби. Його становлення пов'язували насамперед з образом потопу, хаосу та рятівної вершини.

У творчості художників відбувався активний пошук сюжетів, героїв, символів, алегорій, нової мови вираження. В Україні цей напрям мав серйозне обґрунтування в самій географії країни, розташованої на кордоні між Заходом і Сходом; у тогочасній політичній і соціальній ситуації; у культурній спадщині та фольклорі, який, поряд з християнським світосприйняттям, зберіг риси язичницьких культів.

Досліджуючи творчу сферу життя ХХ ст., мистецтвознавець А. Еткінд у книзі «Содом і Психея» пише: «Під невпізнаною оболонкою аналіз художніх творів цього періоду нерідко виявляє старі, а іноді й дуже старі хімічні складові: архаїчні символи, які пронизують різні, очевидно, нічим не зв'язані професійні сфери: науку, мистецтво, релігію, політику, елементи народної культури, які беруть участь у найавангардніших будовах і приховуються за їх масками» [24, 90].

Нові міфи неминуче нанизуються на фундаментальні вікові архетипи. Художні образи, якими ми захоплюємося сьогодні, не померли разом із віруваннями та легендами, що їх створили. На поверхні міститься зображення реального, але чим уважніше вдивляєшся, тим більше, як стверджує Х. Гюнтер, розкривається символічне, архетипне значення [8, 27–42]. Вічне життя міфу визначається одвічністю тих людських потреб, які міфологія називає і встановлює. А. Мендра дійшов висновку, що ідеологія відіграє в сучасному світі ту ж функцію, яку міф виконував у примітивних суспільствах. У зв'язку з цим він характеризує Велику Французьку революцію К. Леві-Строса [12, 294–296]. Приблизно те саме можна сказати про Жовтневу революцію: вона не тільки сама стала міфом, а й породила багато легенд про щасливе світовлаштування. Л. Сауленко, досліджуючи міфологеми сучасного тоталітаризму, прийшла до такого висновку: «У Новій культурі проглядаються архаїчні уявлення про світ, які вилилися у міфологеми і ритуали, сягають до глибинної давнини, до первісного світовідчуття» [18, 90]. Таким чином, схожість міфів – це наслідок однорідної спрямованості умів і загального бажання зазирнути в майбутнє, використовуючи набутий раніше досвід.

Українське образотворче мистецтво перших двох десятиріч ХХ ст. переживало період інтенсивного розвитку. Важливе значення в цьому мала міфопоетична направленість творчості багатьох художників. П. Білецький пише, що звернення до національних надбань минулого у цей період було визначене бажанням «повернутися до життєдайного джерела багатовікової традиції, в якій зберігається лише найкраще, найдосконаліше, таке тільки, що має значення мистецького еталону, вивіреного працею покоління» [4, 304]. Художній процес періоду, що вивчається, вражає різноманітністю співвідношень традиції та новаторства. П. Білецький слушно зазначив: «Звернення до національних традицій, коли воно не було простим наливанням молодого вина в старий міх, сприяло формуванню не одного блискучого таланту» [4, 305].

Так, наприклад, Ф. Кричевський шукав синтез українського національного стилю, поєднуючи модернізм з декоративністю та стильовими засобами фольклорного мистецтва. У триптиху художника «Життя» лінійність та об'ємність утворюють пластичну єдність оригінальним сполученням сецесійних і кубізованих форм. Цей триптих увійшов в історію українського живопису як твір глибоко національний завдяки своєму колориту й епічності, спорідненій із фольклором. В основу триптиха покладено глибоко філософський зміст: «Любов», «Сім'я», «Повернення» – споконвічний цикл життя селянської родини. Історію селянської родини Ф. Кричевський оповідає піднесеною метафоричною мовою. Філософської глибини художник досяг за допомогою величності узагальнених ритмів, абстрагованої символіки, гармонійності декоративної живописної мови. На відміну від Клімта, чиї витончені герої поринають у поетичний всесвіт, постаті закоханих Кричевського («Кохання») злиті воедино нестримною ірраціональною силою кохання, перетворюючись на символ вселюдського Почуття.

П. Холодний писав картини на тему українського фольклору. Так, наприклад, сюжет картини «Казка про дівчину й паву» (1916) запозичено з колядки про дівчину та паву. На квітковому килимі зеленої галявини дівчина в національному українському одязі та екзотичний павич об'єднані гармонійним ритмом делікатних ліній і форм. Іконографічна манера художника сполучається з народним мистецтвом; основними елементами, що з неї було взято, є декоративність і суцільність композиції, чиста гама теплих ніжних барв, тонка гра нюансів, примат лінії, що надає творіві музичного звучання. Цей ритм витворює пісенний настрій, сповнений таємничої атмосфери казковості.

Розглядаючи еволюцію творчості О. Новаківського, В. Овсійчук демонструє, що в картинах останніх років майстер «ніби створює новий світ». Дослідник підкреслює, що народжений на реальній

основі живописний образ наповнений «розкутою стихією нічим не обмеженого життя природи, в центрі якого він подумки ставить людину – учасницю всього, що відбувається на землі» [14, 14]. Творчість для художника була своєрідним містичним дійством, під час якого не просто фіксувалося бачене, а й творилося нове, духовне. Чисте малярство з утаєною символікою кольорових площ і ліній було тоді новизною для галицького регіону. Формуванню неповторного оригінального живописного стилю майстра сприяло вивчення історії України, усної народної поезії, знайомство із творчістю українських середньовічних майстрів і зразками національного образотворчого фольклору. Художнику було притаманне міфологізоване мислення, що дозволяло йому охопити широке коло масштабних тем суспільно-патріотичного та філософського звучання. Це передусім великі візії народного буття («Юр. Поема світової війни», «Повінь», «Ангел смерті») та національного відродження («Пробудження», «Стрілецька Мадонна», «Мати Милосердя»), ідеали нескореного духу нації («Ярослав Осмомисл», «Довбуш – володар гір»).

Міфопоетичне вираження природних енергій найбільше проявилось в творчості М. Жука. Степова аура краю Каховки, де минули дитячі роки, помітно вплинула на пробудження мистецьких інтересів М. Жука, розвиваючи в ньому міфопоетичну своєрідність погляду на світ. Згодом він писав про свої враження від таврійського степу так: «Там я відчув, що існує таємниця, і там природа така велична, що я стаю менший за комаху; там повітря таке густе, запашне, тепле й спокійне, що здається, коли б його чимось помішати, то воно розгойдалося б, як мед у склянці» [9, 62]. Одне з полотен Жука-символіста має назву «Казка», а пізніше він написав кілька десятків казок у віршах та прозі.

Низка пейзажів, перетворені в орнамент квіти натюрмортів, декоративні панно свідчать про те, що М. Жук досяг глибокого розуміння народного мистецтва. Особливо цікаве з погляду міфопоетичного звучання панно «Біле і чорне» (1912–1914) – портрет юного П. Тичини та його коханої. Художник вивчав і використовував образи античних міфів. Символіка панно, очевидно, пов'язана з міфом про Орфея, який своїм чарівним співом і грою на кіфарі міг творити природні дива. Зображені в одязі, що нагадує античні туніки, крилаті фігури подані в стані внутрішньої зосередженості. Бокові «рослинні» частини панно своїм буянням утворюють животворну силу природи. Тема гармонії людини та природи в квадриптиці М. Жука «Біле і чорне» з позицій міфопоетики розглянута в статті А. Воробйової [6, 12–20].

У розвідці В. Рубан «Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття» особливий інтерес в аспекті нашої проблематики становить творчість відкритого мистецтвознавцем художника-символіста К. Піскорського [16]. Рівновага композиційних елементів і ритмів, геометризована безпредметність та чітка лінійна розкресленість простору аркуша багатьох акварельних творів К. Піскорського виглядають, як модель Всесвіту [5]. У творі «Козак Мамай» (1921) художник звертається до образу улюбленого народного героя.

Прагнення до гармонії, до вічних духовних цінностей лежить в основі творчості М. Бойчука та угруповання «бойчуків» (Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Довгаль та ін.). Нечисленні твори, що збереглися, свідчать про те, з якою силою і переконливістю М. Бойчук відтворював менталітет українського народу. Творча програма М. Бойчука полягала в послідовному вивченні та використанні візантійського й давньоукраїнського церковного монументального малярства, мистецтва італійського проторенесансу, української книжкової гравюри та народної картини. У простих і глибоких символічних образах втілено народне уявлення про життя і смерть, про місце людини у вічному циклі животворної природи. О. Тарасенко демонструє міфологічний контекст картини «Під яблунею» і спорідненої з нею композиції «Урожай» (обидві – 1910-і рр.) [21]. У картині «Під яблунею» дерево розміщено суто в центральній частині полотна і сприймається як непорушна вісь всесвіту. Під його кроною мати передає сину плоди праці. Символ дерева багатозначний. Його можна трактувати як символ родини чи навіть як символ української нації.

Тоді Мати–Земля–Батьківщина причащає своїми дарами духовного сина. Земля – символ головних цінностей хліборобів українців, мати–охоронниця таїнства причащення святими дарами Землі. Основна властивість життя полягає у здатності відтворювати себе в часі: життя, смерть, народження. Основна ідея дерева життя пов'язана з життєвою силою, безсмертям, що зберігається в ньому. У М. Бойчука Дерево – Добро–Рай. У ньому немає християнської символіки гріхопадіння. Художник розуміє життя і смерть як селянин, знаючи, що засіяне в землю насіння воскресне в урожаї. Яблуня, оброблена Земля і Мати стають символами плодоносіння та вічного

відродження. М. Бойчук у своїх творах стверджує вічний кругообіг буття. Художник живе в своєму міфі як втілений ним отрок – син Землі.

Міфологізація життя властива Г. Нарбуту. Як ілюстратор дитячих книжок, а ще більше з моменту ознайомлення з історичним минулим і пам'ятками Гетьманщини Нарбут одразу виявляє нахил до рідної тематики. Художник буквально вживався у сповнену поезією і красою старовину. Дослідники його творчості пишуть, як Г. Нарбут «виряджався в костюм українського козака з шаблюкою» [10, 10], що його любов до маскараду «доходила до пристрасті» [11, 26]. В. Фоменко виділяє в творчості Г. Нарбута «могутній струмінь образотворчого фольклору» [23, 28].

Головна тема творчості О. Архипенка – «жінка–мати–богиня». Міфопоетика жіночої сутності в мистецтві майстра проходить еволюцію від жінки-матері, яка народжує дитину, до субстанції, яка породжує всесвіт. У його скульптурі новий всесвіт антропоморфний і представлений символічною фігурою жінки. Ця ідея об'єднує скульптури О. Архипенка з творами стародавнього світового мистецтва. Скульптура майстра формує атмосферу, що пронизана тонкою грою почуттів та емоцій, магією стародавніх вірувань чи релігійною містикою – те, до чого прагнули символісти. Образ жінки – матері – богині у творчості скульптора має позитивне та життєстверджуюче начало.

Найвиразнішим за міфопоетикою твором є «Океанічна мадонна» (1957). Сама назва вже свідчить про його онтологічний характер. Художник-теург подає своєрідну модель всесвіту. Вона взаємопов'язана зі стародавніми уявленнями, що, зокрема, викладені в першій руні «Калевали». Її форма має аналоги у всесвітньому мистецтві. О. Архипенко писав про процес безперервного перетворення матеріальних форм із однієї якості в іншу: «Живі організми на морському дні, форамініфера, мікроскопічні створіння найрізноманітніших форм – як наслідок багатьох причин – на морській глибині. [...] Безліч їх агломеровані в камені в океанських глибинах. Геологічний катаклізм, що підняв океанське дно, спричинився до того, що форамініфера утворила скельну природу. Із тих скель побудовані єгипетські піраміди і храми. Релігійні вірування єгиптян у вічне життя зумовили створення цих безсмертних велетенських будівель з тіл форамініфери. Хіба це не фантазмагорія перетворень форм і узгодження численних причин?» [3, 225]. Таким чином, «Океанічна мадонна» – це уособлення живого космічного начала в природі. Це творчий принцип, від якого бере свій початок усе, чому дароване життя на поверхні землі та океану. У цьому скульптурному образі звучить метаморфоза земного буття, зародження, зростання, загибель і нове відродження. Усе на землі, оновлюючись, продовжує своє існування переважно завдяки жіночому началу.

Жіноче в скульптурах-вазах О. Архипенка традиційно міфологічно атрибутовано мотивами води як початкової життєдайної стихії. В архаїчній свідомості пращурів вода була основним джерелом життя. Так, дослідник язичницької культури прадавніх слов'ян Б. Рибаків пише, що мотив зображення жінки з посудиною або у вигляді посудини був пов'язаний з темою «прохачок і подательок небесної вологи» [17, 168–169]. Жіноча сутність, за стародавніми уявленнями, мала значний магічний вплив на різноманітні процеси в природі і в космосі.

Спираючись на світову культуру, О. Архипенко створив міфопоетичні скульптурні образи, що мають значення для всього людства. На протигагу агресії та деструкції деяких творів європейського авангарду його творчості притаманне життєстверджуюче звучання і висока естетика.

Міфологізація життя властива художникам-авангардистам Д. і В. Бурлюкам [1]. Авангардисти тому і є авангардистами у прямому сенсі слова, що вони завжди намагаються крокувати попереду, постійно виходячи за межі традиційних норм художньої мови. Офіруючи себе духові прогресу, авангард рятує культуру від самовпевненості обмеженого раціоналізму, пихатої зарозумілості «здорового глузду». У такий спосіб авангард стає метакультурою, перетворюючись фактично на певну позицію щодо культурних ідеалів минулого та сучасного, на творчу лабораторію культурного духу майбуття. Інакше кажучи, він потрапляє до «колодязя часу», до історії культури. Саме «випавши» з буденного життя, можна віднайти вічні культурні цінності, що зберігаються у схованці духу. Тут і твори мистецтва немов спресовують час, кладуть його на збереження у суспільні схованки, архетипи й алгоритми культури. Авангард – це і є падіння, або ж «впадіння» в колодязь часу, де від цього збурюються накопичені культурні сенси. Модерне мистецтво, хоча й виходить з того колодязя духовно оновленим і «вдягається у нові шати», все ж таки не втрачає своєї родової пам'яті, залишається ланкою у зміні поколінь і формацій.

Брати Д. і В. Бурлюки, К. Малевич, М. Синякова, Г. Собачко та ін. майстри звернулися до мистецтва «примітиву», що містить пам'ять про колективну традицію. Теоретик культури аван-

гарду Н. Адаскіна стверджує, що «однією з найзначніших в авангарді була ідейно-естетична концепція примітивізму, в захопленні якою парадоксально об'єдналися прихильники крайнього новаторства і архаїсти» [2, 148–158]. Н. Степанян зазначає: «“Примітив” виділився у самостійну цінність, його почали розглядати як найцікавіший пласт культури. Роботи самоучок стали виносити у виставочні зали “на рівних” з творами професіоналів, і це зіграло величезну роль у мистецтві ХХ ст.» [19, 39–40]. В. Толстой стверджує, що «“під революцією в мистецтві” малося на увазі бажання повернутися до першоджерел – примітивів, архаїчних, “варварських” форм творчості для того, щоб будівництво нової культури почати з Нічого. Цим і пояснюється постійний інтерес авангардистів до наївної, примітивної творчості – чи то вироби африканських аборигенів, сучасний фольклор або дитячі малюнки» [22, 8].

Оскільки в основі авангардної естетики лежить поняття «дитинства», то форма мистецтва, яку ми називаємо примітивом, – це перша ознака нової культури, де «дитинство» – повернення до першооснов життя і традицій культури, які добре збереглися у фольклорі. Творча позиція неопримітивістів у деяких рисах споріднена з позицією романтиків. «Дивитись на те, що було за Грецією, тобто до неї, дивитись в цю темряву історичного минулого – це означає водночас і заглядати в темряву майбутнього», – так пояснює О. Михайлов одну із найвиразніших ознак мистецтва романтичного напрямку [13, 145]. Суть цієї позиції – пошук «фундаментального» у творчості, в процесі якого сучасне мистецтво, відштовхуючись від примітивного, а інколи і щось запозичуючи від нього, шукає нові характерні риси. Навколо неї поступово створювались і нагромаджувались компоненти певного міфічного субстрату. У мистецтві початку ХХ ст. «наївність» і «містерія» домінували. Це в культурі ХХ ст. буде розглядатися на рівні архетипу. Примітив, поєднуючись з естетикою модерну (серед інших факторів), сприяв виникненню символізму. Ця закономірність вказує на ті труднощі, які спіткають сучасних дослідників модерну й авангарду: існує досить сильна плутанина у визначенні архетипових образів. Міфологічна основа символіки українського та світового живопису модерну та авангарду на початку ХХ ст. розглянута в статтях М. Гуски [7] і О. Тарасенко [21].

Зараз можна стверджувати, що трагічне світосприйняття художника в авангардному менталітеті набуває есхатологічного забарвлення, оскільки метою творчого акту стає творення нового через обов'язкове розтрощення старого. «Неможливість розібратися у змісті подій, жахливе обличчя щоденних новин у газетах робили життя кожного включеним у своєрідну міфологему», – стверджує Н. Степанян [19, 52]. Цей болісний процес відбитий у спогадах практично всіх діячів культури тих років. І хоча людські долі та ідейно-естетичні платформи у різних майстрів не були однаковими, але руйнівні процеси, що відбувалися в країні, викликали подібне відчуття хаосу. І цей час сприймався як загибель Старого світу. Однак тут існує ще один парадокс: світосприйняття авангардного художника, попри всю його есхатологічну специфіку, також і деяку оптимістичну ідею, оскільки тут митець виступає носієм космічної, надприродної, надкультурної енергії, що спрямована на творення. Майже кожний авангардист починає формувати свій проект нової світобудови, виявивши тим самим можливість будівного акту авангардизму.

Оскільки естетика авангарду сягає у своїй моделі світу «дитинства», то кожен з митців авангардної культури намагається кинути своє насіння майбутньої цивілізації. «Примітивізм – це стимул ніби до нового відродження художньої Європи, до її глибокого поновлення. Він розірвав замкнене коло вікових традицій буржуазного мистецтва і заручився в цій традиції зовсім іншими культурними світами», – пише М. Пунін [15, 147]. Відомий скульптор ХХ ст. Г. Мур стверджував: «Будь-яке мистецтво має свої корені в примітиві» [25, 147].

Українських художників-модерністів приваблювала сила і безпосередність примітивного мистецтва, його інтенсивна, іноді гротескна експресія життя, що була втілена в найпростіші мистецькі форми. Вони змогли оволодіти ритмами й духом примітивного мистецтва. Саме в цих примітивних ритмах художники набувають здатності приховувати в своїй творчості глибинні пласти людської природи. На початку ХХ ст. широко вірили, що «відкриті» маски, фетиші, народне мистецтво, сповнені вільної, творчої сили, можуть надихати нових митців; робили акцент на «простоту» – рису, в якій бачили самодостатню цінність, те, що супроводжувало людство з давніх-давен і не підлягало спотворенню.

Як бачимо, для більшості українських митців, незалежно від того, до яких груп вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю, в якій тоді домінуючою була тенденція до перетворення світу, до формування нового світосприйняття. Вітчизняним

представникам модернізму було притаманне міфопоетичне мислення, яке своїм корінням сягає глибини віків. Таким чином, український модернізм у пошуках опори звертався до надбань язичницької культури, народного мистецтва, християнського середньовіччя та естетичних смаків нових напрямів західного мистецтва.

1. Авангардное поведение. — СПб., 1998.
2. *Адашкина Н.* Закат авангарда в России // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. — М., 2000. — С. 148–158.
3. *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. — 1993. — № 5 (7). — С. 208–255.
4. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. — К., 1968.
5. *Гуска М.* «Світ як дім» в живописі Д. Бурлюка, К. Малевича і К. Піскорського в контексті архетипів К. Юнга // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового ін-ту. — 1999. — Вип. 4–5. — С. 17–22.
6. *Воробьёва А.* Гармония человека и природы в quadriптихе М. Жука «Белое и чёрное» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового ін-ту. — 2000. — Вип. 2–3. — С. 12–20.
7. *Гуска М.* Міфологічна основа символіки живопису українського модерну та авангарду на початку XX-го століття // Матеріали українського мистецтвознавства: Зб. наук. пр. — К., 2002. — Вип. 1. — С. 128–131.
8. *Гюнтер Х.* Железная гармония (государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. — 1992. — Т. 1. — С. 27–42.
9. *Жук М.* Дора: Оповідання // Літературно-науковий вісник. — 1907. — Кн. 7. — С. 62.
10. *Карпенко-Глеваская О.* Воспоминания о Георгии Ивановиче Нарбуте. Архив института М. Т. Рылского. — Ф. 14-4, ед. хр. 250. — С. 10.
11. Каталог выставки Г. И. Нарбута. — Пг., 1922. — С. 26.
12. *Мендра А.* Основы социологии. — М., 1999. — С. 294–296.
13. *Михайлов А.* Гёте и поэзия // Восток и Запад. — М., 1985. — С. 120–189.
14. *Овсійчук В. А.* Ранній період творчості О. Новаківського // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX століття — К., 2000. — С. 9–27.
15. *Пунин Н.* Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народов Сибири. — Ленинград, 1930. — С. 147–165.
16. *Рубан В.* Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX століття. — К., 1986.
17. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. — М., 1994.
18. *Сауленко Л.* Мы наш новый миф построим...: Мифологемы тоталитарного искусства. — О., 2001.
19. *Степанян Н.* Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. — М., 1999. — С. 245.
20. *Тарасенко О.* Переосмислення національної традиції українського авангарду в живописі початку XX століття // Мистецтво: Міжнародний конгрес українців. Кн. 2. — О.; К., 2001. — С. 218–227.
21. *Тарасенко О.* Образ древа жизни и Матери мира в творчестве М. Бойчука и в декорациях Н. Рериха к балету «Весна священная» И. Стравинского // Стравинський та Україна: Матеріали міжнар. конф. — К., 1996. — С. 114–121.
22. *Толстой В.* XX век. Итоги и кануны // Художественные модели мироздания. XX век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Книга вторая. — М., 1999. — С. 5–21.
23. *Фоменко В.* Творчість Г. І. Нарбута та українська барокова гравюра // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX століття. — К., 2000. — С. 27–37.
24. *Эткинд А.* Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М., 1996. — С. 413.
25. *Moor H.* On sculpture and primitive art // Herbert R. L. Modern artist on art. — New-Jersey, 1965.



## ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ СКУЛЬПТУРНИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВОК ТРІЕНАЛЕ 1999–2008 РОКІВ

Наприкінці ХХ і початку ХХІ ст. в мистецтві української скульптури відбулися якісні зміни, які сприяли активізації скульптурної діяльності майстрів різних регіонів України й навіть народженню нових скульптурних осередків. Найбільш впливовим фактором цього процесу стали регулярні Всеукраїнські трієнале, започатковані в 1999 році Національною спілкою художників України. Аналізу матеріалів чотирьох виставок 1999–2008 років ми й вирішили присвятити наше невелике дослідження.

Із самого початку виникнення й до сьогодні трієнале залишається єдиною заповідною територією професіональної творчості в Україні. Саме на цих фахових виставках відбувається серйозний процес творчого пошуку нових пластичних ідей, поглиблене осмислення академічної традиції в умовах постмодерної цивілізації. Спілка художників видала два каталоги трієнале: першої (К., 1999) – з матеріалами конференції «Сучасна українська скульптура. Проблематика, шляхи розвитку» (автори статей – М. Лисенко, М. Протас та Я. Хоменко) і третьої (К., 2005). Журі кожної виставки обирало призерів. Назвемо їхні імена: 1999 – *В'ячеслав Клоков* (Київ). Візьми з собою коня. 1994 (1 премія); *Василь Ярич* (Львів). Повернення. Із циклу «Блудний син». 1998 (2 премія); *Андрій Красотін* (Київ, 1958–1999). Сон. 1998 (3 премія); *Володимир Протас* (Київ). Леда та лебідь. 1999 (заохочувальна премія); *Фелікс Бетліємський* (Харків). Голова кулана. 1998 (заохочувальна премія); *Олександр Сухоліт* (Київ). Мати і дитя. 1998 (заохочувальна премія); *Сергій Сбітнєв* (Харків). Дажьбог. 1997 (заохочувальна премія); 2002 – *Володимир Протас* (Київ). Теллус – Гея. 2000 (1 премія); *Сергій Сбітнєв* (Харків). Стрілець і муза. 2000 (2 премія); *Юрій Багаліка* (Київ). Зелена мадонна. 2000 (3 премія); 2005 – *Василь Корчовий* (Київ). Вакханка. 2004 (Гран-прі); *Юрій Рубан* (Київ, 1924–2006). Жираф. 2003, Глухар. 2005 (1 премія); *Олег Капустяк* (Львів). Бронзовий вітер. 2003, Данте в Еміратау. 2004, Перетини Бернара Меретина, 2004 (2 премія); *Іван Фізер* (Черкаси). Чумацький шлях. 2005 (3 премія); 2008 – *Володимир Кочмар* (Харків). Адам і Єва. 2006 (Гран-прі); *Ганна Кисельова* (Київ). Бабуля класична. 2008 (1 премія); *Юлій Синькевич* (Київ). Час збирати каміння. 2008 (2 премія); *Ярослав Корж* (Ужгород). Триптих. Акт I, II, III. Горельєфи. 2008 (3 премія); *Валерій Пирогов* (Харків). ХІХ століття. 2006 (заохочувальна премія); *Сайд Ахмаді* (Харків). Очікування вітру. 2006 (заохочувальна премія). Таким чином, із двадцяти відзначених майстрів – вісім киян, п'ять харків'ян, два львів'янина і по одному скульптору з Черкас і Ужгорода. Ця нехитра статистика відбилася в послідовності викладу матеріалу. Тому розгляд головних тенденцій розвитку скульптури в Україні ми почнемо з київської школи. Вона має статус найстарішої, найконсервативнішої та найбільш представницької з усіх відомих скульптурних шкіл. Імена призерів трієнале підтверджують цю закономірність. Перше ім'я – В'ячеслав Клоков. Його ретроспективна виставка шойно відбулася в Національному художньому музеї і ще раз наочно продемонструвала незмінну причетність майстра до класичного ідеалу. За його переконанням «класицизм есть воплощение идеала закономерного мастерства», утверждающего идеи гармонии, культурной преемственности в противоположность тенденциям «деклассицизации искусства». У пошуках позитивного ідеалу сучасності скульптор звертається до одвічної теми єдності людини й природи. Довершена композиція, що відтворює фігуру юного вершника на коні, звучить своєрідним заповітом скульптора. Його нездійсненна мрія про гармонію, про єдність усіх складових частин природи, про чистоту, високість людського духу залишили його романтиком, людиною-легендою. Його ставлення до мистецтва скульптури повністю розділяла Юлія Укадер (1923–2008). Ідеальна грація молодих оголених героїнь, різьблених з дерева, назавжди залишиться в контексті європейсько-середземноморської класичної традиції скульптури.

Для художників наступних поколінь спілкування із класичною спадщиною вже не мало такого абсолютного значення. Вони дозволяли собі вільні інтерпретації класичних мотивів оголеного тіла й досягали зовсім інших результатів. У Володимира Протаса спілкування з міфологічними персонажами викликало потребу у створенні власної іконографії, що наче вивело його скульптури з класичного лона, але разом залишило їх в ідеальному просторі. Зате оголені, по-бароковому

пишнотілі, дещо гротескові «Вакханки» Василя Корчового повернули академічну пластику до вже давно не задіяного тактильного відчуття, до розгорнутого в часі процесу рукотворення (за висловом члена журі Аліси Забой).

Традиційний жанр «ню» продовжує користуватися популярністю, але дедалі більше перетворюється на експериментальне поле для пластичних, формальних, символістичних, сюрреалістичних, ігрових розвідок. Виразним прикладом цього можуть слугувати ефектна оголена постать, запаяна в прозорий паралелепіпед під назвою «Замкнений простір» Назара Білика; вигадливий жіночий торс «Джерело» Павла Боцвіна, ліричний «Торс» Діни Марголіної (усі – трієнале-2008), а також іронічні, саркастичні жіночі акти Михайла Вертуозова зі Львова (трієнале-2005).

В академічній парафії залишається й жанр портрета, але портретні зображення на виставках побачиш не часто. Робота з натури, безпосередні враження від життя ніби відсуваються на дальній план. Портретні образи сучасників можна перелічити на пальцях: баральєфний портрет Михайла Дерегуса роботи Наталії Дерегус, портрет Івана Макогона Юлії Новак (обидва – трієнале-2002); узагальнений ліричний образ доньки Марти, що викликає спогади про майстерні портрети Шарля Деспьо, Олександра Дяченка (трієнале-2005); експресивне погруддя Олі Ворони Олександра Мацюка; голова композитора Євгена Станковича Віктора Кравцевича; документально-загострена портретна фігура Олександра Архипенка Володимира Протаса, медитативна маска-обличчя Олександра Сухоліта (усі – трієнале-2008); загадкові карнавальні образи Олександра Агафонова (на всіх виставках трієнале).

Наша скульптура не проходила азбуки модернізму та постмодернізму (на жаль, в академічних школах не існує практики майстер-класів), але у творчості окремих «просунутих» скульпторів сталося щось на кшталт «накладання» окремих модерністських і постмодерністських ідей на академічну основу. Побічною антитезою реалізму став свого часу сюрреалізм. Його поетика працювала й на рівні персоніфікованого протесту на ідеологічне замовлення, а в роки його скасування – і як творча лабораторія нової образності, що не відходила водночас від фігуративної традиції. З раннях «закоренілих» сюрреалістів, що працювали з експресіоністичним напруженням, треба згадати випускників однієї майстерні – Ігоря Гречаника («Дух лева», трієнале-2008), Миколу Єсипенка («Лицар», трієнале-2005) і Владислава Грицюка («Велика риба», трієнале-2005). У наступні роки митці працювали в напрямі розширення свого інтелектуального й духовного досвіду вже без експресивних надривів. Серед них назвемо твори Юрія Багаліки («Сон Ахіла», трієнале-2008), Світлани Карунської («Улюблені речі», трієнале-2008), Наталії Дерев'яно (Натюрморти із серії «Галантне століття», трієнале-2005), Андрія Озюменка («Імператор») і його брата Петра («Райські яблучка», обидві – трієнале-2008).

Від символістичної статурності вже один крок до експериментальної формотворчості. Взірцем для наслідування залишається спадщина нашого видатного земляка Олександра Архипенка. З ним, а також із Генрі Муром і Бранкузі, наша скульптура спілкується вже давно. У них вона навчилася скорочувати занадто довгі «скульптурні речення», бути конструктивною та лаконічною. Наші художники вже досить довго переспівують конкавно-конвексний мотив салонної «ню», започаткований О. Архипенком, але не поспішають розвивати його новаторські ідеї в галузі формотворення та кольороформи. З цього погляду унікальним сприймається пластичний досвід Леоніда Козлова, який об'єднує абстрактну та фігуративну традиції у своїх ретельно зроблених, стильних творах, що озиваються й на сучасний дизайн. На виставці 2008 року він показав дерев'яну композицію «Закохані» (2006). Заслужують на увагу й формальні експерименти в поєднанні з пошуком нових для скульптури матеріалів у Андрія Липовки («Кентавр», «Місячне сяйво», трієнале 2008). Несподіваний і незваний для нашої скульптури досвід розвиває вихованець Ленінградського вищого художньо-промислового училища ім. В. Мухоміної Василь Татарський. Свої художні об'єкти майстер творить за допомогою індустріальних матеріалів і технології зварювання («Манекен», «Вальс», обидві – трієнале 2008). Технічна форма поєднується з образністю і в несподіваній згадці скульптора Олександра Смирнова про першого космонавта Гагаріна в геометричній, «одноокий» формі, що має вигляд скафандра («Гагарін», трієнале-2008).

Наукове та художнє дослідження підсвідомого свого часу викликало новий інтерес до фольклору, давніх та східних релігій, сміхової культури різних народів. У практиці світового постмодернізму фольклор продовжує працювати на створення інших парадигм буття. Досить

помітним явищем виставок трієнале стали роботи скульпторів-архаїстів, які свідомо звертаються до мови й образів прадавньої й давньої скульптури. Примітив уже ціле століття працює на рівні світового професійного мистецтва, підключаючи до академічної творчості могутній актив народних, фольклорних, наївних, прадавніх, середньовічних, барокових традицій, діючих у контексті як традиційних, так і постмодерних ідей. В українському досвіді особливого значення набуває звернення до прадавніх культур власної землі. Тут не випадково передує саме трипільська культура. Її дослідження нараховує вже більше 110 років, проте в роки незалежності значно активізується. Трипілля стало своєрідною відправною точкою національної самоідентичності. Унікальність української ситуації в тому, що науково-історичні розвідки не віддалені в часі від їх безпосереднього відображення в мистецтві, особливо в скульптурі. Адже трипільська пластика зберегла набір прадавніх архетипів, які активно використовуються сучасними художниками. Але місія сьогodнішніх «архаїстів» дещо ускладнюється. Попереднє покоління скульпторів, яке ще за радянських часів звернулося до відродження національної спадщини, уже закріпило в скульптурі образи сивої давнини. Досить пригадати кам'яні цикли Віталія Шишова «Минуле і майбутнє», «Світло», «Фетиш», мотиви «П'єти» у Євгена Прокопова, половецької баби в Олександра Костіна, Василя Федорука, Леоніда Козлова, Олександра Дяченка. Сьогodні, коли мрії стали реальністю, скульптурні цитати швидко перетворюються на банальність, переходять на рівень масової свідомості, товарного виробництва сувенірів тощо. Тому приємно, що на виставках трієнале зв'язок із прадавніми традиціями йде не так за експериментальною археологією, як за власним вибором автора. Наприклад, Юлій Синькевич останні роки невпинно вдосконалює свою техніку різьблення в камені, що була колись «підказана» середньовічними кам'яними рельєфами. Його багатоскладовий триптих «Матір. Оранта. Народження» під загальною назвою «Час збирати каміння» (трієнале-2008) представив наступну варіацію традиційної середньовічної іконографії, яку досвідчений майстер розвиває вже як власну мову. Іконографія трипільських статуеток із використанням мотиву графіті надихає формотворення Михайла Горлового («Трипільський торс», 2006) і Євгенію Григор'єву («Трипілля», 2008). Дзвінко й задиркувато виступила на останній виставці Ганна Кисельова. Її кумедні, гротескові «Бабуля класична» і «Бабся 2» внесли несподівану для київської академічної традиції сміхову інтонацію, яка черпає поетику з народного фольклору та кераміки. Уперше на трієнале 2008 року виступили студенти НАОМА – брати Микита та Єгор Зигури, демонструючи в своїх композиціях «Варяг», «Дума» зв'язок із поетикою парсунних зображень Козаків-Мамаїв.

На плідному стику традицій народного різьблення й естетики модерну сформувалася творчість Миколи Білика. Він щоразу представляє дедалі вишуканіші, майже емблематичні формули своїх композицій «Поцілунок», «Переможець» (обидві – трієнале 2008). Білик, який живе й працює в Києві, є вихованцем Львівської академії мистецтв. Його творчість більш характерна для західноукраїнської різьбярської традиції, хоча сам художник розповідає, що він тільки тепер наближається до Гуцульщини, де народився, і ще має про неї розказати. Творчість М. Білика може слугувати своєрідним містком для переходу до аналізу поетики західноукраїнської школи. По-перше, це не академічна традиція, яка активно черпає з народних джерел різьбярської прадавньої практики; по-друге, вона раніше безпосередньо спілкувалася із західним мистецтвом і має більш структуровану й формальну природу. Для кожного майстра існують свої пріоритети. Орест Дзіндра (диптих «Шляхи несподівані», 2006) та Василь Ярич («Метаморфози», 2006; «Зустріч» із серії «Повернення», 2007) звертаються до біблійних істин, намагаючись відбити їх в експресивній образності з використанням релігійної іконографії. Скульптори різних поколінь варіюють образ «ню», спираючись на творчість О. Архипенка, скульпторів-кубістів і навіть А. Джакометті: *Борис Корж* (Ужгород. «Амазонка», «Хрестоносець II», обидві – 2006); *Григорій Кудлаєнко* (Львів. «Відображення», 2005); *Олег Капустяк* (Львів. «Танок дівчат», 2007); *Тарас Данилюк* (Львів. «Коліска», 2008); *Гордій Старух* (Львів. «Заплутана», 2008); *Олександр Євтушенко* (Львів. «Дефіле», 2007); *Василь Роман* (Ужгород. «Ритуальний простір», 2008), *Святослав Вірста* (Чернівці. «В садах Едему», 2003, трієнале 2005); *Ярема Мисько* (Львів. «Ти». 2002–2003, трієнале 2005; «Вона», 2007). Поетику західноукраїнської школи розвиває скульптор із Черкас зі львівською художньою освітою, *Іван Фізер*, якого приваблюють образи періоду козаччини («Чумацький шлях», 2005; «Ранок майбутнього», 2008).

Новими зірками на скульптурному горизонті стали два художники з Донецької області – вихованець Пензенського художнього училища Петро Антип із Горлівки і скульптор-самоук В'ячеслав Гутиря з Краматорська. Завдяки ним Горлівка й Краматорськ стали новими осередками скульптурної творчості. Мистецький світогляд обох формувався в період перебування й перших років незалежності. Обидва, явно не обтяжені академічним знанням, присвятили свою творчість пошуку національної ідентичності. Обидва скульптора-філософи ніби здійснили подорож у часі для того, щоб припасти до першоджерел рідної землі. Відсторонені, занурені в далечінь віків персонажі В. Гутирі, здається, могли б знайти спільну мову з образами єгипетських розписів, асирійських рельєфів, степних ідолів.

Петро Антип також приходиться до створення власної іконографії, що передає глибоко індивідуальне розуміння історії як сходження від хаосу до порядку, від низу до верху, від темряви до світла. На нашу думку, три композиції найбільш виразно передають світобачення автора. Це, по-перше, «Пам'ятник каменю» (2003), побудований за принципом Збручанського ідола як сходження знизу догори. Низ – це кубічна основа, фундамент, наступний рівень – паралелепіпед тіла – аморфного, інертного, сліпого; а нагорі – пластична овалоподібна голова як означення мислячої матерії. Сучасна людина – це мисляча істота. Друга тема, що підхоплює й розвиває першу, втілена в композиції «Сліпці» (трієнале-2005). П'ять архаїчних, бородатих яйцеподібних голів на кубічних плечах-постаментів повернуті догори і в різні боки. Вони належать сліпим мудрецам – Гомеру, Рамбаму, Сковороді, Конфуцію, Нестору Літописцю, – які володіють світлом внутрішнього зору, які через самопізнання пізнають увесь світ. Третя тема виражена в композиції «Народження дитини або Березина» (2005). Вона пов'язана із семантикою жіночого образу в культурі Трипілля. Образ Березини символізує продовження життя на землі та зв'язок із космічними силами Всесвіту. Сучасна Березина виражає ідею постійного кругообігу на Землі, народження народів і зміни поколінь. Про це пише автор у виданому ним самим каталозі власних творів (Петро Антип. Скульптор, маляр, графік. – Донецьк, 2006). Майстер глибоко переконаний, що скульптура твориться не для тісних залів музеїв, вона повинна жити в просторі міст, у природі.

У цьому з П. Антипом перегукується скульптор із Харкова Ганна Іванова. У прес-релізі виставки «Дістати до неба», що експонувалася в галереї Совіарту в 2004 році зазначено: «Автор розглядає скульптуру не як частину соціального середовища [...], де все організовано за законами комфорту і раціональності [...], де все просякнута запахом грошей, але частиною природи, де багато повітря, де хмари, камені і рослини створюють для неї середовище, в якому вона, скульптура, відчуває себе гармонійно». Сама Ганна може як заправський тесля зробити «Пісковий годинник, Нуль – одиниця – множина» (трієнале-2008); а може з того ж самого кругляка вирізьбити дощ, що потоками б'є в двері й вікна оселі («Дощ», трієнале-2008). Г. Іванова належить харківській школі, яка, безумовно, вийшла на провідні позиції в контексті сучасної української скульптури. Її головна мета – розкрити світосприйняття сучасної людини з її мріями, фантазіями, ностальгією, бережливим та уважним ставленням до минулого, з її винахідливістю й оптимізмом. Харківська скульптура уникає банальності, заангажованості, технократії, протиставляючи цьому природність, чутливість і неспокій. Успіх харків'ян цілком закономірний. Майже всі вони вийшли зі стін Харківського художньо-промислового інституту, про що один із провідних майстрів сьогодення Володимир Кочмар говорить: «Я не випадково із Західної України приїхав до Харкова. Я відразу побачив тверду конструктивну школу. Вона йде від Матвеева. Наш викладач Петро Іванченко культивував Матвеева. І ще – роботу над етюдом [...]. Я багато малюю у вечірньому класі. У мене є сотні малюнків. Таке треба робити постійно. Цим і Манцу займався, і всі поважаючи себе майстри». Приємно й те, що завідувач кафедри скульптури в художньо-промислому інституті є творча, сучасно мисляча людина – Олександр Рідний. Це майстер, який може працювати і в контексті традиції, й поза нею. Він може зібрати скульптуру з будь-якого сміття, потім відлити, підмалювати, склепати, зварити, підшити, написати іронічний концепт і, нарешті, зробити блискучу презентацію проекту. Олександр вільно користується різними мовами модернізму й постмодерну – від дадаїзму, сюрреалізму до концептуалізму й хепенінгу. Він може змінити інтонацію на різку й відверту, хоча іронія та сарказм ніколи не були властиві традиційній мові скульптури. У його творчому доробку є лубочна серія, яка містить пригоди сучасного Швейка – Кривосуєва. Головною зброєю героя стає його власний фалос. Він може використовувати його як древко для прапора, а може й безстрашно кинутися на ворожий танк! Так епатовано майстер висловлюється проти безсоромної реклами оголеного тіла.

Володимир Кочмар теж відчуває сьогодення як драму, яку він передає через руйнацію високих ідеалів античності. Це наочно демонструє його двометровий, різаний з дерева, оголений з відтятими кінцівками «Візничий» (трієнале-2005). Але навіть незначний фрагмент може бути підставою для повноцінної реконструкції, відновлення. Здається, наступні скульптурні герої В. Кочмара – «Адам і Єва» (2006) – являють світу саме це відновлення, повернення тілесності. Вони – теплі істоти. Скульптура залишає в глядача тремтливе тактильне відчуття. Висока якість скульптури навіює порівняння з бронзовими статуями Давньої Греції, з якими сучасний майстер продовжує серйозний діалог.

На 4 трієнале 2008 року експонувалася й ще одна незвичайна скульптура – «Очікування вітру» Саїда Ахмаді, іранця, який живе й працює в Харкові. Статична фігурка дівчинки в старомодному червоному вбранні та теплому домашньому взутті ніби охоплена рухливим подихом вітру. Він здіймає догори її тоненькі коси, грається кольоровими кульками на довгій мотузці над самою головою, гойдає кошик у правій руці. Життя як очікування чогось несподіваного і незнаного чутливо виражено в образі такої ж несподіваної та неймовірної істоти!

Якщо зібрати докупи всі творчі здобутки харків'ян, можна дійти висновку про досі незнану, парадоксальну образність, що інколи твориться на грані вже неможливого в традиційних формах, як, наприклад, у скульптурах Сергія Сбітнева, Олега Шевчука або Олександра Ковальова. Але, здається, що всі ці карнавальні, кумедні, вигадані персонажі дають надію на можливість утворення нової якості буття.

У позитивних стосунках зі світом перебуває й одеська скульптурна школа. Одеські скульптори – майстри ліричних фантазій, карнавального сміху, середземноморської язичницької розкутості. Для Євгена Лелеченка важко знайти компанію в нашому скульптурному товаристві. Пустотливі й водночас романтичні образи скульптора баланують на межі «небесного» («Четвертий вершник», трієнале-2002) і «балаганного», за влучним визначенням одеського мистецтвознавця Л. Сауленко («Риба-фіш, або на рибку сісти й рибку з'їсти», «Лоліта», як варіант еротичної скульптури, обидві – 1999; «Очікування трієнале, або Гра в бісер», трієнале-2005).

Сумно відчувати, що ми вже ніколи не зустрінемося з новими творами Бориса Румянцева, життя якого несподівано обірвалося (1950–2008). Може тому все, що він встиг показати на київських виставках, сприймається як його заповіт, як останні незмінно ліричні, міфотворчі рефлексії про жінку, як життєдайну й рушійну силу («Парка або нитка долі», трієнале-1999; «Вакханка», трієнале-2005; «Пробудження землі», трієнале-2008).

Все більше розвиває й поглиблює свої «кольорові» думки про нерозривну єдність двох світів – природи й людини – Юрій Зільберберг. Від перших анімалістичних композицій – «Кіт», «Олень», обидві – трієнале-1999; «Жінка з птахом», «Равлик», обидві – трієнале-2002; «Риби», трієнале-2005 – він приходив до створення своєрідної ландшафтної скульптурної композиції, яка може делікатно жити на стіні («Відзеркалення»), або на підлозі («Птахи та листя», обидві – трієнале-2008). Вигадливою та водночас дуже людяною незмінно залишається й анімалістика Лариси Субангулової, автора дуже приязних, контактних істот: «Птах» (трієнале-1999); «Звір», «Пелікан» (обидві – трієнале-2005); «Носоріг», «Грифон» (обидві – трієнале-2008), яка продовжує творчо розвивати виразні можливості шамоту, декоративного за формою й міфо-поетичного за змістом.

Дві останні виставки трієнале відбувалися вже поряд із комерційними експозиціями Велико-го скульптурного салону, організатори якого намагалися донести до громадськості інформацію про актуальні напрями в сучасному українському мистецтві, забезпечити плідну зустріч потенційного покупця і мистецтва. На завершення звернемося до слухних думок володаря Гран-прі трієнале-2008 Володимира Комара, які він висловив під час нашої бесіди в березні 2007 року: «У принципі, непогано, що є цей салон. Напевно, салонної скульптури повинно стати настільки багато, щоб всі цим по горло наїлися і зрозуміли, що це – глухий кут. І почали займатися серйозною скульптурою. Це для мене означає зв'язок із традиціями, роботу зі скульптурною формою. Це не мислення кераміста, де форма не несе філософії. Салонна скульптура подрібніла, пішла в іграшку, заграє з покупцем, займається спецефектами. Можна наліпити класні штучки. А якщо вийти на великий розмір – все відразу починає сипатися. Взагалі, серйозна скульптура перевіряється розміром. Скульптурна якість досягається щоденними студіями і професійною школою». Маю власне побажання, щоб у майбутньому дві унікальні ініціативи – трієнале й салону – працювали тільки на благо прадавнього й високого мистецтва скульптури.

## ТЕНДЕНЦІ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ОДЕСЬКІЙ ЖИВОПИСНІЙ ШКОЛІ

Для кожної епохи характерним є певне відношення людини до світової ідеї – одиничного до Єдиного (людини до Природи, до Бога). Це відношення, виявляючись у мистецтві, дає уявлення про цілісність «картини світу» в різні періоди історії. За часів кризи мистецтво звертається до тих епох, у які людина, не відокремлюючи себе від Єдиного, володіла цілісним світосприйняттям. Друга половина ХХ ст. – час постмодерну, «пост сучасності» чи «ситуації завершеності історії», за визначенням М. Можейка, дає можливість мистецтву вдаватися до всіх без винятку історичних культурних пластів [8, 602]. У пошуках власних шляхів досягнення гармонії художники використовують практичний досвід попередників. У статті розглянуто проблему збереження сучасними живописцями Одеси традицій імпресіонізму як засобу відновлення гармонійного зв'язку з природою (Єдиним).

Для введення живопису Одеси в контекст європейського мистецтва ми дослідили літературу з проблем імпресіонізму та живопису на пленері. Ми розглянули такі праці: Дж. Ревалд «История импрессионизма» [11], Л. Келлен «Новая живопись» [6], К. Моклер «Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера» [9], В. Филиппов «К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема» [17], В. Стасевич «Пейзаж. Картина и действительность» [14], О. Лясковская «Пленэр в русской живописи XIX в.» [7] та ін.

Творчості одеських художників присвячено книгу О. Тарасенка «Собрание живописи Одессы Л. В. Ивановой. Вторая половина XX века» [12]. Живопис Народного художника України А. Гавдзинського та Д. Фруміної розглянуто в статтях О. Тарасенка («Тайна одухотворенности. Об открытии выставки женских портретов Д. Фруминой в галерее “Мост”» [15]; стаття в каталозі персональної виставки А. Гавдзинського [1]). Окрім того, у даній статті було використано матеріали розмов автора з художниками Одеси. До сьогодні творчість одеських митців у вибраному нами широкому аспекті не розглядалася. Методологічною основою дослідження є філософська стаття В. Соловйова «Красота в природе», в якій автор розглядає світло як першооснову краси в природі й у цьому контексті досліджує його дію на видимий матеріальний світ.

Поєднуючи випалений сонцем степ та блискуче море, Одеса є ідеальним місцем для пленерного живопису. Заснована в 1794 р., вона менше, ніж за півстоліття стала найбільшим центром культурного життя Північного Причорномор'я. Цьому сприяло і вдале географічне положення, і могутні культурні й економічні зв'язки між Сходом та Заходом. Саме тут, на благодатному ґрунті Півдня, були всі умови для появи єдиної у своєму роді живописної школи.

Історія Одеської пленерної школи живопису починає відлік з кінця ХІХ ст., з моменту заснування «Товариства південноросійських художників» (ТПРХ). Їхнім камерним полотнам властива особлива поетичність у передачі образів природи Причорномор'я. Основним завданням, яке ставили перед собою художники-пленеристи, була передача багатства кольорів природи, яке виявляється в природних умовах, тобто на відкритому повітрі, під впливом світлоповітряного середовища. Саме світло з його постійними змінами було головною живописною проблемою імпресіонізму, який у той час переживав розквіт у Західній Європі.

Активне взаємопроникнення культур сприяло виникненню в Одесі регіонального варіанта імпресіонізму, який можна назвати Одеським імпресіонізмом. Його специфіка полягала в тому, що він не існував у «чистому вигляді», як, наприклад, у Франції, а перебував під впливом різних напрямів, що існували в тогочасному мистецтві Росії. Таке стилістичне змішання виявилось закономірним. Більшість художників Одеси після закінчення місцевої школи (ОРШ<sup>1</sup>) продовжували освіту в Петербурзькій академії мистецтв. Крім того, багато членів ТПРХ входило до складу Товариства пересувних художніх виставок (ТПХВ). Саме через це на ранньому етапі розвитку Одеського пленерного живопису переважала жанрова сюжетна основа, яка згодом поступилася позиціями ліричному пейзажу.

Одеські художники другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зберігаючи традиції роботи на пленері, продовжують вивчати природу, осягаючи світ. Імпресіоністська манера – живопис за безпосереднім враженням – характерна для творчості Народних художників України А. Гавдзинського (1923 р. н.) і К. Ломикіна (1924–1993), Д. Фруміної (1914–2005), Заслуженого діяча

мистецтв України Н. Шелюто (1906–1984), В. Синицького (1896–1986), В. Жураковського (1928–2001), Заслуженого художника України В. Литвиненка (1930 р. н.), Е. Кучинської (1940 р. н.), Г. Мещерякової (1939 р. н.) та ін. Їхнім головним творчим завданням став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору. Художники прийняли імпресіоністський метод як можливість висловити захоплення або просто тиху радість споглядання краси навколишнього світу. Цим їхнє мистецтво сприяє відновленню втраченого зв'язку між Природою та людиною в період, коли в свідомості людей немає цілісної системи сприйняття світу, коли кожен зосереджений на власному «Его».

На відміну від занурених у глибини своєї душі абстракціоністів, художники, які працюють на пленері, чуйно сприймають красу навколишнього простору й виражають це в живопису. Їхня творчість екстравертивна. Вони звертаються до Природи як до божественної сили, що творить. При цьому художник, з одного боку, намагається відійти від верховенства одиничного (свого «Я») та повернутися до Єдиного (Природи), частиною якого є. Тут виявляється прагнення знайти гармонію в єдності суб'єкта (художника) й об'єкта (природи), про який пише В. Філіппов у статті «К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема» [17, 180]. З другого боку, враження – категорія, характерна лише суб'єкту. У творах живопису за допомогою враження автор реалізує своє, суто особисте сприйняття природи: так міг побачити та виразити побачене тільки він.

В імпресіонізмі засобом утілення ідеї цілого (Єдиного) стало світло. За своєю природою світло – це прототип Божественного Світла, яке не дано бачити звичайній людині. Виявляючись у різних культурних епохах, світло, згідно з філософськими переконаннями часу, набуває різних трактувань. З давніх-давен у сакральному мистецтві склалася ціла образотворча система, що виражає божественне світло. На відміну від релігійного мистецтва, де тонкий ідеальний план є першорядним, у світському живопису панує реальна матерія. Світло «нетваринне» у світському живопису трансформувалося в чуттєво-конкретне сонячне, яке стало своєрідним мостом між світом земним – «долішнім» і небесним – «горішнім».

У живопису на пленері імпресіонізм став апогеєм живописних пошуків в області передачі світлоповітряного середовища. Світло тут є своєрідним об'єднувальним чинником, який дає всьому, з чим стикається, загальну світлу тональність. Він стає засобом одухотворення матеріального світу. «Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости», – писав В. Соловйов у програмній статті «Красота в природе». Учений назвав світло «первичной реальностью идеи в ее противоположности весомому веществу», і в цьому сенсі – «первым началом красоты в природе», цим вказавши на його архетиповість [13, 44]. Світло й повітря розчиняють предметну індивідуальність речей, їхню одиничну цінність і зводять усе до єдиної матерії світу.

Ідеї цілого в імпресіонізмі служить відмова від розділення світла й кольору як окремих елементів живопису. Світло визначає форму й колір предметів. Один із теоретиків імпресіонізму К. Моклер писав: «В природе ни один цвет не существует сам по себе. Окраска предметов – чистая иллюзия; единственный творческий источник цветов – солнце, которое своим светом окутывает все предметы, каждый час дня, представляя их в новой окраске» [9, 19]. Одеська художниця Д. Фрумїна також говорила про нерозривний зв'язок кольору зі світловим середовищем, яке на нього впливало: «На солнце все выцветает, становится не буквальным, выцветает не окрашенность предмета, а его цвет – это разные вещи, лучи выцветывают все» [5]. Ставлення до світла як сили видимого світу характерно для Г. Мещерякової: «Я смотрю на окружающий мир как на стихию света, а предметы вырисовываются сами собой, выступают как форма». Для художниці має вагу те, що потрапило у струмінь світла: «На природу нельзя смотреть как на собрание предметов, надо смотреть на поток света» [4].

Природа Одеси має безпосередній вплив на особливості художньої мови одеських художників. Атмосферні умови Півдня, пов'язані з наявністю моря, зумовлюють підвищену увагу до світлоповітряного середовища. У даному контексті можна провести аналогію між Одеською і Венеціанською школами живопису. Саме вологому клімату, який спільно з яскравим італійським сонцем створює у прямому розумінні насичену світлом атмосферу, зобов'язана Венеціанська школа своєю живописністю. Джон Констебль, якого французькі імпресіоністи вважали своїм учителем, в «Заметках к лекции по истории пейзажа» назвав Венецію «столицею Кольору»<sup>2</sup> [3, 340]. Живописність – це особлива якість зображення, завдяки якій предмет сприймається через його

взаємодію з навколишнім середовищем. Такий спосіб сприйняття, на думку теоретика мистецтва В. Власова, можливий при «далекой установке глаза» чи «далевом смотреии» [2, 91]. Його суть полягає в наступному. Часто, бажаючи подивитися на натуру (або на роботу) загалом, художник злегка примружує очі. Це зумовлено бажанням отримати цілісне уявлення про форму, не відволікаючись на деталі. При цьому видиме зображення стає більш плоским, стирається різниця відстаней між предметами (ближче – далі). У результаті все сприймається ніби в одній площині кольоровими плямами. Художник бачить крупні фрагменти, але не об'ємно-пластичну форму. Отже, простір і маса стають рівнозначними й важливими для художника з погляду їх колористичного звучання. Таким чином, якість живописності передбачає розчинення форми в світлоповітряному середовищі. Найвиразніше такий підхід виявився в імпресіонізмі. Яскраве сонячне світло Півдня об'єктивно приводить до того, що художники, які працюють на пленері, постійно примружують очі. Цим зумовлено «живописніше» сприйняття природи південними художниками в порівнянні з північними. Звідси можна зробити висновок, що світло є головною умовою поняття живописності.

Підтвердженням вищесказаного можна вважати вислів К. Моне, який перебував на військовій службі в Алжирі. Митець згадував: «Сначала я не отдавал себе отчета в том, что впечатления от цвета и света, полученные там, упорядочатся позже, но зерно моих будущих поисков было посажено именно там» [10, 627]. Світлоносність Самарканда зробила подібний вплив на становлення живописної мови Д. Фруміної. «Я попала в райскую страну, – розповідає художниця. – Там я впервые поняла, что такое настоящий цвет. Краска выгоревших на солнце ярких узбекских тканей становилась цветом. Это то же самое, что и красота натурального камня или раковины. Солнце делает чудеса с краской!» [15].

Живописність в імпресіонізмі передбачає динаміку в трактуванні форми. Художник бачить предмети крізь призму рухомого насиченого світлоповітряного середовища. При цьому відбувається стирання чітких меж і як наслідок – домінанта плями над лінією, як основного виразного засобу. Поетом повітря можна назвати А. Гавдзинського. Повітряна стихія, що вразила художника в молодості, під час служби в авіації, надихає майстра до цього дня. Небо в більшості його творів займає велику частину образотворчої поверхні. Живописця захоплює його нескінченність і постійна мінливість під впливом світла. Крім того, А. Гавдзинський любить зображати все, що пов'язано з небокраєм: море, листя, сніг, весняні проталини.

Для живопису імпресіоністів властива особлива просвітленість палітри. Художники звертаються до чистих кольорів спектру, як первинної форми видимої для нас матеріалізації Божественного світла. Роздільний мазок у творах імпресіоністів є візуальним модулем вібуруючого простору, крізь який сприймається живописний мотив. Змішання кольорів відбувається не механічно – на палітрі, а оптичним способом – в оці глядача, що дозволяє досягти їх звучності й чистоти. Художники, які працюють у техніці пастелі, – М. Божий, С. Божий, К. Ломикін, Г. Мещерякова – аналогічно методу роздільного мазка в живопису маслом використовують динамічний штрих. Великі кольорові плями вони набирають чистими квітами різної теплохолодності.

Велике значення має колір і фактура основи (полотна, картону, паперу). Живописці використовують світлий колір основи. Наприклад, А. Гавдзинський робить кольорове тонування ґрунту (імпріматур) світло-рожевого або ясно-блакитного тону. Д. Фруміна створювала свої твори на білому полотні. Просвічуючи між барвистими мазками, колір основи об'єднує все й додає твору світлоносності, що видніє з глибини полотна. В. Литвиненко пише на зворотному боці ґрунтованого полотна, що, окрім теплого тону тканини, додає ще й загальної бархатистої матовості поверхні. Товщина барвистого шару у В. Синицького, А. Гавдзинського, Д. Фруміної та ін. не має такого значення як, наприклад, у творах К. Моне. Художники або зовсім відмовляються від розчинника, або використовують легші розчини замість масляних. Це робить їх живопис максимально безтілесним, прозорим. Матеріал пастелі, що має в своїй основі розбілюючу речовину, гіпс або крейду, дає можливість художникам працювати на кольоровому фактурному папері. Пастельні штрихи на шорсткій поверхні утворюють ажурність, прозорість барвистого шару. Таким чином, використовуючи різні засоби, майстри створюють цілісну «живописну тканину» картини, що містить спогад про стародавні дорогі мозаїки.

Простір пленерних творів розглянутих нами живописців є цілісним. Витканий феєрією рухомих мазків, він стає світловим середовищем, де стираються межі простору та маси. Фрагментарність композицій несе в собі потенціал до розширення рамок картини. Це дозволяє живописцям повернути глядача до співтворства, замінити пасивне сприйняття зображення активним.



Імпресіонізм оспівує красу моменту, вихопленого з потоку життя. Робота на пленері передбачає безпосередній контакт із природою, яка живе тільки сьогодні. Розчиняючись у ній, художник на деякий час відмовляється від спогадів про минуле й надій на майбутнє, це допомагає йому якнайповніше відчувати надзвичайну цінність кожної миті. Виражаючи враження від моменту, художник ідеалізує його, зіставляючи мить і вічність. Робота на натурі, де освітлення міняється дуже швидко, визначила основну форму етюду.

Змішання жанрів, характерне для імпресіонізму, орієнтоване також на відновлення цілісного сприйняття навколишнього світу. На противагу спеціалізації, виділенню самостійності окремих жанрів, що відбувалося з часів ренесансу, художники-імпресіоністи звертаються до безпосереднього сприйняття дійсності, де найчастіше пейзаж, портрет і натюрморт співіснують у нерозривному зв'язку. Витвори одеських художників відображають органічну взаємодію людини з природою, природи з мертвою натурою. У результаті з погляду жанру їх можна визначити як портрет у пейзажі, натюрморт у пейзажі, побутову сцену, де пейзаж є не так фоном, як атмосферою для персонажів, рівною за значенням сюжету.

У контексті європейського пленерного живопису Одеський імпресіонізм має особливе «звучання». Йому притаманна тонка ліричність, часто навіть інтимність. Це не монолог художника, а бесіда з природою, де автор уміє слухати, чути й утілювати її живі одкровення. Загалом безперервність традиції роботи на пленері майстрів Одеської живописної школи – позитивна тенденція. Своєю творчістю художники відновлюють зв'язок із природою й у такий спосіб знаходять гармонію. Їхні твори містять могутній заряд позитивної енергії, яка допомагає глядачеві зробити духовне сходження до пізнання божественної краси в природі.

---

<sup>1</sup> У бібліографічному довіднику «Товариство південноросійських художників», підготовленому Одеською державною науковою бібліотекою ім. М. Горького, надано хронологію назв Одеського художньо-театрального училища ім. М. Б. Грекова (сучасна назва): Одеська рисовальна школа (1865–1900), Одеське художнє училище (1900–1922 [у 1918 – Академія], після 1934), Одеський художній інститут (1922–1924 і 1930–1934), Одеський політехнікум образотворчих мистецтв (1924–1930) [16].

<sup>2</sup> Д. Констебль також указував на особливу значущість спадщини венеціанських художників у розвитку пейзажу як самостійного жанру: «Но только в Венеции, столице Цвета, где впервые поняли истинное искусство подражания природе, пейзаж занял то положение и обрел ту определенность, которые он затем сохранил во всех школах Европы» [3, 340].

1. Гавдзинский А. Живопись. Каталог выставки / Тарасенко О. Вступительная статья. – О., 1998.
2. Власов В. Живописное начало в искусстве, живописность, живопись // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. – СПб., 2001. – Т. 3. – С. 91–94.
3. Констебль Д. // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под ред. А. Губера, А. Федорова-Давыдова, И. Маца, В. Грашченкова. – М., 1969. – Т. 4. – С. 325–349.
4. З розмови автора з Г. Мещеряковою 1 червня 2003 р.
5. З розмови автора з Д. Фруміною 15 березня 2003 р.
6. Келлен Л. Новая живопись. – М., 1913.
7. Ляковская О. Пленэр в русской живописи XIX века. – М., 1966.
8. Можейко М. Постмодернизм // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 601–605.
9. Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера / Под ред. Ф. Рерберга: Пер. с фр. – М., (без дати).
10. Моне К. // Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней / Под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена: Пер с фр. – М., 1997. – С. 627–631.
11. Ревалд Дж. История импрессионизма. – Л., 1959.
12. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. Статья: О. Тарасенко. – К., 2004.
13. Соловьев В. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 30–73.
14. Стасевич В. Пейзаж. Картина и действительность. – М., 1978.

15. *Тарасенко О.* Тайна одухотворенности. Об открытии выставки женских портретов одесской художницы Д. Фруминой в галерее «Мост» // Вечерняя Одесса. — 1997. — 13 марта.
16. Товарищество южнорусских художников: Биобиблиогр. справочник: В 2-х ч. / Сост.: В. Афанасьев, О. Барковская; Одес. гос. науч. б-ка им. М. Горького. — О., 2000.
17. *Филиппов В.* К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема // Советское искусствознание. — М., 1981. — № 2. — С. 175–200.

*Євген Осауленко  
(Київ)*

## **ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ПАРКОВОЇ СКУЛЬПТУРИ В УСТАЛЕНІ АНСАМБЛІ ПОПЕРЕДНІХ ЕПОХ (на прикладі історичного комплексу садиби Лизогубів у Седневі)**

Навряд чи хтось зможе заперечувати, що кожна п'ядь української землі зберігає пам'ять про величне минуле. Наочним втіленням цієї пам'яті виступають археологічні знахідки, пам'ятки архітектури й мистецтва, писемні свідчення різних епох. Проте навіть при такому загальному багатстві є місця, варті особливої уваги, і кожне з них має свою неповторну індивідуальність. До таких місць належить і розташований неподалік Чернігова Седнів, у наші дні цей населений пункт має статус «селища міського типу».

Свою нинішню назву Седнів отримав завдяки бурхливим подіям кінця XV ст., коли місто вдало витримало облогу військ кримського хана Менглі-Гірея. Городян почали називати «сиднями» чи «седнями» — тобто людьми, яким вдалося «пересидіти» ворожий напад. Відтак і населений пункт отримав ім'я «Седнів».

Не оминула Седнів і козацька слава. Чимало пам'яток Седнева пов'язані з історією старовинного козацького роду Лизогубів. У XIX ст. маєток Лизогубів у Седневі стає одною із визначних панських садиб Чернігівщини разом з маєтками Гарновських у Качанівці, Галаганів у Сокиринцях, Скоропадських у Тростянці. Ці садиби цікаві не лише завдяки взірцям старовинного будівництва або ландшафтним паркам «англійського стилю». Власники маєтків — і заради цікавого культурного дозвілля, і заради престижу часто запрошували до себе відомих поетів, письменників, художників, композиторів і музикантів. І от, сталося так, що братам Іллі та Андрію Лизогубам довелося приймати в себе самого Тараса Григоровича Шевченка.

Серед класиків української культури XIX ст., що залишили по собі спомин у Седневі, варто назвати не лише Шевченка, але й байкаря Леоніда Глібова. У 1859 році він був гостем родини Лизогубів. Альтанка парку панської садиби стала одним із трьох місць, з якими перекази пов'язують створення славетної «Журби» («Стоїть гора високая...»), вірша, який згодом став народною піснею.

Крім Глібова можна ще згадати поета Віктора Забілу, етнографа Бориса Грінченка, художників Лева Жемчужникова, Лева Лагорію, Опанаса Сластьона та багатьох інших.

Недаремно з давніх часів люди говорять про «геніїв місця» — таємничих духів, які впродовж віків підтримують добру чи погану репутацію свого помешкання. Певно, саме вони допомагали чернігівському художнику Анатолію Шкуркові, який ще за радянських часів відстоював ідею створення в Седневі Будинку творчості й відпочинку Спільки художників України. Заклад відкрився в 1964 році, з того часу його славу примножували Тетяна Яблонська, Микола Глушенко, Федір Захаров, Ілля Штільман. А на межі 80–90 років XX ст. саме Седнів став тим місцем, звідки покотилася «південна хвиля» українського актуального «арту» — дозволимо собі це модне нині визначення. Тут кристалізувалися ті принципи нефігуративного мистецтва й трансавангарду, що призвели до появи художніх угруповань «Живописний заповідник» та «Паризька коммуна». Нарешті, у роки незалежності Седнів став популярним місцем проведення різноманітних фестивалів та літературно-мистецьких свят, серед яких поважне місце займає «Седнівська осінь», започаткована Національною спілкою художників України 10 жовтня 2003 року.

Хоча навряд чи можна говорити, що Седнів та його пам'ятки позбавлені уваги суспільства, та все ж таки існує чимало проблем, пов'язаних з їх доглядом та збереженням. Серед цих пам'яток поважне

місце займає парк садиби Лизогубів — яскравий взірць ландшафтної архітектури ХІХ ст. Аби належним чином його прикрасити й водночас зберегти для нащадків, Національна спілка художників України вирішила встановити там пам'ятники та декоративні скульптури, пов'язані з яскравими іменами історії української культури та славним минулим краю. Ідея виникла в 2006 році, коли на території Будинку творчості й відпочинку було відкрито пам'ятник на честь Тетяни Яблонської роботи Василя Бородая. Цією ідеєю зацікавився голова Національної спілки художників України Володимир Чепелик. Як керівник майстерні скульптури, він зацікавив цим задумом багатьох своїх вихованців, з роботами яких ми й хочемо познайомити читача. Нас цікавитимуть не лише пам'ятники, але й така важлива проблема, як адаптація меморіальних скульптур до історично сформованого ландшафтного середовища.

У 2007 році поруч зі спорудою садиби Лизогубів (нині в ній розміщена середня школа смт Седнева) було встановлено скульптурну композицію «Козацька пісня», виконану аспірантом НАОМА Андріаном Балохом. Завдяки цій роботі Балох став лауреатом міжнародної премії імені Григорія Сковороди. У своєму творі молодий митець вдало поєднує конкретно-історичне й загальнолюдське. З одного боку, скульптор надає своєму героєві впізнаваних рис запорожця ХVІІ ст., а з другого — могутній торс козака викликає асоціації з досконалим тілом персонажів античної скульптури. Акт народження козацької пісні, як його тлумачить Андріан Балох, може також сприйматися як акт пробудження думки, вивільнення духу з лабет тяжкої матерії. З майже не обробленої брили неначе виростає торс героя-запорожця, який готується випустити з долонь своє дітище, свою пісню, яку автор символічно зобразив у вигляді голуба. Образ голуба, у свою чергу, вносить у композицію християнські акценти — адже у вигляді голуба традиційно зображувався Святий Дух.

«Козацька пісня» Балоха встановлена поруч з крилом садиби Лизогубів таким чином, що може сприйматися як на тлі історичної споруди, так і на тлі парку. В обох випадках скульптура виглядає досить ефектно. У старовинній садибі домінують монументальність і лаконізм композиції, вид статуї на тлі парку пом'якшує героїчне звучання, вносить у твір ліричну, інтимну ноту. Робота Балоха може сприйматися і як узагальнений образ минулого Седнева, і як згадка про козацьку славу роду Лизогубів.

Роком пізніше, у 2008, під час святкування «Седнівської осені» було відкрито пам'ятник Леоніду Глібову — робота Костянтина Добрянського, виконана за ініціативи Національної спілки художників України, при підтримці гранта Президента України для молоді та творчовиробничого об'єднання «Художник» (директор Шевелюк В. С.). Під час відкриття твір справив сильне враження на присутніх, серед яких були такі визначні діячі сучасної української літератури, як Микола Жулинський, Іван Драч, Павло Мовчан, Володимир Яворівський, Лесь Танюк. Значущість роботи Добрянського полягає в тому, що це перший монумент славетному байкареві, виконаний на високому професійно-художньому рівні. До встановлення цієї скульптури єдиним знаком пошани поету від нащадків було непримітне бетонне погруддя, яке прикрашає поховання Глібова в Чернігові.

Історія парку в Седневі сама підказала сюжет пам'ятника. Добрянський показав поета в момент складання «Журби», а місце для статуї було вибрано поблизу того місця, де, згідно легенди, Глібов і творив свій безсмертний вірш.

Подібно до Балоха Добрянський вдається до поєднання детально виконаних частин людської постаті та узагальнених об'ємів, проте розвиває цей прийом в іншому напрямку. Масиви каменю подані не як первісний хаос, а як компактні геометричні форми, за їх допомогою автор передає цілком реальне враження людської постаті, одягнутої в типове для ХІХ ст. вбрання — капелюх-циліндр та пальто з пелериною.

Зображення творця в момент натхнення — складне й делікатне завдання для пластичного мистецтва, в якому для автора завжди існує небезпека підмінити внутрішнє зовнішнім, збитися на театральну ефектність. На щастя, Добрянський успішно уникнув цих підводних каменів. У його творі Глібов уважно вдивляється в далечину, піднесена рука з пером застигла. Здається, поет на мить зупинився, шукаючи потрібне слово чи риму, і ось-ось знов почне писати в розкритому зошиті. У композиції твору поєднується миттєве й вічне, медитативність обраної теми спонукала автора використати деякі прийоми скульптури Давнього Сходу.

Розташування пам'ятника напрочуд вдале — відвідувач парку бачить його на тлі величної панорами, яка відкривається за краєм пагорба, і мимоволі пригадує пейзажні образи, якими відкривається «Журба»:

«Стоїть гора високая,  
Попід горою – гай...»

Ми згадували, що легенди пов'язують виникнення вірша ще з двома місцями – Чорним Островом на Поділлі та Веселим Подолом на Полтавщині. Проте, гадаємо, суперечка з приводу того, який саме краєвид надихав поета, позбавлена змісту. Адже пейзажна лірика в «Журбі» – це не словесний фотознімок, а узагальнений образ української природи. Відтак композиція пов'язана не лише з образом поета, але й з темою вічної краси рідної землі, яку так глибоко зміг відчути й передати Леонід Глібов.

Що ж, чекатимемо на чергові цікаві здобутки, адже «седнівський проект» тільки розпочався...

*Оксана Ременяка  
(Київ)*

## СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЄЖИ-ЮРІЯ НОВОСЕЛЬСЬКОГО

Відомий польський художник Єжи Новосельський зумів осмислити у своїй творчості традицію православного сакрального мистецтва і створити сучасну модифікацію іконописної традиції. Отриманий унаслідок вивчення іконопису та проблем православної теології мистецький досвід дав йому можливість відмовитися від «метафізичного реалізму», витворити особливу, рафіновану, «проціджену» іконописом авангардну стилістику.

На нашу думку, для розуміння механізмів формування мистецького стилю важливо простежити взаємодію двох, на перший погляд абсолютно протилежних культурних пластів у творчості художника, особистість якого формувалася на пограниччі культур Заходу і Сходу, зокрема України й Польщі, а також під впливом польського авангардизму.

Основні засади польського авангардного малярства втілилися в засновному 1933 року «театрі художників» Крикот, який, у свою чергу, виріс із видовищ Краківського клубу футуристів 1921 року, таких як буфонада Тітуса Чижевського – «Метаморфоза осла і сонця», сценографію до якої створили Зигмунт Василевський і Йозеф Ярема.

У театрі співпрацювали два мистецькі угруповання – капісти (від абрєвіатури К. П. – Комітет Паризький, куди входили Юзеф Панькевич, Ян Цибіс, Ханна Рудська-Цибіс, Зигмунд Василевський, Станіслав Щепанський, Артур Нахт-Самборський, Пьотр Потворовський, Юзеф Ярема, Юзеф Чапський), метою яких була організація філіалу Академії мистецтв у Парижі, що стало фактом у 1925 році<sup>1</sup>; та Група Краківська (Саша Блондер, Марія Ярема, Леопольд Левицький, Адам Марчинський, Станіслав Осостович, Йонаш Стерн та скульптор Генріх Віцінський), утворена в 1931 році з художників революційних переконань, які в живопису схилилися до пізнього кубізму та абстракціонізму<sup>2</sup>. Діяльність обох груп припинилася з початком Другої світової війни.

У 1956 році ідею театру воскресив відомий польський режисер, організатор численних гепенінгів, сценограф, письменник, теоретик мистецтва, актор і художник Тадеуш Кантор. Початок було покладено постановкою вистави Станіслава Віткевича «Mątwą» («Каракатиця»), адже саме нею завершилася довоєнна діяльність театру Крикот. У 1957 році, у період «відлиги», Група Молодих Художників (Група Młodych Plastyków), створена в 1945 році, переіменовує себе в Групу Краківську II, наголошуючи в такий спосіб на основних тезах об'єднання – осмислити й розвинути традиції, започатковані довоєнним мистецьким угрупованням.

Найпомітнішою постаттю цього угруповання став Єжи-Юрій Новосельський, живописець, графік, сценограф, світський теолог і теоретик мистецтва, у творчості якого в незбагнений спосіб переплетено досвід західної авангардної культури з візантійською традицією в її південнослов'янській інтерпретації<sup>3</sup>.

Є. Новосельський народився в 1923 році в Кракові. У 1940 році він розпочав навчання в Краківській академії мистецтв на відділенні декоративного живопису, навчався в таких відомих майстрів, як Станіслав Камоцький, Адам Хофман, Казимир Микульський, Мечислав Порембський. Проте в 1942 році він залишив навчання й поїхав до Львова, де розмалював церкву в Болахові,

намагався приєднатися до монастирської спільноти в монастирі Іоанна Хрестителя поблизу Львова, проте тяжка хвороба змусила його в 1943 році повернутися до Кракова, де художник поступово відновив старі мистецькі зв'язки, почав брати участь у мистецьких виставках. У 1945 році Новосельський продовжив навчання в Академії мистецтв, проте через рік знову перервав навчання, — диплом художник зміг отримати лише в 1961 році, здавши іспити екстерном.

Його педагогічна діяльність розпочалася в 1947 році, коли він став асистентом Тадеуша Кантора в Державній школі мистецтв у Кракові. Проте після звільнення Кантора він відмовився від роботи й переїхав до Лодзі. У 1962 році художник повернувся до Кракова й розпочав педагогічну діяльність у Краківській академії мистецтв. У 1976 році він отримав звання професора й продовжив викладацьку роботу до 1993 року, керуючи живописною майстернею.

Є. Новосельський — чи не єдиний у Польщі художник, захоплений православною іконописною традицією. Причини цього насамперед треба шукати в дитинстві, коли, маючи ледве чотирнадцять років, разом із рідними побував на прощі в Почаївській лаврі на Волині.

Пізніше майстер зізнався, що його творчість бере початок саме звідти: «Що власне сталось у Почаєві? Це питання. Бо, по суті, кого обходить, що я, польський художник, духовно народився в Почаївській лаврі ще до війни — і усе, що потім відбувалось у моєму мистецькому житті, бере свій початок звідти»<sup>4</sup>. На думку художника, Почаївська лавра на мистецько-духовній мапі Європи, а особливо на мапі польсько-української культури, посідає надзвичайно важливе місце, де непростий досвід кожної зі сторін поєднується в дивну й чудесну цілісність.

Як художник, що має справу з візуальними образами, у дослідженні сакрального мистецтва Є. Новосельський відштовхується від формальної природи дії — візуальної чи акустичної, тобто практично від ритуалу. Саме ці, зовнішні елементи, на його думку, є найбільш впізнаваними відмінностями західного і східного християнства, оскільки в них можна бачити істотні складові культурного та містичного досвіду обох культур і які, можливо, є більш важливими, ніж будь-які догматичні конструкції.

Унікальність Є. Новосельського як художника — у тому, що йому, окрім вагомого доробку живописних полотен належить чимала кількість теоретичних праць із мистецтва, в яких автор розглядає проблеми впливу культурного спадку на сучасний живопис, порушує ряд теологічних питань. Є. Новосельський аналізує традиції західного та східного християнства, тонко, так, як може лише художник, визначає головні відмінні риси православ'я, наголошуючи на психофізичній дії православного культу, задуманій так, щоб активізувати в підсвідомості ті чинники, які відповідають за інтелектуальну діяльність людини<sup>5</sup>.

Завдяки відстороненому, не заангажованому погляду на православ'я, як систему культурних та мистецьких цінностей, художник досягнув мистецтво зображення суті речей, їхнього самоцінного буття, а не простого відтворення оптичного відображення «в оці спостерігача». Пізнаючи роль пластичних і композиційних схем візантійського мистецтва, він простує від візуальної оцінки до суті ритуалу, проникаючи крізь поверхню в істотне, оволодіває мистецтвом зображення вічного буття, яке, на його глибоке переконання, здатна фіксувати лише ікона.

Аналізуючи засадничі риси православ'я, Є. Новосельський підступає до матеріалу здалеку, через аналогію або контраст, унаслідок чого доходить висновку, що між атеїстичним містицизмом сюрреалізму та спіритуалістичним містицизмом окремих християнських сект (наприклад, такої як старообрядницька секта хлистівців) є багато спільних елементів. І в першому, і в другому випадках це були пошуки засобів очищення індивідуальної та колективної етики, зміни системи сфальшованих понять та критеріїв шляхом повної ревізії людських стосунків<sup>6</sup>.

Окреме місце в теоретичних працях Є. Новосельського займає ікона, феномен якої цікавить художника, по-перше, як один із головних складових елементів православного культу; по-друге, як царина взаємодії фігуративного й абстрактного живопису в позахристиянських релігійно-містичних і культово-літургічних системах.

У своїх теоретичних працях художник доводить, що проблеми іконопису тісно пов'язані із загальним станом сучасної мистецької культури — найбільша духовна потреба в іконі простежується там, де відбувається живий і всебічний розвиток пластичного мистецтва, у середовищі, де активно твориться сучасна культура.

Органічно поєднуючи авангардизм з іконописною традицією православ'я, Є. Новосельський витворює свою неповторну живописну манеру, завжди впізнавану, яка завжди виділяється на загальному тлі завдяки постійним експериментам, у яких художник в той чи інший спосіб намагається подолати відстань між тілесністю й духовністю, світськістю і святістю, профанумом і сакрумом.

Якщо говорити про ретроспективний огляд польського мистецтва 60–80-х, не помітити творчий доробок Є. Новосельського просто неможливо. Його аскетичні натюрморти 50-х років із кухонним начинням, живописна серія кімнат із дзеркалами, міські пейзажі, численні жіночі та чоловічі портрети, багатофігурні сцени завжди вражали стриманою гамою й особливим, тільки йому властивим способом моделювання форми, в якій віддзеркалилася його «візантійська ностальгія» – результат тривалого й докладного вивчення художником сутності іконописної традиції.

Вдаючись до аналізу способів моделювання, наприклад, «личного» письма в іконі, можна знайти чимало аналогій із живописними прийомами в роботах Є. Новосельського. Так, у багатьох іконах до середини XIV ст. тіні в «личному» письмі виписували так тонко й майстерно, що вони утворювали самостійну форму, яка могла існувати ніби відокремлено, хоча повністю гармонізувала з цілим і була його невід'ємною частиною. Внутрішній стан образу ніби просвічував крізь кожну, майже самостійну деталь лику. Саме за допомогою подібних прийомів написано лик в іконі «Спас Оплічний» середини XIV ст. Російські мистецтвознавці відзначають особливе моделювання тіней у цій іконі<sup>7</sup>, таке саме моделювання форм можна бачити в багатьох іконах, створених на українському культурному ґрунті, зокрема в таких, як Богородиця Одигітрія з Дорогобужа, Волинська Богородиця, Спас Пантократор XIII ст. із Музею ім. Андрія Рубльова.

Є. Новосельський у своїх роботах використовує подібний прийом моделювання форми. Для тілесності його натури характерна особлива, майже «неземна» пластика, сповнена візантійської ошатності і внутрішньої симетрії-рівноваги, яку польська критика свого часу називала «ієратично-поетичними портретами»<sup>8</sup>.

Поетика тілесної пластики досягає найвищого злету в його жіночих портретах, сакралізуючи жіноче начало в профанному світі. Сам Є. Новосельський з цього приводу пише: «Повний синтез духовності з емпіричною реальністю відбувається власне в жіночій постаті. Якщо художника цікавить проблема тілесності, спосіб поєднання духовних засад зі світом фізичного буття, цілком природньо, що він починає цікавитись образом жінки»<sup>9</sup>.

«Прості, мінімалістичні живописні засоби, за допомогою яких живописець вибудовує композиції своїх картин – коричневий, червоний кольори, на яких виділяється світла постаць, що є композиційним центром полотна, – здається, що усі ці елементи й самі картини дозрівають з роками, як добре вино. Картини, як люди – з роками лише набирають поваги і достоїнства. Звичайно, якщо це добрі картини» – так писала польська критика у 60-х роках минулого століття про живопис Є. Новосельського<sup>10</sup>. Одна з його робіт цього періоду «Віолончеліст» стала програмною на Закопанському художньому салоні 1959 року.

Проте «фігуративним» живопис Є. Новосельського можна назвати лише умовно, оскільки в ньому більшою мірою наявна абстрактна течія. Цю живописну антиномію художник вирішує у свій власний, лише йому властивий спосіб. Поряд із картинами, заповненими людськими посталями, існують композиції, побудовані лише з геометричних форм. Його натюрморти, за аскетично-мінімалістичним характером зображення нагадують «натюрмортні» фрагменти з українських барокових ікон, у яких композиція побудована за усіма законами зворотньої перспективи.

Сакральний живопис становить окрему сторінку творчості Є. Новосельського. У нашу епоху цитат ця частина його творчості стоїть відособлено, його «цитуння» спадку православної культури є осмисленим настільки, що перестає бути просто цитатою, а стає продовженням традиції, адаптованої художником до сприйняття в сучасному світі. Цей винятковий художник володіє неабияким знанням із теорії та історії мистецтва. Таємниця досконалого володіння мистецтвом іконопису лежить у площині розуміння Є. Новосельським суті й функції іконописного канону.

В іконопису канон, як система прийомів для найбільш досконалої форми втілення духовних образів, відіграє роль дисциплінарного начала та духовної цензури<sup>11</sup>, що робить будь-які відхилення рельєфними. Канон – це закон, виконання якого доручено творчій особистості, а отже, він передбачає самостійне, невимушене трактування первообразу.

Зміна стилю в іконі зі зміною естетичного (чуттєвого) сприйняття епохи жодною мірою не порушує канонічних приписів, а є лише більш прийнятною для даної епохи інтерпретацією «надрозумного споглядання божества». Проте це стає можливим лише за умови збереження живописцем логіки канону, його духовного змісту та глибинної структури твору, інакше здрибнення й обважніння образу стають неминучими. Очевидно, що писання ікон має бути вільним і щирим художньо-творчим актом, у якому художник прагне вжитися в первообраз.

У цьому сенсі вивчення Є. Новосельським традицій візантійського мистецтва дало дивовижні результати. Він зумів поєднати в єдиному культурному ареалі соборне церковне бачення, для якого особистість – це абстракція, включена у вищу благодать та антропоцентризм західної культури. Саме це розуміння убезпечило майстра від сліпого копіювання і зробило живим інтерпретатором, активним співтворцем сучасної ікони. «Канон мусить існувати в середині, його неможливо нав'язати ззовні» – стверджує художник<sup>12</sup>.

Досліджуючи ікону, Є. Новосельський розуміє, що її призначення – показувати очевидність надприродного, схилити до медитації через статику й пасивність вічного тривання. Проте цю статичність не можна трактувати буквально, і художник намагається у своїх роботах активізувати приховану, внутрішню динаміку ікони. Він переконаний, що ікона насичена духом абстрактного живопису, який дає для творчої свободи художника можливість повної реалізації, не обмеженої жодними правилами гри, правами, які продиктовані самим способом відкриття, показування якоїсь іншої реальності, знайомої з досвіду власного творчого бачення<sup>13</sup>.

Є. Новосельський є автором численних вітражів, поліхромій, мозаїк у католицьких костелах: на Єлонках у Варшаві (1963–1964), у Веселій біля Варшави (1975–1978), на Азорах у Кракові (1978), в Ізабеліні біля Варшави (1980). Чимало його розписів можна побачити й у православних церквах Польщі: на Волі у Варшаві (1979), у Заверті, Грудку (1952–1955), Єленій Гурі, Білостоці-Дойлідах (1953, виконані разом з Адамом Стальйони-Добжанським), Кентишині, Гданську (1954), Гродиську біля Дорогичина (1955), Вроцлаві (1966–1968), Гайнувці та багато інших.

Проте сам художник переконаний, що без контакту з авангардним мистецтвом результати його мистецької зустрічі з православ'ям були б зовсім інакшими. Саме абстракційні тенденції сучасного мистецтва дозволили йому позбутися зайвої живописності в іконопису, призвели до мінімалізму майже на межі з лінійною абстракцією.

Єжи-Юрій Новосельський – класична людина пограниччя культур, його творчість стала точкою відліку для наступних поколінь. Як говорить сам художник, його живопис став віддзеркаленням боротьби ангела з дияволом у людині. Традиція ж, у творчому переосмисленні якої художник досягнув значних висот, своїм корінням сягає початку XV ст. – епохи короля Ягайла, на запрошення якого православні українські художники виконували розписи в католицьких храмах Любліна, Кракова, Сандомирка, Вислиці.

<sup>1</sup> *Zwolińska K., Malicki Z.* Mały słownik terminów plastycznych. – Warszawa. 1975. – S. 153.

<sup>2</sup> Там само. – С. 127.

<sup>3</sup> *Matynia A.* CRICOT – teatr artystów // Projekt. – N 1. – 1989. – S. 40–43.

<sup>4</sup> *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Ławra Poczajewska. – Warszawa, 1991. – S. 146.

<sup>5</sup> *Nowosielski J.* Uwagi o roli malarstwa w Kościele wschodnim // Znak. – 11 (1959). – Nr 64. – S. 1312–1328; Mistagogia malowanego wyobrazenia Ukrzyzowania Panskiego // Znak. – 16 (1964). – Nr 126. – S. 1483–1485; Paradoks pojednania katolicko-prawoslawnego // Tygodnik Powszechny. – 20 (1966). – Nr. 4. – S. 1, 5; Ucieczka na pustynie. Proby opisania ukrytej swiadomosci monahizmu prawoslawnego // Znak. – 18 (1966). – Nr. 142. – S. 405–418; Miedzy Kaaba a Parthenonem // Znak. – 21 (1968). – Nr. 169/170. – S. 897–902; Nadrealizm i chlystowie // Znak. – 21 (1969). – Nr. 181/182. – S. 854–859; Problem ikony // Wiadomosci Polskiego Autokefalicznego Kosciola Prawoslawnego. – 1 (1971). – Nr. 3. – S. 23–30; Czas historyczny i przeczucie «metahistorii» w refleksji eklezjologicznej Prawoslawia // Novum. – 11 (1980). – S. 110–121; Ikona Zejscia do Piekla // Tygodnik Podlaski 1 (1984). – Nr. 3. – S. 5, 9; Ze Wschodu... (Ekumenizm czy cos wiecej?) // Tworcosc. – 18 (1987). – S. 91–95; Co sie stalo ze sztuka? // Tygodnik Powszechny. – 44 (1990). – Nr. 35.–S. 7.

<sup>6</sup> *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Nadrealizm i chlystowie. – Warszawa, 1991. – S. 40.

<sup>7</sup> *Попова О.* Икона «Спас Ярое Око» из Успенского собора Московского Кремля // Дренерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М., 1977. – С. 126–148.

<sup>8</sup> *Rodziński S.* Świadectwo czasów // Projekt. – N 6. – 1980. – S. 38–45.

<sup>9</sup> *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Miedzy Kaaba a Parthenonem. – Warszawa, 1991. – S. 42.

<sup>10</sup> *Rodziński S.* Świadectwo czasów. – S. 38–45.

<sup>11</sup> *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. – М., 1993. – С. 281–291.

<sup>12</sup> *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Problem ikony. – Warszawa, 1991. – S. 10.

<sup>13</sup> *Nowosielski J.* Inność prawosławia. Miedzy Kaaba a Parthenonem. – Warszawa, 1991. – S. 109.

## **ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В ЖИВОПИСНИХ ПОРТРЕТАХ ГРИГОРІЯ ДЯДЧЕНКА**

Портрети – основний жанр, яким представлена живописна спадщина Г. К. Дядченка (1869–1921). Пейзажів, виконаних олією, відомо лише декілька; звертаючись до пейзажу, художник, очевидно, надавав перевагу олівцеві та акварелі.

Г. Дядченко належав до того типу художників, які неохоче датують, а часто й не підписують свої твори. З тринадцяти картин, які зберігаються в Національному художньому музеї України, лише дві підписані й датовані пензлем, одна – тушшю і дві мають надписи графітним олівцем.

Без проведення хіміко-технологічного аналізу поставити крапку в питанні датування творів Г. Дядченка не можна, але спроба вибудувати відносний хронологічний ряд можлива й доцільна. Підставою для такої побудови є дві загальноприйняті в теорії мистецтва тези. Перша стосується індивідуального розвитку митця і стверджує, що мова художника розвивається в бік щораз більшої майстерності, розкритості та індивідуальності, у другій висловлюється припущення, що пізніші твори несуть на собі відбиток більш пізніх мистецьких явищ.

Галерея портретів, виконаних Г. Дядченком, засвідчує постійні зміни в манері виконання. Серед інших можемо відзначити спосіб ліплення обличчя короткими мазками, які утворюють мозаїку з чергуванням холодних і теплих відтінків; делікатне, згладжене ліплення ледь помітними переходами тонів; паралельне накладання довгих пастозних мазків дуже густої фарби; експресивне письмо фарбою напіврідкої консистенції; «втирання» тонкого шару фарби в полотно з подальшим моделюванням форми обличчя білими або кольоровими штрихами.

Подібні зміни манери письма не вкладаються в логічну схему послідовних етапів розвитку індивідуального авторського почерку. Відсутні в портретах і виразні ознаки наслідування мови нових мистецьких напрямів і течій. Раптова зміна технічних прийомів засвідчує про ряд цілком самостійних експериментів у пошуках живописної мови, що найкраще втілювала б створені в уяві художника образи. З огляду на певну ізольованість цих пошуків відносно панівних мистецьких явищ, інтерпретувати їх складно. Незамінними стають вивчення біографії художника та реконструкція психології його особистості.

Насамперед слід звернути увагу на усталені незмінні риси в побудові портретів Г. Дядченка. Більшість портретованих зображена автором на нейтральному тлі, яке переважно створює враження перебування моделі в приміщенні (із певністю винятком можна назвати лише автопортрет із ЦДАМЛМ України, 1900–1902 рр., де підкреслено просторове тло викликає асоціацію з передсвітанковим небом). Елементи інтер'єру потрапляють до композиції надзвичайно рідко. Нейтральне тло має на меті переважно виключення моделі з реального, звичного їй оточення, перенесення її в позачасовий, позапросторовий вимір.

Зображення найчастіше погрудні, іноді – зрізані трохи нижче або трохи вище грудей; зображення кистей рук потрапляють до композиції портретів дуже рідко. Пози моделей нейтральні, так само, як тло – у них немає ні вимушеного позування, ні невимушеної свободи. Вони зображені здебільшого так, як поведуться люди в товаристві, коли відчувають себе доволі впевнено, але не мають наміру привертати до себе увагу.

Г. Дядченко не прагне до створення типу; його портрети завжди дуже індивідуальні.

Підхід до аксесуарів, до одягу, зачісок, головних уборів варіюється від детального змальовування мережива, сережок, прикрас на капелюшку тощо до граничного узагальнення. Але навіть якщо аксесуари вказують на соціальний стан, опосередковано – на смак, виховання, спосіб життя портретованого, підкреслено уважне трактування обличчя нівелює ці вказівки, та в цілковитій гармонії з нейтральним тлом допомагає вивільнити модель з-під влади звичного їй середовища. На перший план потрапляє позачасова сутність людини – сукупність тих імпульсів і реакцій, які визначають спосіб її взаємодії з життєвими обставинами.

Підхід Г. Дядченка до зображення портретованих дозволяє припустити, що художник належав до особистостей, які дуже гостро відчувають «я» іншої людини, надаючи найбільшій ваги самому факту існування своїх моделей, пульсуванню їхнього життя, почуття, думки. І якщо в



якийсь момент творчості художник вдавався до узагальненого трактування обличчя портретованого («Портрет дівчини», 1907, НХМУ), то лише для того, щоб наочніше виявити стрижень свого ставлення до людини – підкреслити важливість існування поряд із собою незвіданої, часом неприступної, незрозумілої, але вражаюче реальної душі.

Характери портретованих переважно справляють враження водночас мінливих і статичних. Статичних у своєму спокійному «предстоянні» перед художником і глядачем, мінливих – до і після.

Особистості зображених завжди є трохи «речами в собі». Художник, очевидно, сумнівається щодо можливості вивчення та відображення основних рис характеру людини; він не наважується та й не прагне робити якихось рішучих висновків. Іноді за трепетно-відстороненим поглядом на чуже життя відчувається внутрішня непевність або й розгубленість автора. Розгубленість не перед лицем іншої людини, а перед загадкою життя в цілому. Вдивлятися в обличчя іншого, так само, як вдивлятися в лице природи чи витвори людських рук – спечений хліб, зрубана гілку, запалену лампаду тощо, – було для Г. Дядченка способом осмислення свого існування. І в цьому сенсі художник створює враження людини із втраченою точкою опори, поглиненою важкою працею індивідуального осмислення буття; людини, здатної глибоко відчувати, але не готової ані винести вердикт явищам життя, ані спокуситися чужою мудрістю, ані наївно радіти.

Маємо констатувати факт світоглядної невизначеності або світоглядної самотності, яка не могла не позначитися на таланті художника. Факт прикрий, але не поодинокий в українському мистецтві межі ХІХ та ХХ століть. Крім загальних причин, пов'язаних з особливостями суспільного розвитку, можемо вказати й на причини особистого плану.

Вихований у домі М. Мурашка, Г. Дядченко спочатку перебував в атмосфері двоїстих суджень про мистецтво, притаманних учителям. Друг І. Репіна, апологет передвижництва, ревнитель правди в мистецтві і водночас – закоханий у класику цінитель ідеалу, М. Мурашко за роки сумнівів дійшов у своїх теоретичних міркуваннях до антитези краси й правди; але теоретичні його погляди так і не набули закінченої системної стрункості. Не меншою складністю поглядів відзначалася й колосальна особистість М. Ге, який мав неабиякий вплив на формування творчих особистостей учнів Київської рисувальної школи, зокрема й на Г. Дядченка. На схилі віку цей видатний художник став палким прихильником толстовства і переконаним проповідником – поряд із життєдайними – сумнівних, а для творчої молоді почасти й згубних ідей (художній аскетизм, опрощення, єднання з народом шляхом долучення до простонародного побуту тощо).

Гіпотетично те, що могли виховати й виховали обидва наставники – трепетне до побожності схилення перед мистецтвом – на зорі ХХ ст., могло в певному сенсі сковувати, бо ставало на заваді абсолютній свободі поведінки з формою. Пошуки у сфері художньої мови мали здійснювати згідно з тими моральними приписами, які відкидали як «сухість»<sup>1</sup> академічної школи, так і будь-які необгрунтовані внутрішнім чуттям творчі експерименти.

Подібна психологія сприйняття мистецтва кардинально відрізнялася від психології схильних до новаторства художників молодших поколінь, які щиро боролися за ту «свободу» мистецтва, яка, по суті, була накинута їм історичним розвитком суспільства.

Особливості таланту Г. Дядченка, одним із факторів формування якого було родинне виховання, сприяли його частковій самоізоляції від мистецьких процесів кінця ХІХ – початку ХХ ст. А отже, шукати у творчості Г. Дядченка безпосередніх впливів сучасних йому мистецьких течій марно.

Проте це не означає, що художник творив поза впливами часу й середовища. Г. Дядченко працював в епоху символізму та «імпресіонізму» (цей термін на початку ХХ ст. вживали як синонім до поняття «індивідуалізм»), тому пошуки художника провадилися в руслі пошуків епохи.

У цей час напрям т. зв. «передвижницького реалізму» дійсно втратив підґрунтя для свого існування. Але єдиної відповіді на виклики часу мистецтво епохи не пропонує. І якщо рух Г. Дядченка від художньої мови класичного реалізму другої половини ХІХ ст.<sup>2</sup> збігався із загальним напрямом руху мистецтва, то його знахідки у сфері художньої мови не пробуджують виразних мистецтвознавчих аналогій. Жодна з панівних мистецьких течій не захопила Г. Дядченка цілком (ні «живописний реалізм», ні імпресіонізм, ні модерн, ні неокласика); лишився художник байдужим і до пізнішого модернізму.

Найбільш ранній з відомих самостійних творів художника в колекції НХМУ – портрет дівчинки (гіпотетично – кінець 1880-х рр.<sup>3</sup>) – є зразком реалістичного письма з легким відлунням «гармоній» та «аранжувань» Дж. Уїтлера; два датовані 1900-ми роками етюди дівочих голівок ма-

ють «присмак» модерну; але модерн потрапляє до цих портретів так само, як потрапляють турецькі шалі до жіночих портретів початку XIX ст. і відіграє незначну роль у структурі образу. Між двома цими «точками» – відомий портрет дівчинки 1907 року.

По майже не модельованому світлотінню обличчю теплого абрикосового тону коричневою фарбою, з відтінком розтопленого шоколаду, намічено очі, брови, ніздрі, кутики вуст; вони прокладені настільки правильно, що око не хоче фіксувати мінімалізм засобів і бачить живе, трепетне дівоче обличчя. За технологією виконання – це класичний зразок академічної виучки, з використанням звичного поєднання умбри та охри для передачі кольорутіла. За манерою письма – суто індивідуальні знахідки, що якнайточніше відображують внутрішній світ художника. За сприйняттям дійсності – можна провести дуже обережні аналогії з імпресіонізмом у тому переносному значенні, в якому іноді ведуть мову про імпресіонізм у скульптурі (акцент на передачі враження та ілюзія мінливості форм). У близькому за манерою письма автопортреті 1910 року риси обличчя не так узагальнюються, як нищаться шаленими ударами пензля. Можливо, притаманні добі тенденції до узагальнення форм дозволили художникові в цьому разі емоційно виразити свій стан.

Водночас низка цікавих портретів з колекції Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України (1890–1900-ті рр.) є свого роду відправною точкою для потенційно іншого розвитку художньої мови Г. Дядченка. І оскільки творчий шлях митця був нагло перерваний безглуздою загибеллю в розквіті сил, важко сприймати еволюцію його живописної манери як завершену.

Якщо ж спробувати дати загальну оцінку всій творчості Г. Дядченка в аспекті напряму її художньої еволюції, то на нинішньому етапі її вивчення видається справедливим таке формулювання – художник працював у річищі реалістичного методу відтворення дійсності, але в епоху пануючого індивідуалізму розробляв власну оригінальну живописну мову, щораз іншу для кожного етапу свого розвитку.

---

<sup>1</sup> З трактуванням терміна М. Ге можна ознайомитися в спогадах О. Курінного (відділ рукописів ДТГ).

<sup>2</sup> Відомі твори Г. Дядченка не дають підстав стверджувати, що художник будь-коли належав до напряму «передвижницького реалізму», хоча, безсумнівно, відчував його вплив як найбільш видатного явища епохи.

<sup>3</sup> Використано датування О. Жбанкової, яка опрацювала твори Г. Дядченка в НХМУ.

*Дарія Фесенко  
(Київ)*

## **КВАДРАТУРА В СТИНОПИСУ XVIII СТОЛІТТЯ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ НА ТЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАРОКО**

У XVIII ст. сакральне мистецтво в католицьких храмах Європи змінює свій характер – з дидактичного, особового, на масове, радісне й тріумфальне, посилено видовишне й декоративне. На землях імперії Габсбургів має велику популярність мистецтво квадратури (ілюзорно-архітектурне малярство з використанням перспективних скорочень), особливо цінують твори італійських, зокрема болонських, митців.

У створенні стінописів переважно співпрацювали кілька майстрів – спеціалізацією одного були фігурні зображення, тоді як інший малював ілюзорну архітектуру. Наприклад, у виконанні стінописів бенедиктинського монастирського комплексу в Мельку (Нижня Австрія) брали участь Пауль Трогер, Йоган Роттмаєр і квадратурист Гаєтано Фанті (1716–1732 рр.); Карло Карлоні разом із Франческо Мессентою розписували костел Святої Трійці в Штадль-Паура (Верхня Австрія, 1719–1722 рр.); Мартіно Альтамонте з Маркантоніо Чіаріні й Гаєтано Фанті оздобили Мармурову залу у віденському Бельведері (1716 р.) [22] та ін. Подібна ситуація склалася у XVIII ст. і на теренах Східної Галичини. Запрошені ченцями для розписів костелів та монастирів, вихованці Болонської (Джузеппе Карло Педретті) і Римської (Франциск Екштайн) академій створювали стінописи львівських костелів Кармелітів Босих (1732 р.) й Отців Єзуїтів (1740 р.) Після трирічних болонських

студій чернець Бенедикт Мазуркевич із помічниками розписували львівський костел Бернардинців (1738–1740 рр.) Ці митці самі проектували як фігурні композиції, так і квадратуру, а роботи проводили разом із помічниками.

Про популярність болонської школи малярства на землях тодішньої Речі Посполитої згадував Т. Маньковський [14, 251]. Питання квадратури в монументальному малярстві Речі Посполитої порушували деякі польські дослідники. Ще З. Горнунг у монографії, присвяченій С. Строїнському, зауважив, що митець у своєму малярстві використовував тип компонування, який «...пряме по лінії гармонійного поєднання фігурних сцен з архітектурою інтер'єру за допомогою мальованої орнаментики, що оперує багатим арсеналом оздобних форм, серед яких провідне місце займають такі мотиви, як консолі, картуші, сильно висунуті карнизи, кошики квітів і т. д.» [8, 120]. Ці мотиви дослідник назвав «знаменними» для пізньобарокової школи стінопису в Болонії [8, 120]. А. Стога також писав про цей тип декорації, звернувши увагу, що «безповерхова» система квадратури, яку використовували майстри кола С. Строїнського, бере початок із болонських зразків і охарактеризована багатством псевдоархітектурних деталей в обрамленнях композицій [18, 368].

Є. Ковальчик вивчає наслідування взірців із трактату Андреа Поццо у фресках склепінь храмів та у вівтарних конструкціях (як об'ємно-просторових, так і мальованих) [10–12]. М. Вітвінська, досліджуючи топографію та композиційні схеми стінопису, поряд з «quadro riportato» (образ в обрамленні) і панорамою, називає композиційну схему, що ґрунтується на квадратурі [19]. М. Войцик віднайшов зразки до ілюзорної архітектури костелу в с. Варяж (тепер с. Новоукраїнка Сокальського р-ну Львівської обл.) [20]. Цінні зауваження щодо квадратури та змін, які відбулися в польському монументальному малярстві 1711–1740 рр., зробив М. Карпович [9]. Проте в працях польських дослідників, присвячених ілюзорному архітектурному розпису, головним чином мова йде про пам'ятки в сучасних географічних межах Польщі.

Протягом століття приїжджі та місцеві майстри, наслідуючи бачені ними твори, виконували розписи в деяких парафіяльних храмах. Допомогою в праці були також архітектурні трактати, з ілюстрацій яких черпали нові ідеї, архітектурні розв'язання. Можна виокремити дві системи декорування квадратурою: доповнення реальної архітектури приміщення фіктивними «поверхами» ілюзорної і творення обрамлення з псевдоархітектурних елементів довкола просвіту неба, на тлі якого розгортається дійство або поділ прясел за допомогою мальованих підпружних арок [18, 366]. Остання система, власне, характерна для майстрів болонської школи монументального малярства, а вперше на землях Східної Галичини її застосував Д. Педретті, 1732 р. [пор.: 8, 116], [18, 368]. Її найчастіше можна спостерегти в декорації плафонів бічних нав галицьких храмів. Центральну композицію плафона, яка в багатьох випадках представляла фігури святих та ангелів на тлі неба, оточували складним обрамленням із псевдоархітектурних і декоративних елементів, іноді ажурним: перерваних карнизів, різноманітних волют, картушів, медальйонів, вазонів, декору, що імітує стюк. Тепер важко вести мову про їх художню цінність та ілюзорну переконливість, оскільки більшість розписів вкрита шарами пізніших перемалювань. Однак щодо стилістики не виникає сумнівів – квадратурні композиції нагадують твори Г. Фанті, К. Карлоні, М. Чіаріні, Ф. Мессента, які працювали на початку XVIII ст. на території Габсбурзької імперії та німецьких князівств. Галицькі розписи не досягають їхнього рівня за масштабністю, багатством мотивів і фантазією, переконливістю створення ілюзії, однак, безсумнівно, є репрезентантами цієї ж традиції. Важливою рисою цього типу квадратури є те, що зображення можна оглядати з різних пунктів інтер'єру приміщення. Популярність «безповерхової» системи ілюзорної архітектурної декорації пов'язана зі зміною форми релігійності, яка з тріумфом католицизму набувала масового характеру [9, 97].

Створення представниками родини Бібієнів, талановитих сценографів та архітекторів, нової системи «театральної», або кутової, перспективи («veduta per angolo») дозволяло сприймати твори мистецтва значною кількістю людей із кожного пункту інтер'єру споруди. Члени цієї родини працювали в середині XVIII ст. при королівських дворах Австрії, Баварії, Саксонії. Їхній підхід істотно відрізнявся від принципів, застосованих у перспективних побудовах А. Поццо (розрахованих на сприйняття з одного ракурсу), збільшивши цілісність художнього вирішення храмового простору [1, 316]. Тріумфальне, видовищне мистецтво стало оздобленням або оправою служби Божої та різноманітних церемоній, таких, як коронації чудотворних образів, беатифікаційних і канонізаційних урочистостей [9, 97].

Проекти творців із родини Бібієнів неодноразово публікували і використовували митці, про що засвідчують стінопис костелу Божого Тіла в Несвіжі (сучасна Білорусь) [пор.: 1, 304, 305], оздоблення головного вітваря костелу в с. Годовиця Львівської області (взірцем стала гравюра з «Architteture e prospettive» Джузеппе Бібієни [13, 166]). Архітектурні деталі, які зобразив Б. Мазуркевич у малярстві бічних нав бернардинського костелу у Львові, нагадують рисунки Фердинанда Бібієни, розміщені в третій частині другого тому його підручника «Direzioni A' Giovani Studenti nel Disegno dell' Architettura Civile...» («Навчання молоді цивільної архітектури...») [5], присвяченій новій перспективі театральних сцен. Художник та сценограф викладав у Академії Климента в Болонії, а опублікована 1731–1732 рр. його чергова книга могла допомогти в навчанні бернардинця, який саме 1732 р. виїхав на студії до Болонії.

Стінопис склепіння головної нави костелу Єзуїтів у Львові створений за складною композиційною схемою. Плафон розділений мальованими підпружними арками на три частини. Центральна сцена «Вручення ключів св. Петру» оточена складним обрамленням із псевдоархітектурних елементів. З боків розміщені сцени з «Діянь апостолів» на тлі квадратури, що становить інтер'єр храму з купольним завершенням. Дія розгортається на передньому плані на сходах. Архітектура, як і фігури людей, тільки в меншому ракурсі, зображені «di sotto in sù» (знизу вгору). У костелі Отців Єзуїтів Божого Тіла в Несвіжі на склепінні головної нави міститься подібний уклад композицій (автором проекту квадратурного малярства, закінченого К. Геским 1752 р., був М. Педетті [пор.: 1, 218, 306], якого, можливо, ознайомили з львівським стінописом). О. Баженова зауважила на зв'язку між квадратурними композиціями в несвіжському храмі та гравюрами Д. Бібієни [1, 215–224]. Творчість бібієністів (майстрів кола Фердинанда та Джузеппе Галлі Бібієнів) стилістично близька до розписів Ф. і С. Екштайнів у львівському костелі Отців Єзуїтів. Квадратура склепіння нав храму повстала на ґрунті адаптованої на німецько-австрійському мистецтві болонської традиції.

Система квадратури, яка не творила ілюзорних поверхів над реальною архітектурою в Східній Галичині, співіснувала з «поверховою» системою, що походить із ломбардської традиції XVI ст. [18, 366]. Найвидатнішим творцем цієї системи був Андреа Поццо (1642–1709) – єзуїтський маляр, архітектор і сценограф. Його перспективні побудови мали величезний вплив на мистецтво європейського бароко, а трактат митця «Perspectiva pictorum et architectorum...» був перевиданий у XVIII ст. понад 30 разів [10, 162]. Одним із найдосконаліших творів римського монументального малярства стилю високого бароко є стінопис у костелі святого Ігнатія в Римі, спроектований і виконаний А. Поццо (завершений 1685 р.). Проект уміщено в першій частині трактату митця [11, 336]. При використанні в розписах останніх здобутків перспективи та світлотіньового моделювання, малярство справляло враження реального простору, обрамленого ілюзорною архітектурою, що піднімалася над реальною, та відкритого неба з величезною кількістю «розкиданих» у динамічному русі фігур [8, 113, 115].

Наслідкування перспективних побудов митця на теренах Речі Посполитої спостерігаємо впродовж XVIII ст. [пор.: 1, 313, 314]. Першою і найповнішою реалізацією стінопису за зразком малярства в костелі святого Ігнатія в Римі були розписи Ф. Екштайна в храмі Піарів у Кракові (1727–1736 рр.) [18, 366]. На землях Східної Галичини прикладом цілісного відтворення ілюзорного ярусу над усім об'ємом нави за рисунками А. Поццо (фігура 99 [16] і фігура 55 [17]) є стінопис (виконаний наприкінці 40-х років XVIII ст.) склепіння костелу в с. Варяж [20, 298]. У вірменському храмі в м. Станіславі (Івано-Франківськ) задум А. Поццо (фігура 99 [16]) реалізований частково – продовження реальної архітектури займає лише частину склепін'я нави, перспектива побудована не докладно [пор.: 7, 169, 172; 20, 299]. Ілюзорні консолі з пресбітерія вірменського костелу, розміщені довкола сцени Благовіщення, нагадують фігуру 107 [17].

Стінопис костелу святого Ігнатія в Римі був взірцем для розписів у костелі в захристії храму в Городенці, у Годовиці (фігура 100 [16]; фігура 53, 55 [17]). Рисунок лоджії на склепінні пресбітерія в с. Годовиця був більш спрощеним, тоді як купол відтворено з дрібними деталями [15, 36]. Розписи пресбітеріїв костелів Отців Бернардинців у Львові й Кармелітів Взутих у с. Сусідовичі презентували «поверхову» систему квадратури, не беручи за взірць проекти А. Поццо.

Єзуїтському митцю завдячуємо численними зображеннями ілюзорних куполів на високих барабанах округлої, восьмибічної та чотирилистої форм. Фігури, які розмістили на їхньому тлі, презентували в сильному перспективному скороченні «di sotto in sù» [11, 340]. Можна виокремити такі різновиди фіктивного куполу: зі скісною і перпендикулярною всіяма стосовно підлоги. На

землях Речі Посполитої ці види одночасно використані в малярстві костелу у Святій Липці на Вармії (1722 р.) [18, 369], а перша поява ілюзорного купола за зразком А. Поццо в колишньому єзуїтському костелі в Познані датована 1702–1703 рр. [1, 314]. У випадку зображення скісного купола, центральна його вісь зміщувалася до верхньої частини малярства, що полегшувало огляд знизу [11, 340]. Перший на землях Східної Галичини ілюзорний купол пензля Д. Педретті побачили у львівському костелі Кармелітів Босих.

Серед ілюзорних куполів, згідно гравюри 53 з другої частини трактату А. Поццо, можемо назвати такі реалізації: у Кукільниках (Івано-Франківська обл., близько 1774 р.) [пор.: 4, с. 216, 217] і Дрогобичі (1790–1793 рр.) [21, 45]; на сьогодні втрачені ілюзорні куполи в передсінку львівської колегії Єзуїтів (імовірно, 1740–1741 рр.) [пор.: 6, 4], у костелі в Годовиці (близько 1764 р.) [15, 36], у домініканському костелі в Тернополі (близько 1777–1779 рр.) [12, 226], [пор.: 20, 299]. Ілюзорний купол, виконаний на склепінні головної нави дрогобицького парафіяльного костелу, – найпізніший приклад його зображення [21, 61], а деякі з найдокладніших візрів будови круглого купола, згідно А. Поццо, – розписи на склепіннях костелів у с. Годовиця і Кукільниках [4, 217]. Редуковані мотиви скісного купола містяться в апсиді костелу в Сусідовичах (Львівська обл., друга половина XVIII ст.) [11, 346–348], малярство пресбітерія храму в с. Міжинець (зі сценою «Св. архангел Михаїл скидає сатану») інспіроване візрцем чотирилистого купола (за фігурою 54 [17]).

Серед групи ілюзорних куполів на перпендикулярній до підлоги осі, на теренах Східної Галичини, слід назвати овальний у плані купол у парафіяльному костелі в Лопатині (Львівська обл., 1782 р.). Конструкція купола часто редукувалася до оздобного барабана, що міг бути як округлим, так і багатокутним [18, 371]. Так, наприклад, С. Строїнський звертався до мистецтва А. Поццо в мальованій у перспективному скороченні колонаді довкола сцени «Поклоніння Ягнят» в костелі Кларисок у Львові (після 1760 р.) Він використовував елементи ілюзорного купола (фігура 50) [17], проте ігнорував зображення на перпендикулярній осі [пор.: 8, 116; 18, 371].

Візрі А. Поццо надихали Космаса Даміана Азама, який завжди переосмислював їх та збагачував новими елементами. Варто згадати, наприклад, ілюзорні куполи в костелі святого Мартина і Освальда в Равенсбурзі (Німеччина, 1717–1720 рр.); у соборі святих Марії і святого Корбініана у Фрайзингу (Верхня Баварія, 1723–1724 рр.); у костелі Цистерціанців у Альдерсбасі (Нижня Баварія, 1718–1720 рр.) [22], на тлі яких розгортається багатоособове дійство, а мешканці Неба ніби тільки-но спустилися в хмарах до храму. Для митців Східної Галичини поставлене К. Азамом завдання було нелегким – нами не виявлено жодного подібного за складністю побудови зображення, де представлені в польоті фігури ангелів чи святих у сильних перспективних ракурсах були б змальовані на тлі архітектури. Більшість малярів, які працювали в Галичині, мали труднощі з правильним зображенням людини. Так, наприклад, у хроніці львівського бернардинського монастиря є зауваження про Севастяна Екштайна, який виконав розписи в захристії та скарбниці: «bonus architecturae pictor sed personarum nihil ad rem vulgo do malowania osób na murze al fresco» [2, арк. 27 recto] («добрий маляр архітектури, однак щодо малювання осіб на мурі “аль фреско” не можна цього підтвердити»).

Хоча протягом другої половини XVIII ст. ще використовували візрі А. Поццо й болонських майстрів, однак поступово змінювалася концепція їх застосування. А. Стога зауважив, що ілюзорна архітектура не продовжує реальну, а набуває відособленого від інтер'єру характеру, творячи інший світ, що, власне, посилює її видовищність та зближує з театральним мистецтвом і сценографією [18, 372–375].

Багато дослідників називають «квадратурою» ілюзорні зображення архітектурних конструкцій не лише на склепіннях, але й на стінах. У костелах Східної Галичини часто спостерігаємо фіктивні, мальовані вітварі. Частина з них також створена за візрцями А. Поццо. Єзуїтський митець уперше застосував ілюзорні зображення вітварів у римських костелах. Таке практичне вирішення використовували в інтер'єрах більшості храмів Європи.

Ілюзорні вітварі в пресбітерії костелу в с. Варяж повторюють проект вітваря Благовіщення костелу святого Ігнатія в Римі (фігура 67 [16]). Вітварі центральної частини нави мають за зразок, окрім завершення, проект головного вітваря до костелу Іль Дезу у Фраскатті (фігура 69 [16]). Прості ретабла вітварів нави костелу у Варяжі подібні до візрів ретаблів з архітектурних трактатів Жана Лепотре. За М. Войциком, візрі А. Поццо частково повторюють портали з ілюзорними, напіввідчиненими дверима на музичному хорі (фігури 104 і 105 [16]), [20, 298]. Низка ілюзорних вітварів

рів представлена на стінах парафіяльних костелів у селах Лопатин, Годовиця, Жулин, Міжинець, Янів, Гусаків, Берездівці, у м. Дрогобичі (з другої половини XVIII ст.).

Із впровадженням у монументальний стінопис стилю рококо, мальовані вівтарі втрачають тектоніку структури, отримавши значно більше фантастичних рис. Такі конструкції присутні на стінах нав костелів у Винниках, біля Львова, та в Янові (тепер с. Івано-Франкове Львівської обл.) Фіктивні вівтарі й куполи трапляються і в розписах дерев'яних костелів (наприклад, ілюзорний вівтар у с. Вовків або купол на склепінні костелу в с. Пістинь) [12, 241, 226].

У стінопису храмів Східної Галичини спостерігаємо викреслені в перспективі архітектурні фрагменти – зображення портиків, колонад, сходових кліток, балюстрад, балконів. Відомі творці квадратного малярства застосовували оригінальні мотиви та сміливі вирішення. У Галичині годі спостерігати таке різноманіття і багатство. С. Строїнський, наприклад, використовував певний набір ілюзорних архітектурних конструкцій, komponуючи їх у різній послідовності чи в різних об'єктах. Ротондні колонади, увінчані вазонами зі склепіння головної нави Львівського кафедрального собору, маляр із незначними змінами повторює в стінопису тернопільського костелу Отців Домініканців. Є. Ковальчик стверджує її залежність від взірців А. Поццо з другої частини трактату [12, 226]. Митець при побудові колонад міг використовувати фігуру 43 [17]. З. Горнунг уважає, що фрагмент квадратури з тернопільського костелу повторював архітектурну конструкцію з костелу святого Мартина у Львові [8, 130]. Розбудовані зображення сходових маршів на стінах палацової каплиці в с. Крисовичі (Львівська обл.) повністю нагадують намальовані на стінах пресбітерія в костелі Домініканців у Підкамені (Бродівського р-ну Львівської обл.) – підписаного С. Строїнським твору. Подібні сходові клітки, з майже ідентичними елементами, є на стінах пресбітерія парафіяльного костелу в Гусакові (Львівська обл.) [3, 60]. На західній стіні над хорами в цьому костелі С. Строїнський зобразив аркаду з елементами кутової перспективи і трьома точками сходу, близьку реалізаціям послідовників Галлі Бібієни.

Галицький маляр застосував фіктивну балюстраду, якою оточив склепіння палацової каплиці в с. Крисовичі, де зобразив небесний простір з ангелами і Пресвятою Трійцею. Таке вирішення часто використовували західноєвропейські митці: Й. Ротмаєр (у костелі Різдва Марії в Клостернойбурзі, 1729 р.), Д. Гран (у куполі бібліотеки в Гофбурзі, Відень, 1726 р.), Г. Фанті (у розписах бенедиктинського костелу в Мельку) [22].

Останнім потужним акордом квадратного малярства на теренах Східної Галичини є стінопис парафіяльного костелу в Дрогобичі. Розписи Андрія Солецького (1790–1793 рр.) [21] засвідчують досить високий рівень його майстерності. Митець вільно komponував не лише архітектуру, але й постаті людей у перспективних скороченнях. За взірцями А. Поццо він створив стінопис, де пізньобарокове ілюзорне малярство вже набуло заспокійливих і лаконічних класицистичних форм.

Використовуючи рисунки А. Поццо, малярі, що працювали на землях Галичини, спрощували архітектурні мотиви, уникаючи зображення людських фігур у складних ракурсах на тлі мальованої архітектури. Вони акцентували на декоративності, не створюючи малярства великої ілюзорної глибини, якої досягли такі майстри, як А. Поццо, К. Азам, Й. Ротмаєр, Г. Гоц, Й. Бисс та ін. Художній рівень галицького малярства не можна порівняти з видатними фрескантами Європи, однак він утримується на рівні не нижчому, ніж середньостатистичні праці на Заході.

1. *Баженова О.* Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела / О. Баженова. – Минск, 2007.
2. Acta celeberrimi primarij conventus Leopoliensis ad S. Andream Apostolum almae Provinciae Russiae post capitulum in Conventu Dubnensi celebratum anno MDCCXXXV die XV 8<sup>bras</sup> sub (...) Regimine ARP Joannis Capistrani Wdziejowski (...): [mf 92059]. – Biblioteka Narodowa. – Rękopis akc. 1978. – Арк. 27.
3. *Betlej A.* Kościół parafialny p. w. ŚŚ. Stanisława i Krzysztofa w Hussakowie / A. Betlej // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. – Kraków, 1999 – Т. 7. – S. 49–67. – (Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. – Część I).
4. *Betlej A.* Kościół parafialny w Kąkolnikach / A. Betlej // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995. – Kraków, 1996. – Т. 2. – S. 213–230.
5. *Bibiiena F.* Direzioni A' Giovani Studenti nel Desegno dell' Architettura Civile, nell' Academia Clementina Dell' Instituto delle Scienze. – Direzioni Della Prospettiva Teorica, Correspondenti a quelle dell'

- Architettura Instruzione A' Giovani Studenti di Pittura, e Architettura nell' Academia Clementina Dell' Instituto delle Scienze... / F. G. Bibiena. — In Bologna, 1732. — T. II. — 159 p., 56 tav.
6. *Bołoz Antoniewicz J.* Odkryte freski w gmachu pojezuickim / J. Bołoz Antoniewicz. — Odbitka z Gazety Lwowskiej. — [b. m.], [pocz. w. XX].
  7. *Chrzęszczewski J.* Kościół ormiański w Stanisławowie / J. Chrzęszczewski // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995. — Kraków, 1996. — T. 2. — S. 167–191.
  8. *Hornung Z.* Stanisław Stroiński 1719–1802 [Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego] / Z. Hornung // Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie. — Lwów, 1935. — T. 2. — Zesz. 5.
  9. *Karpowicz M.* Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711 – 1740 / M. Karpowicz // Sztuka I poł. XVIII wieku. — Warszawa, 1981. — S. 95–114.
  10. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce / J. Kowalczyk // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1975. — Rok XXXVII. — Nr. 2. — Cz. 1: Traktat i ołtarze. — S. 162–168.
  11. *Kowalczyk J.* Andrea Pozzo a późny barok w Polsce / J. Kowalczyk // Biuletyn Historii Sztuki. — Warszawa, 1975. — Rok XXXVII. — Nr. 4. — Cz. 2: Freski sklepienne. — S. 335–350.
  12. *Kowalczyk J.* Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej / J. Kowalczyk // Rocznik Historii Sztuki. — Warszawa, 2003. — T. XXVIII. — S. 169–296.
  13. *Krasny P.* Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780) / P. Krasny // Rocznik Historii Sztuki. — Warszawa, 2005. — T. XXX. — S. 147–190.
  14. *Mańkowski T.* Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń / T. Mańkowski // Buletyn Historii Sztuki. — 1954. — R. XVI. — № 2. — S. 251–257.
  15. *Ostrowski J.* Kościół parafialny p. w. Wszystkich Świętych w Hodowicy / J. Ostrowski // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków, 1993. — T. 1. — S. 29–39. — (Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. — Część I).
  16. *Puteo A.* Perspectivae pictorum atque architectorum... / A. Puteo. — Augspurg: Gedrukt bey Peter Detleffsen, 1719. — Pars I. — Без пагінації.
  17. *Puteo A.* Perspectivae pictorum atque architectorum... / A. Puteo. — Augspurg, 1719. — Pars II. — Без пагінації.
  18. *Stoga A.* Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach / A. Stoga // Biuletyn Historii Sztuki. — 1980. — Rok XLII. — Nr. 3–4. — S. 365–376.
  19. *Witwińska M.* Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce w połowie XVIII w. / M. Witwińska // Biuletyn Historii Sztuki. — 1981. — Rok XLIII. — Nr. 2. — S. 180–202.
  20. *Wojcik M.* Malowidła ścienne w kościele popijarskim p. w. Św. Marka w Wareżu i ich pierwowzory graficzne — dzieła Pozza i Rubensa / M. Wojcik // Sztuka kresów wschodnich: Materiały sesji naukowej, październik, 1996, Kraków. — Kraków, 1998. — T. 3. — S. 295–316.
  21. *Zaucha T.* Kościół parafialny p. w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii, Św. Krzyża i Św. Bartłomieja w Drohobyczu / T. Zaucha // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków, 1998. — T. 6. — S. 31–78. — (Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. — Część I).
  22. Сайт Марбурзького університету [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.bildindex.de/>. — Назва з екрана.

**Надія Фомічова**  
(Одеса)

## РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

Останнім часом викликають інтерес питання становлення та розвитку української національної школи живопису. Адже осмислення історичної спадщини мистецької освіти, її культурної та соціальної цінності може слугувати базовою передумовою для створення моделі

соціальних змін і реформ у сучасній мистецькоосвітній галузі. Із вивчення мистецької освіти України виникає потреба розглядати її у зв'язку з мистецькою освітою Європи, а єдиний мистецькоосвітній процес в Україні полягає у двох його розгалуженнях: на західних землях, які перебували в складі Австро-Угорської імперії, і на тій території, яка була в складі Російської імперії [5].

Загальноєвропейські рухи та зв'язки в мистецькій освіті висвітлено в наукових працях С. Одживольського, Н. Певзнера, А. Рігля, П. Таранчевського, Т. Мюнніха, К. Яроцького. Українсько-російський вектор цих зв'язків потрапляє в поле досліджень Е. Белютіна, Я. Зате-нацького, Н. Молевої, І. Проніної, Л. Супрун [5].

Вирішенням методологічних та естетико-художніх проблем мистецької освіти займалися О. Богомазов, І. Врона, К. Гомоляч, В. Кандінський, В. Кричевський, В. Крицінський, К. Малевич, М. Мурашко, П. Мусієнко, І. Мірчук, В. Пальмов, В. Січинський, С. Томах, Ф. Шмідт й ін.

Процес формування регіональних мистецьких шкіл в Україні відбувався на тлі радикальних змін в економічному, суспільно-політичному й культурному житті Європи та був тісно з ним пов'язаний.

В основу теоретичних підходів до методик викладання мистецьких дисциплін в Україні було покладено процес виховання естетичного смаку, здібності учнів до розуміння, оцінки та диференціації естетичних явищ. Формуванням і розвитком естетичного смаку і творчого потенціалу майбутніх художників просякнутий практично весь навчальний процес у всіх без винятку мистецьких школах. Нарощування творчого потенціалу митця відбувалося шляхом діалогу між регіональними школами, синтезу елементів формотворчості й декору з різних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва.

У процесі формування професійних мистецьких шкіл в Україні є цікавим саме те, що різні мистецькоосвітні ініціативи не чинили дисонансу, навпаки, творили діалектично сформований поліфонічний потік в одному руслі [5]. Історія процесу формування різних мистецьких шкіл демонструє виникнення великої кількості нових стилетворчих принципів, забезпечення більшої, ніж будь-коли, свободи самовиразу митця, що завжди тісно пов'язано з розвитком творчого потенціалу художника, який змістовно оформлює такі складові внутрішньої структури особистості, як свідомість і самосвідомість, пам'ять, мислення, інтуїція, асоціативність, фантазія, уява, інтереси, потреби, нахили тощо.

Саме цей досвід є особливо цікавим для сучасної мистецької освіти, тому що співвідношення естетичного досвіду й освітньо-виховного процесу не має однозначних відповідей. Бо, незважаючи на очевидність того, що різні соціальні групи мають різні естетичні цінності та ідеали, естетичне виховання покликане транслювати естетичний досвід у його зразках-моделях не диференційовано, а виокремивши з людської естетичної культури деяку область універсальних естетичних цінностей, прийнятну для всіх без винятку [3]. Наприклад, теорія і практика О. Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука та інших митців-педагогів посприяла активному розвитку різноманітних пограничних станів мистецтва поміж кватетом образотворчого, декоративно-ужиткового, архітектури та дизайну, сприяла їхній кооперації в мистецьких школах. Традиційні (академічні) і модерні категорії композиції, рисунка і колористичної грамоти синтезувалися еволюційно, відповідно до успадкованих методів школи і особистого творчого потенціалу провідних митців-педагогів [5].

Це вкотре вказує на те, що позитивний процес творення низки перспективних моделей мистецької освіти базувався на методологічному плюралізмі та об'єднувався спільною метою розвитку національного мистецтва.

Тому втілення проаналізованих досягнень у галузі сучасної мистецької освіти є дуже актуальним в умовах нашої дійсності, а саме: сучасних тенденцій модернізації вітчизняної системи освіти, орієнтації на загальноєвропейську систему цінностей з її домінантою внутрішньої свободи творчої особистості і вимогами до митця стосовно нестандартних та різноманітних способів реалізації творчих здібностей, асоціативно-образного мислення, які є одними з важливих складових творчого потенціалу художника.

Теоретичний аспект зазначеної проблеми, розроблений у різних напрямках вітчизняної та світової думки, і тепер впроваджують у сучасну методику підготовки майбутніх художників-живописців у вищих художніх навчальних закладах України.

Спочатку художня освіта в Україні існувала частково, як засіб для широкої просвітницької діяльності на базі загальноосвітніх і спеціалізованих шкіл, музеїв, курсів. Підхід, в основі якого лежала національна духовна культура, породжував специфічні форми художньої освіти, яка



засвоювала традиції народного і професійного мистецтва. Створені за різних умов і обставин мистецькі навчальні заклади Києва, Одеси, Харкова й Львова тривалий час підтримували розвиток українського образотворчого мистецтва, готуючи підґрунтя для формування національної системи мистецької освіти. Утім, цей процес не міг замінити відсутній на той час головний організаційний чинник майбутньої системи, її найвищої ланки – академії мистецтв. Саме тому гарним прикладом, на якому можна простежити специфіку формування професійних мистецьких шкіл Центральної України, є історія створення та розвитку київської Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Характерно, що з другої половини XIX ст. кращі мистецькі представники, вихідці з України з академічною освітою, насамперед Т. Шевченко, а за ним – Н. Буяльський, І. Рєпін, М. Раєвська-Іванова, Микола та Олександр Мурашки, прагнули до створення національної школи мистецтв. Ядром культурно-мистецького життя Києва і тим «рубіконом», після якого розпочалися невідворотні процеси формування Національної мистецької школи, стала діяльність рисувальної школи М. Мурашка (1866–1901) [5].

На перший план виступала невідкладна справа налагодження професійної художньої освіти. Але історія довела неспроможність довготривалого та повноцінного функціонування мистецької освіти лише на меценатській основі, без підтримки держави.

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, заснована у грудні 1917 р. як Українська академія мистецтва, відіграла основну роль у формуванні і становленні національної мистецької школи України.

Ідея створення УАМ виникла в липні 1917 р. на четвергах Д. Антоновича, де збиралася творча еліта Києва. Голова Центральної Ради М. Грушевський і Генеральний секретар освіти І. Стещенко підтримали цю ідею. У серпні 1917 р. було розроблено статут навчального закладу й визначено викладацький склад, у жовтні обрано Раду академії, до якої ввійшли художники М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут. Ще на початку існування УАМ до викладання запросили художників-педагогів, чий погляд формувалися під впливом різних зарубіжних шкіл, що стало позитивним чинником у розбудові нової художньої школи та сприяло збагаченню вітчизняної художньої педагогіки [1].

Роль академії змінювалася залежно від політичних обставин. Так, коли в перші роки в академії співіснували прибічники різних мистецьких течій, то в наступні періоди, унаслідок підтримки керівництвом країни та адміністрацією закладу тієї чи іншої педагогічної концепції, стало неможливим гармонійне співіснування багатьох мистецьких напрямів.

Основною метою новоствореної академії було плекання мистецької школи на ґрунті розвитку традицій національної культури. Здійснення такої актуальної ідеї стало справою державної ваги. Із заснуванням академії для українських митців з'явилася можливість отримувати вищу освіту не поза межами України, а на Батьківщині. Тоді й було закладено основи формування й розвитку новітньої вітчизняної педагогіки в галузі образотворчого мистецтва. До викладання запросили провідних майстрів, фундаторів академії М. Бойчука, М. Жука, В. Кричевського, Ф. Кричевського, А. Маневича, О. Мурашка, Г. Нарбута.

Новий навчальний заклад із невеликим професорським складом, нечисленним контингентом студентів та обмеженою кількістю спеціальних дисциплін (живопис і графіка) певною мірою був подібний до зарубіжних вільних академій. Перші роки його функціонування – вкрай утруднені: громадянська війна та іноземна інтервенція; відсутність власного постійного приміщення, найнеобхіднішого обладнання.

Утім, незважаючи на несприятливі обставини, академія виконала одне з головних завдань – започаткувала основи вищої мистецької школи в Україні. За короткий час Г. Нарбут виховав плеяду графіків, котрі, продовжуючи традиції вчителя, зробили значний внесок у формування національного стилю книжкової графіки. У цей час визначився щодо засад школи монументального живопису М. Бойчука. Тут він почав здійснювати свою мрію про організацію колективної творчості за зразком цехових об'єднань.

1922 року академію реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, який 1924 р. об'єднали з Українським архітектурним інститутом (заснований 1918 р.) і назвали новоутворений заклад Київським художнім інститутом. Розпочався новий етап у розвитку навчального закладу,

пов'язаний із ректорством теоретика мистецтва І. Врони. Інститут дістав можливість широко розгорнути освітню діяльність.

Поставивши за мету досягти рівня Баугаузу та ВХУТЕІНу, адміністрація вузу всіляко сприяла розвитку нових педагогічних концепцій. Для здійснення перебудови навчальної програми було оголошено всесоюзний конкурс і запрошено українських та російських художників-педагогів. Позитивним в експериментах щодо створення нової педагогічної системи стало те, що вона мала спиратися не на суто ідеологічні, а на наукові об'єктивні підходи до викладання. Негативним у такому занадто науковому та формальному підході стала ліквідація 1925 р. індивідуальних творчих майстерень.

Як наслідок уніфікації системи викладання було створено основний факультет, де студенти першого та другого років навчання опановували формально-технічні дисципліни (рисунок, колір, об'єм та простір) і предметові комісії.

Ці реформи кардинально змінили систему вітчизняної художньої педагогіки. Процес виховання майбутніх митців трактували як принципово нове соціальне явище, що не копіював методи минулих віків.

На початку 1930-х років партійне керівництво розгорнуло широку кампанію за утвердження єдиного пролетарського мистецтва. Вуз перейменували в Київський Інститут Пролетарської Мистецької Культури. Керівництво на чолі з С. Томахом, колишнім вихованцем М. Бойчука, узяло курс на зміну навчальних програм усіх факультетів. Ті викладачі, які не сприймали пролеткультивської ідеології, вийшли зі складу професури вузу.

Згодом, 1938 р., було створено Спілку радянських художників України. Єдиним творчим методом проголошено соціалістичний реалізм. У 1934–1935 роках відбулася реорганізація вузу в Український художній інститут (під такою назвою існував до 1939 р.), що став єдиним вищим художнім навчальним закладом в Україні, утвореним після приєднання Одеського й Харківського художніх інститутів до КХІ. Після цього Київський державний художній інститут повернувся до академічних методів освіти. Унаслідок реорганізації пріоритет було надано станковим формам. У зв'язку із цим переукомлектовано й педагогічний склад. До викладацької роботи залучили художників і архітекторів, які спиралися на усталені традиційні методи і форми, зокрема, П. Волокідіна, П. Альошина, М. Вербицького, В. Заболотного, В. Рикова, Ф. Кричевського, К. Трохименка, О. Шовкуненка та колишніх випускників інституту. Вони були виховані переважно на засадах реалістичної школи кінця ХІХ – початку ХХ ст. і мали досвід у створенні сюжетної картини. Методичну допомогу Київському інституту надавала заснована 1933 р. Всеросійська академія мистецтв (з 1974 р. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури СРСР). Станковізм на довгий час став основою методики навчання, яка передбачала ретельне студіювання натури засобами рисунка й живопису та послідовне ускладнення вправ із метою підготовки студента до виконання сюжетно-тематичної композиції в певній галузі образотворчого мистецтва. На основі традиційної методики, що забезпечує високий професіоналізм на емпіричному рівні творчості, було виховано не одне покоління українських митців.

Утім, при певній сталості академічних програм, які виробляла й затверджувала Академія мистецтв СРСР, у процес навчання вносили певні корективи і зміни, зумовлені притоком нових педагогічних кадрів, естетичними віяннями, що суперечили консервативним основам звуженого свого часу поняття реалізму.

Упродовж другої половини 1930-х років формувалися міцні підвалини академічної школи, традиції якої й дотепер лежать в основі педагогічної системи НАОМА. У перші повоєнні десятиріччя було здійснено випуски художників, творчість яких помітно зміцнила позиції реалістичної школи, закладені в 30-х роках ХХ ст. У цьому заслуга тодішніх керівників малярських майстерень жанрового та портретного живопису – О. Шовкуненка, історико-батального – К. Трохименка, монументально-декоративного – А. Петрицького, пейзажного – Г. Світлицького, І. Штільмана, монументальної скульптури – М. Лисенка, станкової скульптури – М. Гельмана, графічних мистецтв – В. Касіяна і таких досвідчених педагогів, як М. Вронський, С. Григор'єв, В. Забашта, К. Єлева, В. Костецький, Г. Меліхов, О. Олійник, О. Пашенко, А. Пляменицький, І. Плещинський, В. Пузирков, М. Хмелько, М. Шаронов, Т. Яблонська.

Із числа найздібніших вихованців інституту почали комплектувати викладацький склад. Так забезпечувалася спадковість у застосуванні педагогічних методів і водночас її оновлення свіжими силами.

У повоєнні роки викладацький склад інституту суттєво розширили, зокрема збільшили кількість структурних підрозділів. У 1948 р. було відновлено графічний факультет із майстернями книжкової, станкової графіки, політичного плаката. У 1958 р. засновано художньо-педагогічний факультет, а в наступному – факультет теорії та історії мистецтва. Розширився і живописний факультет – 1965 р. при ньому відкрито майстерні монументального й театральньо-декораційного мистецтва, а згодом – відділення технології та реставрації живопису.

Здобуття Україною незалежності зумовило активний процес відродження національних культурних традицій, перебудови вищої освіти.

Формування національної системи підготовки кадрів, зокрема мистецьких, безпосередньо стосується і Академії образотворчого мистецтва й архітектури. Бо поступове входження України до культурно-освітнього простору європейської та світової спільноти ставить перед вітчизняною педагогічною наукою важливі завдання, одним із яких є підвищення рівня професійної компетентності й мистецько-творчої майстерності майбутніх фахівців різних художніх спеціальностей. Важливим у цьому процесі є визначення мистецько-педагогічних пріоритетів у культурологічній і національній зорієнтованості художньої освіти в Україні, як невід'ємної складової світової культури. Навчання й духовне формування високопрофесійних майстрів – від набуття професійної грамоти до психології творчості – це запорука участі України в європейському і світовому мистецькому процесі [2, 73].

У зв'язку із цим, вітчизняна освітня політика, що відображена в Законах «Про освіту» і «Про вищу освіту», у «Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті» і «Концепції професійно-художньої освіти», визначає низку завдань щодо підвищення рівня професійної підготовки майбутніх фахівців мистецького спрямування. Зазначена підготовка має бути систематизована та втілена шляхом упровадження в навчально-виховний процес як сучасних технологій навчання теорії та історії образотворчого мистецтва і практичної професійно-художньої діяльності, так і, у контексті новітніх вимог, забезпечення її мистецько-творчого спрямування (розвиток образного мислення, творчого потенціалу майбутніх художників і формування їхнього асоціативного фонду, творчої самоідентичності та художньо-естетичного досвіду). Теоретико-методичні засади і практичні підходи до професійно-художньої підготовки майбутніх художників у вищих художніх навчальних закладах України визначають сутність навчального процесу, зміст фахової підготовки майбутніх художників-живописців на основі єдності теорії і практики. Саме тому пошуком форм набуття високого рівня професійної компетентності, удосконалення художньо-творчої майстерності, формування здатності до творчої самореалізації та самовдосконалення опікувалися й опікуються нині митці образотворчого мистецтва [4].

Узагальнивши досвід викладання фахових дисциплін у київській Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури і врахувавши сучасні світові досягнення організації навчання, стверджуємо, що діяльність викладацького складу Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури сьогодні спрямована на переосмислення навчальних планів і навчальних програм, на створення відповідної науково-методичної бази для організації навчально-виховного процесу [1]. Суть навчального процесу полягає у формуванні у вихованців творчого мислення, високої професійної культури, національної самосвідомості, гуманізму, шанобливого ставлення до культурних надбань свого народу і народів світу.

1. *Ковальчук О.* Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років. Автореф. дис. ... канд. мист. – К., 2003.
2. *Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / Упоряд. А. Пасічний.* – К., 2007.
3. *Современные концепции эстетического воспитания.* – М., 1998.
4. *Бокотей А., Мартинюк С.* Ступенева форма навчання в системі художньої освіти України // *Мистецька школа в системі національної освіти України.* – Л., 1999. – С. 8–15.
5. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції. Автореф. дис. ... д-ра мист. – Л., 2005.

## КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДАНИЛА ЩЕРБАКІВСЬКОГО

Сучасний етап розвитку українського мистецтвознавства позначений активним процесом видання історій різних видів пластичного мистецтва. Лише впродовж кількох останніх років у світ вийшли «Історія української архітектури»<sup>1</sup>, два з п'яти томів «Історії українського мистецтва»<sup>2</sup>, один із п'яти томів «Історії декоративного мистецтва України»<sup>3</sup>. Прагнення науковців заповнити лакуни, спричинені ідеологічними імперативами советської доби, по-новому інтерпретувати еволюцію вітчизняного мистецтва цілком зрозуміле, проте, як уже відзначали рецензенти «Історії української архітектури», воно не завжди спирається на всебічне вивчення матеріалу, а головне — на народжену в результаті фахової дискусії сучасну методологію<sup>4</sup>.

Позаяк розвиток жодної наукової галузі неможливий без саморефлексії, процес підготовки згаданих фундаментальних праць, безперечно, мав би включати етап осмислення майже столітнього досвіду їх написання. Потреба у створенні історії попередніх історій українського мистецтва зумовлена не лише історіографічними й історіософськими завданнями (коли, як формувалися певні підходи, концепції, поняття тощо), але й прогностичними (моделювання сучасних досліджень). На особливу увагу заслуговують ті праці, які побачили світ чи готувалися до друку в першій третині ХХ ст., коли науковий процес ще не зазнав тотального впливу марксистсько-ленінської методології. Хоча певний поступ у цьому напрямку вже зроблено<sup>5</sup>, вочевидь, чимало роботи попереду. Як приклад, згадаємо, що у вступі до «Історії української архітектури» історіографія власне українських досліджень проблеми вкрай скромна в порівнянні з російськими, більше того — тут невірно названо авторів навіть знакових праць, прізвища вітчизняних науковців згадуються поряд із їхніми псевдонімами, що промовисто засвідчує поверховість знань предмета<sup>6</sup>.

Д. Щербаківський (1877–1927), на відміну, приміром, від М. Голубця<sup>7</sup> чи Д. Антоновича<sup>8</sup>, не залишив цілісної історії українського мистецтва, проте наукові розвідки дослідника, його рецензії на праці сучасників, передусім на «Українське мистецтво (вступ до історії)» М. Голубця<sup>9</sup> та «Старовинне мистецтво на Україні» К. Широцького<sup>10</sup>, а також розроблена ним спільно з Ф. Ернстом програма «Начерку історії українського мистецтва» дають підстави говорити про сформовану концепцію історії українського мистецтва, зокрема щодо європейського контексту розвитку й стильових засад періодизації, необхідності врахування доісторичного періоду, повноти охоплення за родовою та видовою ознаками.

Діяльність Д. Щербаківського припала на період інституювання українського мистецтвознавства як окремої, самостійної галузі наукового знання. Тому вченому, як і багатьом його сучасникам, доводилося починати з фундаментальних питань, серед яких — визначення поняття «українське мистецтво». Як відомо, у «Скороченому курсі історії українського мистецтва» Д. Антонович висловив думку, що до українського мистецтва варто зараховувати всі пам'ятки, створені в Україні або українцями за її межами<sup>11</sup>. Проте невдовзі В. Залозецький зауважив, що такий підхід викликає низку суперечностей і непорозумінь: «Територіально-топографічний поділ є конечний — але треба розрізнити локально-традиційні мистецькі творчі сили від чужих напливових»<sup>12</sup>. Майже одночасно в передмові до каталогу виставки «Український портрет XVII–XX ст.» Д. Щербаківський і Ф. Ернст зробили спробу через визначення меж конкретного явища окреслити рамки вітчизняної художньої культури. Згідно з їхньою концепцією, «український портрет» обіймає: «1) портрети, що на території етнографічної України робили її народженці, 2) портрети, що українські майстри робили по чужих землях і 3) портрети українців, що робили майстри чужинці»<sup>13</sup>. Таким чином, дослідники дотримувалися етнічно-територіальних критеріїв на рівні «митець — зображений», тобто застосували до вітчизняного мистецтва підходи, давно апробовані в світі «державними» націями<sup>14</sup>. Уже по смерті Д. Щербаківського Ф. Ернст адаптував висловлені міркування до українського мистецтва в цілому: «1) творчість українських [під українськими Ф. Ернст розумів майстрів усіх національностей, що мешкали в Україні. — І. Х.] на Україні, 2) творчість українських майстрів, які з тих чи інших причин працюють поза межами України; 3) творчість чужих майстрів на Україні; 4) окремі художні твори, сюжетно зв'язані з Україною, т. зв. *Ukrainica*»<sup>15</sup>.

Наступне важливе питання, що постало у зв'язку з появою перших синтетичних праць з історії українського мистецтва, стосувалося засад періодизації мистецького процесу. Короткий виклад історії українського мистецтва М. Голубця, де матеріал щодо усього періоду розвитку було систематизовано за видовою ознакою (будівництво, різьба, малярство)<sup>16</sup>, спонукав Д. Щербаківського висловити застереження до такого підходу<sup>17</sup>. Дослідник уважав, що доцільніше розглядати історію мистецтва за хронологічним принципом та, починаючи з візантійської доби, за стилевим, позаяк «Україна була в постійних зносінах з Європою, жила взагалі європейським життям, європейською культурою і в мистецтві переживала всі ті доби, якими жила й Європа: романо-візантійську добу, готицьку, відродження, барокко і класичний стиль»<sup>18</sup>.

Аналізуючи 1924 року готичні впливи в українському золотарстві, Д. Щербаківський знову порушив питання європейського контексту розвитку українського мистецтва та засад його періодизації: «Українське мистецтво, будучи в великій залежності від мистецтва сходу, все ж в цілому є частина загально-європейського еволюційного процесу, і, студіювати його твори найкраще в межах цього останнього. Треба лише зазначити, що європейські стилі відбиваються на українському мистецтві з де-яким запізненням проти західної Європи»<sup>19</sup>.

Засади періодизації українського мистецтва, запропоновані Д. Щербаківським, поділяли й інші дослідники, передусім Д. Антонович, який саме категорію «стилю» поклав в основу «Скороченого курсу історії українського мистецтва», виокремивши часи передісторичні, візантійсько-романську, готичну (готицьку) добу, ренесанс, барокко, рококо, класицизм (класичність), еkleктизм<sup>20</sup>. Водночас існувала й жорстка опозиція такому підходу, речниками якої передусім виступали В. Залозецький і М. Голубець<sup>21</sup>.

Уважаючи принципи періодизації історії мистецтва вкрай проблематичними, В. Залозецький не заперечував проти того, що найоптимальнішим є поділ за стилями<sup>22</sup>. Проте він категорично виступав проти твердження про відповідність стилів українського й західноєвропейського мистецтва, наголошуючи на тому, що візантійська культура витворила на українських землях мистецькі форми, принципово відмінні від західноєвропейських: «Коли порівняємо мистецтво західно-європейське з мистецтвом нашої території (країв на північ від Альп), то побачимо, що не може бути бесіди про якийсь паралелізм стилів, коли не будемо брати під увагу периферичних появ (Галичина має виїмкове становище, про що буде мова). У нас є візантійське середньовіччя – і на тім кінчиться-уривається лінія розвою»<sup>23</sup>. Наприкінці 1930-х років В. Залозецький знову звернувся до означеної проблеми у статті «Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва», визначивши своєрідність українського мистецтва як наслідок «глибокої диференціації основ візантійської культури під подихом окциденту»<sup>24</sup>.

Певні підсумки дискусії, що розгорнулася в середині 1920-х років, спробувала підвести 1928 р. К. Білоцерківська в роботі «Які епохи можна намітити в розвитку українського мистецтва»<sup>25</sup>. Молода дослідниця визнала найоптимальнішим «поділ на епохи в залежності від пануючого стилю в мистецтві», слушно зауваживши, що не кожен західноєвропейський стиль, передусім романський та готичний, склав епоху в українському мистецтві<sup>26</sup>. Таким чином, вона пристала до позиції Д. Щербаківського/Д. Антоновича, але відкорегувала її з урахуванням зауважень, висловлених В. Залозецьким і М. Голубцем.

Інша проблема висвітлення історії українського мистецтва полягала у визначенні початкового етапу його розвитку. Д. Щербаківський наполягав на необхідності починати історію українського мистецтва з дохристиянських часів (передісторичної доби), без чого, як він уважав, «неможливо дати картину того ґрунту, на якому виросло українське мистецтво, показати головні течії, які зустрілися на території України, особливо з'ясувати східний підґрунток, так характерний для українського мистецтва давніх часів»<sup>27</sup>. Аналогічні міркування дослідник висловив у рецензії на розвідку К. Широцького «Старовинне мистецтво на Україні», де, на його думку, «процес витворення мистецтва виявлюється досить побіжно, цілком відкидаючи мистецтво передісторичних часів: кам[']яної доби, бронзової, мистецтво скіфів, готів та мандрівників. Назва книжки – “Мистецтво на Україні”, а не “Українське мистецтво”, назва топографічна, давала авторові повну можливість докладно спинитись на цій передісторичній добі, але автор цим не скористався»<sup>28</sup>. Увага Д. Щербаківського до давнього мистецтва не випадкова, вона є логічним продовженням традицій Київської документальної школи В. Антоновича, представники якої розглядали археологію як важливу допоміжну дисципліну.

Нарешті, Д. Щербаківський ще 1918 року наголосив на необхідності комплексного розгляду українського мистецтва з урахуванням усіх його родів та видів. Він категорично виступив проти спроби М. Голубця обмежити історію українського мистецтва лише творами професійного (т. зв. «високого») мистецтва, а також застеріг щодо нехтування т. зв. «малим», тобто декоративно-вжитковим мистецтвом<sup>29</sup>.

Суттєві зауваження Д. Щербаківського щодо засад періодизації, необхідності висвітлення мистецтва передісторичного періоду та повноти охоплення за родовою й видовою складовими були позитивно сприйняті колегами вченого, про що свідчать, зокрема, «Нариси історії українського мистецтва»<sup>30</sup> та розділи з мистецтва в «Історії української культури»<sup>31</sup> М. Голубця.

Власне бачення історії українського мистецтва Д. Щербаківський мав можливість реалізувати в останні роки життя<sup>32</sup>, проте через суб'єктивні чинники, передусім ідеологічного характеру, роботу не вдалося завершити.

Дев'ятого жовтня 1924 року головний інспектор художньої освіти Головпрофосвіти Народного комісаріату освіти УРСР О. Білоскурський звернувся до Д. Щербаківського з пропозицією взятися за написання «Історії українського мистецтва» – першого підручника з означеної проблематики для художніх технікумів: «Державне Видавництво в цьому році має надрукувати ряд підручників для художніх та музичних шкіл, між ними [–] “Історію українського мистецтва” та “Історію української архітектури”». Історії ці головним чином мають бути підручниками для художніх технікумів. Знаючи Вас як історика українського мистецтва[,] я і звертаюсь до Вас з пропозицією взяти на себе труд та написати “Історію Мистецтва”. Праця Ваша повинна бути небільша як 12–15 аркушів»<sup>33</sup>.

Зважаючи на обтяженість іншими замовленнями, Д. Щербаківський відмовився від пропозиції, вказавши, що написати таку працю змогли б С. Таранушенко чи Ф. Ернст<sup>34</sup>. Зрештою, автором підручника погодився стати Ф. Ернст, але за умови, що низку розділів про народне й сакральне мистецтво (золотарство, іконопис, дерев'яну архітектуру тощо) писатиме Д. Щербаківський<sup>35</sup>. Після того, як замовник погодився на співавторство, Д. Щербаківський і Ф. Ернст розробили розгорнуту програму видання, яку методком Головпрофосвіти Народного комісаріату освіти УРСР затвердив без будь-яких змін, визначивши відповідальним редактором праці Д. Щербаківського<sup>36</sup>. Однак невдовзі у справу втрутився І. Врона, який почав одноосібно залучати до написання розділів інших осіб, що викликало різко негативну реакцію Ф. Ернста<sup>37</sup>.

Першого березня 1925 року київська філія Державного видавництва України скликала спеціальну нараду за участю Д. Щербаківського, Ф. Ернста, І. Врони й М. Бурачека, на якій ухвалили: «З огляду на те, що ні одна галузь українського мистецтва ще досконально не досліджена, що де-які царини її цілком не розроблені, що до цього часу не існує навіть самої схеми історії українського мистецтва, про її періодизацію, установлення національних та історичних меж існують самі протилежні думки; що тим більш не з'ясовано зв[']язок цього мистецтва з формами економічного життя українського народу – вважати, що така задача являється непідсильною одному редакторові, й доручити редагування згаданої книги редакційній колегії в складі тт. Врони, Щербаківського й Ернста»<sup>38</sup>. Таким чином, до попереднього складу редакторів праці долучили «партійного керівника» І. Врону, хоча й залишили чинною вироблену Д. Щербаківським і Ф. Ернстом та затверджену методкомом Головпрофосвіти програму видання.

За задумом Д. Щербаківського та Ф. Ернста «Нарис історії українського мистецтва» мав складатися із загального вступу та восьми розділів<sup>39</sup>. У вступі вони планували висвітлити: 1) предмет історії українського мистецтва, його історичні, топографічні та національні межі; 2) джерела з історії українського мистецтва та стан їх вивчення; 3) головні риси історичного процесу в українському мистецтві.

Щодо основної частини праці, то тут матеріал передбачалося викладати, починаючи з доісторичної доби, переважно за хронологічним принципом, на якому, однак уже позначився формаційний підхід до періодизації історичного процесу: 1) мистецтво передісторичної доби; 2) матеріальна культура й мистецтво слов'ян від їхнього оселення до XIII ст.; 3) мистецтво польсько-литовської доби (XIV – середина XVII ст.); 4) мистецтво від Хмельниччини до кінця Гетьманщини (середина XVII – кінець XVIII ст.); 5) мистецтво вищих і середніх класів кінця XVIII – середини XIX ст.; 6) народне мистецтво; 7) мистецтво новітнього капіталізму (середина XIX – початок XX ст.); 8) мистецтво доби революції<sup>40</sup>.

Кожний розділ мав включати коротку характеристику соціально-економічних і політичних умов, а також розгляд матеріалу за видовою ознакою (будівництво, малярство, графіка, скульптура, декоративно-вжиткове мистецтво). Відступ від суто хронологічного принципу торкнувся п'ятого й шостого розділів праці, присвячених відповідно мистецтву вищих і середніх класів XVIII – середини XIX ст. і народному мистецтву. Місце останнього розділу в загальній структурі праці свідчить про те, що, з одного боку, автори планували розглянути комплекс збережених пам'яток, основна частина яких походила з XVIII–XIX ст., з другого боку, їхній підхід до народного мистецтва був цілком відмінним від усталеного в пізніші радянські часи погляду на цей рід мистецтва як основу всієї художньої творчості. Щодо відмови від стильових засад періодизації, то її спричинила не зміна поглядів дослідників, а необхідність рахуватися з новими політичними реаліями в УРСР. На підтвердження цієї тези зазначимо, що саме в програмі «Нарисів», надісланій дослідниками до методкому Народного комісаріату освіти УРСР, хронологічні визначення розділів було замінено на розлогі назви вульгарно-соціологічного характеру. У супровідному листі до О. Білоскурського Д. Щербаківський зазначив, що це зроблено для того, аби членам методкому було зрозуміло, який зміст матимуть вступні характеристики економічних і соціально-політичних умов конкретної доби <sup>41</sup>.

На початку 1930-х років концепція історії вітчизняного мистецтва Д. Щербаківського зазнала нищівної критики й була кваліфікована як «теорія українського фашизму про шляхи розвитку культури і мистецтва» <sup>42</sup>. Визнання «європейськості» українського мистецтва й відмінності шляхів його розвитку від російського зробили Д. Щербаківського й Д. Антоновича основними об'єктами критики тих, хто впроваджував нову радянську ідеологію на «мистецтвознавчому фронті»: «Справжній зміст цих теорій Антоновича-Щербаківського цілком ясний. Вони мають на меті зробити з України пляцдарм для боротьби проти більшовизму, “східнього варварства”, відірвати її від братського союзу з іншими радянськими республіками і здійснити буржуазно-куркульську націоналістичну реставрацію України» <sup>43</sup>.

Одним із наслідків такої ситуації стала неможливість завершення й видання наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років колективних праць «Нарис історії українського мистецтва» <sup>44</sup> та «Українське мистецтво (Матеріали до історії)» <sup>45</sup>, якими після загибелі Д. Щербаківського опікувався Ф. Ерст.

За задумом Ф. Ерста «Нарис історії українського мистецтва» (обсяг – 30 друкованих аркушів), розгорнутий план якого 1 березня 1929 року він направив до видавництва «Пролетарій», мала стати результатом праці провідних фахівців з українського мистецтва, що мешкали як в УРСР (Ф. Ерст, М. Макаренко, П. Курінний, І. Моргілевський, С. Таранушенко та ін.) і в російських столицях (Ф. Шміт, Б. Крижанівський, В. Лесючевський), так і за межами СРСР (В. Січинський, І. Свенціцький). Низку розділів із декоративно-вжиткового мистецтва мали підготувати учениці Д. Щербаківського – Є. Спаська, М. Новицька. Щодо структури «Нарисів», то здебільшого вона відповідала тій, яку 1925 року розробили Д. Щербаківський і Ф. Ерст, тобто передбачала вступ і вісім розділів. Проте в загальному вступі тепер пропонувалося обмежитися окресленням схеми соціально-економічного розвитку України (автор – О. Гермайзе). Періодизація знову-таки базувалася на поєднанні хронологічного та формаційного підходів, хоча паралельно в підзаголовках розділів Ф. Ерст указав і відповідні стильові визначення періодів <sup>46</sup>.

Позаяк проект не було реалізовано, 1930 року М. Макаренко, Ф. Ерст та І. Врона розробили план видання «Українське мистецтво (Матеріали до історії)» <sup>47</sup>. У відозві «До мистецтвознавчих установ і музеїв УРСР», датованій 24 червнем 1930 року, Державне видавництво України повідомляло, що упродовж 1931–1932 років має бути видана шеститомна капітальна праця «Українське мистецтво (матеріали до історії)» обсягом 120 друкованих аркушів, 50–60 % якого становитимуть ілюстрації <sup>48</sup>. У плані видання було збережено хронологічно-формаційний принцип, який дублювався стильовими визначеннями конкретних періодів. Цього разу кожен із шести томів мав окремого наукового редактора, зокрема редактором першого тому (мистецтво передісторичної доби) погодився стати М. Макаренко, а четвертого (мистецтво доби торговельного капіталізму, тобто другої половини XVII – першої половини XIX ст.) – Ф. Ерст <sup>49</sup>.

Лише 1947 року колективу відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР вдалося підготувати й передати до видавництва «Короткий нарис історії українського мистецтва» (автори – Л. Славін, Б. Бутник-Сіверський, Л. Калениченко,

Я. Затенацький) за редакцією М. Рильського. Проте видання праці унеможливила критична стаття С. Раєвського, який звинуватив авторів у наслідуванні буржуазно-націоналістичних концепцій школи М. Грушевського, тобто в неправильному висвітленні зв'язків українського й російського мистецтва, точніше недооцінці благотворного впливу російського мистецтва та ігнорування класової (на користь національно-визвольної) боротьби як основи розвитку мистецтва<sup>50</sup>.

Зрештою, «Історія українського мистецтва» у шести томах, видана в часи «відлиги» 1960-х років, так само як і сучасні історії вітчизняного мистецтва й архітектури, залишаються в тенетах хронологічної періодизації, різною мірою наслідуючи марксистсько-ленінську методологічну настанову розглядати мистецькі явища й процеси залежно від зміни суспільно-економічних формацій і позбавляючи їх власної логіки розвитку. Доробок попередників, зокрема Д. Щербаківського, дозволяє по-новому поглянути на усталені підходи, визначитися з чинниками та обставинами їхнього запровадження.

<sup>1</sup> Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. — К., 2003.

<sup>2</sup> Історія українського мистецтва: У 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. В. Рубан. — К., 2006. — Т. 4; Історія українського мистецтва: У 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5.

<sup>3</sup> Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — Т. 2: Мистецтво XVII—XVIII ст. — К., 2007.

<sup>4</sup> Наприклад, див.: *Пламєницька О.* «Історія української архітектури»: міркування з нагоди появи // Пам'ятки України: історія та культура. — 2004. — № 2. — С. 116–128.

<sup>5</sup> Див.: *Пуцко В.* Про «Скорочений курс історії українського мистецтва» Д. Антоновича // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 1. — С. 44–48; *Козак Н.* З Візантії на Захід: концепція історії українського мистецтва В. Сас-Залозецького // Народознавчі зошити. — 1999. — Зош. 4 (28). — С. 495–498. Проаналізувати концепцію історії українського мистецтва в працях вітчизняних мистецтвознавців початку ХХ ст. нещодавно поставила собі за мету І. Удріс, проте вона обмежилася оглядом п'яти праць чотирьох учених (В. Модзалевського, Ф. Ернста, К. Широцького, Ф. Шміта), що присвячені мистецтву князівської чи козацької доби, унаслідок чого проблема, задекларована в назві статті, фактично залишилася поза увагою авторки (див.: *Удріс І.* До питання про концепцію історії українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві початку ХХ століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. — 2004. — № 7. — С. 113–130).

<sup>6</sup> Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. — К., 2003. — С. 8.

<sup>7</sup> *Голубець М.* Українське мистецтво (Вступ до історії). — Л.; К., 1918; *Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. — Л., 1922. — Ч. 1.

<sup>8</sup> *Антонович Д.* Українське мистецтво: конспективний історичний нарис. — Прага; Берлін, 1923; *Антонович Д.* Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923.

<sup>9</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів-Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва «Шляхи». 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 226–228.

<sup>10</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] К. Широцький. Старовинне мистецтво на Україні. (Відбиток з книги: О. Дорошкевич і Л. Білецький. Хрестоматія по історії української літератури. Т. I, вип. 1), Київ 1918, 23 стор., 25 мал. Ціна 1 карб. 50 коп. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 225–226.

<sup>11</sup> *Антонович Д.* Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923. — С. 6.

<sup>12</sup> *Залозецький В.* Дві історії українського мистецтва // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 164. Тут і далі усі цитати праць і документів подаються зі збереженням авторського написання.

<sup>13</sup> *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Український портрет. Виставка українського портрета XVII–XX ст. — К., 1925. — С. 3.

<sup>14</sup> Це усвідомлювали й самі дослідники, які в передмові до каталогу зазначили, що вдалися до звичайної в усіх інших народів [виділення наше. — І. Х.] постановки питання (див.: *Щербаківський Д., Ернст Ф.* Український портрет. Виставка українського портрета XVII–XX ст. — К., 1925. — С. 3).

<sup>15</sup> Українське малярство XVII–XX сторіч: Провідник по виставці / За ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста. — К., 1929. — С. 12.

<sup>16</sup> *Голубець М.* Українське мистецтво (Вступ до історії). — Л.; К., 1918.

<sup>17</sup> Показово, що в 1950-х роках під час підготовки «Історії українського мистецтва» у шести томах основна дискусія виникла навколо принципів подання матеріалу: перший головний редактор цього видання В. Заболотний обстоював історію як серію нарисів про окремі види мистецтва (архітектуру, малярство тощо), а Г. Логвин наголошував на необхідності історичної періодизації (детальніше див.: *Афанасьєв В.* Зі вступом не виходило... // Культура і життя. — 1998. — 15 квітня. — № 15 (3874) — С. 2).

<sup>18</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів-Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва «Шляхи». 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 227. Недоцільність поділу на види мистецтва відзначив і В. Залозецький: «Всім знана



- річ, що стиль пробивається на всіх полях мистецтва рівночасно, а такий розділ тільки розриває цілість» (див.: *Залозецький В.* Про задачі історика українського мистецтва. (З приводу «Начерка історії українського мистецтва» М. Голубця) // Літературно-науковий вісник. — 1925. — Т. LXXXVII. — Кн. VII–VIII. — С. 290).
- <sup>19</sup> *Щербаківський Д.* Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна. — 1924. — № 4. — С. 3.
- <sup>20</sup> *Антонович Д.* Скорочений курс історії українського мистецтва. — Прага, 1923.
- <sup>21</sup> *Залозецький В.* Значіння історії українського мистецтва // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 117–119; *Його ж.* Дві історії українського мистецтва // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 163–166; *Його ж.* Про задачі історика українського мистецтва. (З приводу «Начерка історії українського мистецтва» М. Голубця) // Літературно-науковий вісник. — 1925. — Т. LXXXVII. — Кн. VII–VIII. — С. 284–293; Кн. IX. — С. 34–43; *Голубець М.* [Рец.:] Д. Антонович. Українське мистецтво. (Конспективний, історичний нарис). Прага-Берлін 1923. Видавництво: «Нова Україна». Ст. 11, 8°. // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 166, 167.
- <sup>22</sup> *Залозецький В.* Дві історії українського мистецтва // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 164; *Залозецький В.* Про задачі історика українського мистецтва. (З приводу «Начерка історії українського мистецтва» М. Голубця) // Літературно-науковий вісник. — 1925. — Т. LXXXVII. — Кн. VII–VIII. — С. 287.
- <sup>23</sup> *Залозецький В.* Значіння історії українського мистецтва // Стара Україна. — 1925. — Чис. VII–X. — С. 118.
- <sup>24</sup> *Залозецький В.* Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва // Мистецтво і культура. — 1939. — № 1. — С. 7. Детальніше див.: *Козак Н.* З Візантії на Захід: концепція історії українського мистецтва В. Сас-Залозецького // Народознавчі зошити. — 1999. — Зош. 4 (28). — С. 497, 498.
- <sup>25</sup> *Білоцерківська К.* Які епохи можна намітити в розвитку українського мистецтва. 1928 р. // НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 43-5, од. зб. 185, арк. 1–23.
- <sup>26</sup> Там само. — Арк. 17–18.
- <sup>27</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів-Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва «Шляхи». 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 227.
- <sup>28</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] К. Широцький. Старовинне мистецтво на Україні. (Відбиток з книги: О. Дорошкевич і Л. Білецький. Хрестоматія по історії української літератури. Т. I, вип. 1), Київ 1918, 23 стор., 25 мал. Ціна 1 карб. 50 коп. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 225.
- <sup>29</sup> *Щербаківський Д.* [Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів-Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва «Шляхи». 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор. // Наше минуле. — 1918. — № 2. — С. 227.
- <sup>30</sup> *Голубець М.* Начерк історії українського мистецтва. — Л., 1922. — Ч. I.
- <sup>31</sup> Історія української культури / Під заг. ред. І. Крип'якевича. — Л., 1937. — Зош. X–XIV.
- <sup>32</sup> Перші відомості про намір Д. Щербаківського підготувати «Історію українського мистецтва» датуються 1918 р. (див.: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 375, оп. 1, од. зб. 298, арк. 27). НА ІА НАНУ. — Ф. 9, од. зб. 61, арк. 20.
- <sup>33</sup> Там само. — Арк. 22.
- <sup>34</sup> Там само. — Арк. 23.
- <sup>35</sup> Там само. — Арк. 38.
- <sup>36</sup> Там само. — Арк. 36.
- <sup>37</sup> Там само. — Арк. 15.
- <sup>38</sup> Там само. — Арк. 16–17.
- <sup>39</sup> Там само. — Арк. 16–17, 30–30 зв.
- <sup>40</sup> Там само. — Арк. 26.
- <sup>41</sup> *Толкачев З., Холостенко Є., Томах С., Овчинніков В.* Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства // Пролетарська правда. — 1933. — 8 травня. — № 93 (3405). — С. 2.
- <sup>43</sup> *Толкачев З., Холостенко Є., Томах С., Овчинніков В.* Проти петлюрівської контрабанди... НАФРФ ІМФЕ. — Ф. 13, од. зб. 24, арк. 2–2 зв.
- <sup>44</sup> Там само. — Од. зб. 26, арк. 8, 15–17.
- <sup>45</sup> Там само. — Од. зб. 24, арк. 2–2 зв.
- <sup>46</sup> Там само. — Арк. 15–17.
- <sup>47</sup> Там само. — Арк. 8.
- <sup>48</sup> Там само. — Арк. 7.
- <sup>49</sup> *Раєвський С.* До кінця викоринити буржуазно-націоналістичні тенденції в українському мистецтвознавстві // Київська правда. — 1947. — 11 жовтня. — № 204 (6952). — С. 2.

**Додаток 1.** Д. Щербаківський, Ф. Ернст. Програма видання «Нарис історії українського мистецтва». 1925 р. // Науковий архів Інституту археології НАН України (далі — НА ІА НАНУ). — Ф. 9, од. зб. 61, арк. 16–17, 18–19, 30–30 зв.

## НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

### Вступ загальний

1. Предмет історії українського мистецтва; історичні, топографічні та національні межі українського мистецтва.

2. Джерела по історії українського мистецтва, розробка їх.
3. Головні риси історичного процесу в українському мистецтві.

#### **I. Мистецтво доісторичних часів на Україні.**

1. Вступ до розділу.
2. Мистецтво доби мисливства. Розвиток різьбярської умілости часів палеоліта. Мистецтво українського палеоліта: Гонці, Київ, Мізинь, Костенки.
3. Мистецтво доби хліборобства. Мегалітичні будови. Геометричний орнамент. Малевана кераміка й глиняні скульптури Трипільської культури. Ліярництво та вироби з бронзи. Кераміка на Донеч[ч]ині.
4. Центральньо-Європейські, Геленські та Азійські елементи в мистецтві ранньої залізної доби на Україні. Гелено-барбарське мистецтво Боспора. Вироби з металю, кісті, шкла й т. и. Гончарство Наддніпрянської України доби панування скіто-сарматів.
5. Занепад античного світу. Перемога барбарського смаку. Звірячий орнамент і мистецтво доби переселення народів. Речі сасаніцького мистецтва на Україні. Культурні впливи.
6. Слов'яне поганської доби. Кераміка типа городищ. Речі окраси. Східні впливи. Хозарське панування. Інвентарь катакомбових могільників північного Кавказу та Слобідчини. Нові хвилі номадів. Скульптури половецьких степів.

#### **II. Мистецтво князівсько-феодалної доби.**

Матеріальна культура й мистецтво слов[']ян від їхнього оселення до XIII в.]

1. Вступ до відділу: характеристика соціально-економічних та політичних умов життя даної доби.
2. Будівництво. Цивільне будівництво, деревляне і камінне будівництво городів. Будівництво культове.
3. Малярство. Монументалне малярство: фрески і мозаїки. Малярство станкове. Мініатури.
4. Скульптура. Скульптура з дерева й каменю. Вироби з металю. Емальєрство. Кераміка. Питання про Візантійські східні впливи в мистецтві цієї доби.

#### **III. Доба литовського феодалізму і початків доби торговельного капіталізму. [Мистецтво польсько-литовської доби XIV – ½ XVII ст.]**

1. Загальна характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби. Ремесники й цехова організація їх.
2. Будівництво. Замкове-фортеційне будівництво. Тип пляніровки міста й міщанських будинків. Культові будови: церкви, костели, синагоги.
3. Малярство. Монументальні розписи і їх джерела. Станкове малярство: ікона, портрет. Мистецтво книги, мініатура. Початок друкарства на Україні. Книжна оздоба.
4. Скульптура на камені, алебастрі, дереві. Кераміка. Золотарство.
5. Тканина і шитте.

#### **IV. Епоха торговельного капіталізму на аграрній базі.**

[Мистецтво від Хмельниччини до кінця Гетьман.[щини] / Мистецтво доби Гетьманщини / Мистецтво від козацької революції до кінця Гетьманщини ½ XVII – кін. XVIII в.]

1. Загальна характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби.
2. Будівництво. Мійське будівництво. Панські палаци і садиби. Будівництво монастирське й церковне.
3. Малярство. Монументальні розписи. Станкове малярство: ікона й портрет. Мистецтво книги й штихарство.
4. Скульптура на камені. Кераміка й шкло. Золотарство. Мебля.
5. Шитте й тканина. Килимарство. Шитте на предметах культа.

#### **V. Мистецтво доби панщини й кріпацтва.**

[Мистецтво вищих і середніх клас кін. XVIII – пол. XIX ст.]

1. Характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби.
2. Будівництво. Панські палаци і садиби. Плянування міст. Приватне, урядове й культове будівництво.
3. Малярство. Розписи. Станкове малярство: портрет, пейзаж, жанр, мініатура. Мистецтво книги й штихарство.

4. Скульптура монументальна. Декоративна кераміка, глина, порцеляна, фаянс. Золотарство. Вишивка.

#### **VI. Народне (селянське) мистецтво.**

1. Особливості народного мистецтва. Загальна характеристика його і вага його для сучасного мистецтва.
2. Народне будівництво: хата, надвірні постройки, їх типи й відміни в залежності від топографічних умов. Культові будинки.
3. Різьба по дереву: техніка й орнамент.
4. Тканина, килими й вишивки, їх типи і ріжниця в різних місцевостях України.
5. Кераміка: посуд, кахлі, глиняна цяцька. Шкло.
6. Малювання. Народна картинка.
7. Писанка. Доісторичні мотиви її орнаментики. Головні типи композиції й орнаментики писанки.

#### **VII. Мистецтво доби капіталізму.**

[Мистецтво новітнього капіталізму ½ XIX – поч. XX ст.]

1. Характеристика соціально-економічних змін і стану України з середини XIX стор.
2. Будівництво. Ріст і планування міст. Цивільне будівництво, громадське й урядове.
3. Малярство станкове. Мистецтво книги.
4. Скульптура.

#### **VIII. Мистецтво доби революції.**

1. Будівництво. Плянуння міст і сіл. Завдання часу.
2. Малярство. Монументальне малярство (роспис). Станкове малярство. Плакат. Книга.
3. Скульптура монументальна. Кераміка.

**Додаток 2.** Ф. Ернст. План «Нарису історії українського мистецтва». 1929 р. // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ). – Ф. 13, од. зб. 24, арк. 2–2 зв.

#### **Нарис історії українського мистецтва**

1. Вступ. Схема соціально-економічного розвитку України (О. Ю. Гермайзе).
2. Мистецтво передісторичної доби (П. Курінний або М. Рудинський).
3. Мистецтво слов'ян (В. Козловська).
4. Князівська доба X – XIII вв. (впливи візантійських культур):
  - а) Архітектура (І. В. Моргилевський)
  - б) Мозаїка (В. Зуммер або Ф. Шміт)
  - в) Малярство монумент. і станкове (В. Лесючевський)
  - г) Скульптура (М. Макаренко)
  - д) Художня промисловість (М. Макаренко).
5. Доба феодалізму XIII – половина XVII вв. (впливи готики й ренесансу):
  - а) Мурована архітектура (В. Січинський)
  - б) Дерев'яне будівництво (В. Січинський, С. Таранушенко або Б. Крижанівський)
  - в) Малярство монументальне і станкове (М. Макаренко або І. Свінцицький)
  - г) Скульптура, художня промисловість (М. Макаренко)
  - д) Мистецтво книги й гравюра (М. Макаренко).
6. Гетьманщина – половина XVII – половина XVIII вв. (впливи бароко):
  - а) Мурована архітектура (Ф. Ернст)
  - б) Малярство монументальне і станкове (Ф. Ернст)
  - в) Скульптура і сніцарство (С. Таранушенко)
  - г) Золотарство (П. Курінний)
  - д) Мистецтво книги й гравюра (П. Попов)
  - е) Шитво (М. Новицька)
  - ж) Тканина (Б. Крижанівський або М. Щепотьєва).
7. Доба кріпацтва – половина XVIII – половина XIX вв. (класицизм та академізм):
  - а) Архітектура мурована (Ф. Ернст)
  - б) Дерев'яне будівництво (С. Таранушенко)

- в) Скульптура (Ф. Ернст)
  - г) Малярство (Ф. Ернст)
  - д) Мистецтво книги й гравюра (П. Попов)
  - е) Золотарство (П. Курінний)
  - ж) Кераміка (Є. Спаська)
  - з) Дерев'яна різьба (К. Мощенко або Б. Крижанівський)
  - и) Тканина (Б. Крижанівський або М. Щепотьєва).
8. Доба буржуазно-капіталістична – половина XIX – початок XX вв. (еклектизм та натуралізм):
- а) Архітектура (Ф. Ернст)
  - б) Скульптура (Ф. Ернст)
  - в) Малярство (Ф. Ернст)
  - г) Мистецтво книги, гравюра й графіка (Середа або В. Січинський).
9. Революційна доба (конструктивізм, монументалізм, неоімпресіонізм і ін.):
- а) Архітектура (В. Кричевський)
  - б) Скульптура (В. Седляр)
  - в) Малярство (Ф. Ернст, І. Врона або А. Таран)
  - г) Оформлення театру
  - д) Кераміка (Є. Спаська)
  - е) Тканина (Є. Спаська)
  - ж) Мистецтво книги, гравюра, графіка (Ф. Ернст).

**Додаток 3.** М. Макаренко, Ф. Ернст, І. Врона. План видання «Українське мистецтво» (Матеріали до історії). 1930 р. // НАФРФ ІМФЕ. – Ф. 13, од. зб. 26, арк. 12–14.

**«Українське мистецтво» (Матеріали до історії)**

- Т. I – Мистецтво передісторичної доби.
- Т. II – Мистецтво доби раннього феодалізму (X – XIII ст.). (Візантійсько-романське мистецтво).
- Т. III – Мистецтво доби пізнього феодалізму й зародження торговельного капіталізму (XIII – перша пол. XVII ст.). (Впливи готики й ренесанса).
- Т. IV – Мистецтво доби торговельного капіталізму:
  - ч. 1 – др. пол. XVII ст. – XVIII ст. (мистецтво бароко),
  - ч. 2 – кін. XVIII – перша пол. XIX ст. (клясицизм).
- Т. V – Мистецтво доби промислового капіталізму (с. XIX – поч. XX ст.). (Еклектизм, натуралізм, реалізм).
- Т. VI – Мистецтво доби революції (1917–1930 р.):
  - ч. 1 – Мистецтво Радянської України,
  - ч. 2 – Мистецтво Західної України.

*Галина Шевцова  
(Київ)*

**СТИЛІСТИКА ТРИПІЛЬСЬКОГО ХРАМУ –  
ДЕКОРУВАННЯ ЧИ КОНСТРУКЦІЯ?**

Інтригуючі загадки трипільської культури останнім часом бентежать увагу людей у всьому світі. Але для українців трипільська культура є винятково значущою через те, що трипільці по суті є нашими предками, а їхній духовно-ментальний світогляд, мистецтво й архітектура мали неабиякий вплив на формування української національної культури та мистецько-архітектурної стилістики. Сьогодні вже ні для кого не є одкровенням, що форми й візерунки української народної кераміки, іграшок, рушників, одягу, різьблення та прикрас є стилістичним продовженням знахідок трипільської культури. Не викликає здивування і той факт, що типологія та способи будівництва й оздоблення українського народного житла походять із досвіду трипільців, що були на диво майстер-

ними для свого часу зодчими та будівничим міст та, імовірно, принесли свої вміння з дуже давніх часів і далеких земель, про що засвідчують багаточисленні аналогії трипільської символіки з символікою найдавніших культур Індії, Китаю тощо. Безсумнівно й те, що обрядовість та вірування трипільців згодом внесли неабиякий вклад у формування народно-релігійного світогляду української нації.

Одними з найзагадковіших артефактів трипільської культури є великі глиняні моделі архітектурних споруд (швидше за все – храмів), що однозначно мали ритуальне призначення. Вони є потенційним скарбом для істориків архітектури, оскільки, судячи з ретельності деталізації, реалістично відображають конструкцію трипільських архітектурних споруд і тому можуть бути своєрідним посібником для їх вивчення. Можливо, глиняні моделі трипільських храмів відображають способи будівництва, що були архаїчними вже за часів їх створення, адже відомо, що ритуальні предмети дуже довго зберігають традиції минулого й часто створюються за усталеним канонам. Глиняні архітектурні моделі мають важливе значення ще й тому, що розкопки реальних трипільських жител не можуть надати достатньо точної інформації про тонкощі їхніх конструкцій, оскільки основним будівельним матеріалом була деревина, що зберігається не настільки довго, до того ж, будуючи нову оселю, трипільці, схоже, мали звичку спалювати старі будинки [1]. На жаль, історики архітектури не приділяють належної уваги вивченню глиняних моделей трипільських архітектурних споруд.

Намагаючись заповнити цю «білу пляму», ми проаналізували значну кількість подібних моделей, що дозволило зрозуміти деякі конструктивні особливості їхніх реальних прототипів. Назвемо основні з них: це були прямокутні за планом споруди, збудовані на основі каркасної (стійково-балочної) конструкції, що були здебільшого підняті над ґрунтом на палях. Споруди мали двосхилий дах, або м'яко окреслене циліндричне покриття. Загалом, багато дослідників-археологів також вказують на ці базові конструктивні особливості трипільських архітектурних моделей [1]. Але стосовно детальнішого дослідження конструктивних особливостей трипільських храмів виникають труднощі. Зокрема, особливу увагу привертає рогоподібний елемент покрівлі, що майже завжди присутній на моделях. «Роги» перехрещуються на верхівці фронтона споруди й утворюють своєрідний композиційний акцент. Дослідники трипільської культури вважають цей елемент прикрасою, що вочевидь має символічне значення – зображає бичачі роги (один із прадавніх солярних символів). Зокрема, описуючи глиняну модель із поселення Ворошилівка (перша половина IV тис. до н. е.), відомий дослідник трипільської культури М. Відейко пише: «... фронтон моделі було прикрашено схематичними зображеннями рогів бика. Бічні стіни, розділені на метопи напівколонами прикрасили монохромним розписом із схематичним зображенням змії. Сама будівля стоїть на платформі, яка спирається на чотири фігурні ніжки – колони» [1] (рис. 1).

Немає нічого дивного в тому, що «роги» на фронтоні здаються прикрасою, адже зважаючи на їхню композиційну значущість та явні смислові асоціації, інший висновок зробити важко. Але з погляду історика дерев'яної архітектури, що довгий час досліджував архаїчні конструктивні системи з деревини, генеза трипільських «ріжок» видається набагато складнішою.

Як відомо, на ранніх етапах розвитку процеси формування архітектурних систем (як дерев'яних, так і кам'яних) проходять більш-менш однакові шаблі розвитку [2]. Зважаючи на це, нам здається доцільним звернутися до досвіду країн, де з тих чи інших причин початкові процеси розвитку систем дерев'яного каркасного будівництва є набагато краще вивченими. Передову позицію в цьому питанні займає Японія.

Як не дивно, у дерев'яній архітектурі України та Японії є багато спільного [3]. Ці аналогії є особливо помітними в первинних формах та конструкціях дерев'яного будівництва [2]. Але на відміну від України, на території Японії збереглися набагато древніші дерев'яні споруди та архаїчніші конструктивні форми. Зокрема, достеменно відома конструкція клунь типу «такаюка» (висока підлога), що з'явилися в Японії наприкінці епохи Джьомон (VIII–III ст. до н. е.) – на початку епохи Яйой (III ст. до н. е. – IV ст.) [2, 4]. Клуни «такаюка» – це підняті над ґрунтом на палях невеликі прямокутні будиночки синтетичної зрубно-каркасної системи з двосхилим дахом [2]. Несучим елементом зрубно-каркасної системи залишалися стовпи, а дощатий зруб виконував огорожувальну функцію [2]. Тобто тут ми бачимо збіг основних конструктивних характеристик японських і трипільських первинних споруд, а саме – у них однаково наявні прямокутний план, підняття над ґрунтом на палях, каркасна конструкція з використанням стовпів, двосхилий дах тощо. Показово й те, що на відповідному часовому етапі в японських курганах знаходять велику кількість глиняних моделей споруд, т. зв. «ієгата-ханіва», які так само як і в трипільському варіанті досить точно пере-

дають реальну форму та конструкцію будівель того часу. Порівняння глиняних моделей Трипілля та Японії дає найбільш наочний доказ спорідненості їх форми та конструкцій, бо місце походження цих моделей іноді взагалі можна переплутати.

Згодом форма японської клуні «такаюка» віддзеркалилася в архітектурі ранніх синтоїстських святилищ [5]. Таким чином, бачимо, що клуні «такаюка» (рис. 2) не тільки майже ідентичні до зображених на деяких глиняних моделях храмів трипільської культури (наприклад, вже згадувана модель із поселення Ворошилівка) за конструкцією і формою, але й певною мірою подібні за функцією. Особливу увагу привертає рогоподібний елемент покрівлі. Як було зазначено вище, дослідники трипільської культури вважають ці «ріжки» «прикрасами» [1]. Звертаючись до японських аналогів, ми також бачимо присутність «ріжок» (у японській термінології — «чігі»). Але всі дослідники японської архітектури однаково впевнено визнають «ріжки» не прикрасою, а необхідним елементом безцвяхової конструкції покрівлі [4; 5; 6]. Детальна схема цієї «рогої» покрівельної конструкції відома достеменно — «ріжки» створювали за рахунок випуску назовні й перехрещення елементів, розташованих по верху трикутника фронтона, що спиралися на кутові стовпи (у японській термінології ці фронтонні елементи називають «хафу-іта») [5]. Згори й знизу перехрестя «ріжок» вставляли дві балки — сволюкову та допоміжну, після чого всю конструкцію міцно зв'язували мотузками (рис. 3) [5].

У варіанті синтоїстського храму разом зі збільшенням споруд постала необхідність у додаткових опорах для сволюка. До того ж, ріжкова конструкція ускладнилася за рахунок багатьох допоміжних елементів — зокрема її стали привантажувати зверху товстими короткими дерев'яними брусами, що їх назвали «катсуогі». Таку конструкцію можна й сьогодні бачити в храмі Ісе [5]. З початком використання цвяхів «ріжкова» конструкція покрівлі почала набувати дедалі більшої декоративної функції і врешті-решт перетворилася на формальну ознаку синтоїстського храму [5]. Таким чином, на прикладі Японії ми спостерігаємо процес поступового переходу функціональної конструктивної схеми в декоративну.

Які ж висновки можна зробити з цього приводу відносно трипільських моделей храмів? Не виключено, що й у цьому випадку рогоподібний елемент («бичачі роги») є не декоративним, а конструктивним. Наприклад, конструкцію покрівлі-прототипу глиняної моделі з Ворошилівки можна було б реконструювати так само, як показано на рис. 3.

Наше припущення підтверджується й на прикладах інших моделей храмів трипільської культури, зокрема на декількох храмах із колекції С. Платонова (кінець IV — початок III тис. до н. е.), що також встановлені на палях, але на відміну від моделі з Ворошилівки мають не двосхиле, а циліндричне покриття. Дослідники трипільської культури вважають, що такі моделі мають за прототип покрівлю з очеретяних матів [1]. М. Відейко вказує, що «роги» на покрівлі моделей із колекції С. Платонова створені за рахунок перехрещення «двох елементів у вигляді витягнутої по вертикалі латинської літери S [...] Реальні прототипи цих елементів могли бути виконані з дерева» [1]. Дослідник також помічає присутність трьох «округлих наліпів», якими, на нашу думку, могли бути показані виходи повздовжніх дерев'яних деталей даху (рис. 4). Таким чином, «ріжки» і тут були не чим іншим, як елементом конструкції, яку, опираючись на японський досвід, можна було б реконструювати так, як вказано на рис. 5. Тобто, і у випадку напівкруглого даху — фронтонні елементи у вигляді витягнутої по вертикалі латинської літери «S» із трипільських моделей за своєю функцією є ідентичними до японських піддашкових фронтонних дощок «хафу-іта». В обох випадках ці елементи формують перехрещені роги — основу безцвяхової конструкції покрівлі.

Слід зазначити, що дослідники трипільської культури робили деякі спроби віднайти аналогії трипільським храмам в інших культурах. Зокрема, М. Відейко вказує на відносну подібність трипільських пам'яток до очеретяних храмів Південної Месопотамії (V–IV тис. до н. е. і пізніше). Але, за свідченням самого дослідника, подібність ця не повна — у месопотамському варіанті відсутні палі, що піднімають споруду над землею, немає повних аналогій «рогам», у будівництві не використовується деревина. До того ж, судячи з наведених малюнків, схоже, що в месопотамських храмах відсутній також стійково-балочний каркас — його функцію виконує примітивний каркас із гнутих півколом батогів [1]. Тож бачимо, що японські клуні «такаюка» є набагато подібнішими до трипільських храмів, ніж месопотамські храми. Точніше кажучи, у конструктивному та формотворчому плані аналогія є майже повною. Схожий і будівельний матеріал, і функція споруд, бо форма клуні «такаюка» віддзеркалилася в синтоїстському храмі.

Що ж до сакрального значення «рогів», то не бачимо тут ніяких протиріч з висновками відомих дослідників трипільської культури, адже поступовий перехід елементів конструкції в елементи декору взагалі є характерним для загального процесу розвитку світової архітектури, спостерігаємо його і в японському варіанті. З часом подібні «архаїзми конструкції» або «функційні архаїзми» набувають символічного значення й навіть формують стилістичні ознаки споруд того чи іншого часу. Наприклад, такий значущий елемент готичної конструкції, як стрілчаста арка згодом став і основною стилістичною ознакою готики, а декоративний елемент «підсябиття», розташований у верхній частині західноукраїнських дерев'яних дзвіниць, є рудиметом галереї для стрілков.

1. *Відейко. М.* Трипільська цивілізація. – К., 2003.
2. *Шевцова Г.* Зрубна та каркасна конструктивні системи в дерев'яній архітектурі: витоки та взаємовпливи, змагання за першість. (На прикладі Японії і України) // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – К., 2006 – № 14.
3. *Шевцова Г.* Грані світу. Україна-Японія, дерев'яна архітектура – К., 2006.
4. 藤田まさや・古賀秀策「日本建築史」—京都、1999年 — 236 p. (*Фуджіта Масая, Кога Шюсаку.* Історія японської архітектури. – Кіото, 1999.
5. *Yasutada Watanabe.* Shinto art: Ise and Izumo shrines. – New-York; Tokyo, 1964.
6. 櫻井敏雄「伊勢と日光」—東京：小学館、1992年、—178 p. (*Сакураї Тосіо.* Ісе та Нікко. – Токіо, 1992.



Рис. 1  
Глиняна модель трипільського храму з Ворошилівки (за М. Відейком)

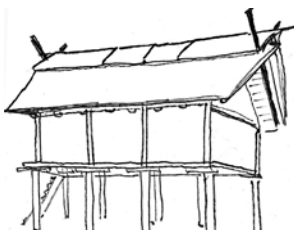


Рис. 2  
Клуня «такаюка», реконструкція з розкопок поселення Торо, Японія (прорис автора)

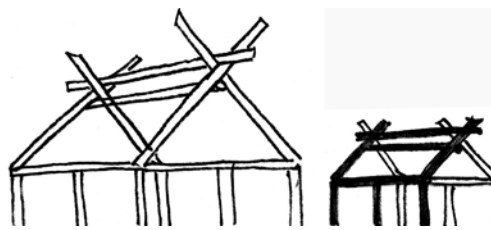


Рис. 3  
Безцвяхова «ріжкова» конструкція покрівлі

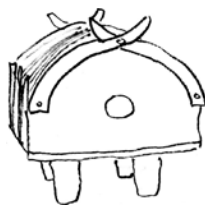


Рис. 4  
Глиняна модель трипільського храму з колекції С. Платонова (за М. Відейком)

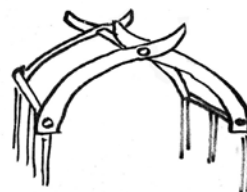


Рис. 5  
Можливий варіант реконструкції «ріжкової» покрівлі прототипу моделі храму з колекції С. Платонова

*Лілія Шпирало-Запоточна  
(Львів)*

## **ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА МІНЬКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

На тлі системотворчих явищ і тенденцій мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. творчість заслуженого художника України, професора Львівської національної академії мистецтв Олега Мінька постає як явище глибоке, ґрунтовне, яке за способом пізнання та відображення діяльності соціуму, етносу не має аналогів в українській образотворчості. Світоглядна позиція живописних полотен О. Мінька – це відображення загальнолюдських цінностей, властивих різним

субкультурним спільнотам і світам. Його твори характеризуються поглибленим розумінням особливостей етнічного, національного в мистецтві, як перспективи розвитку української образотворчості, яка формує ядро традиційної культури нашої нації. Підґрунтям національної культури виступає традиція, стійкість генетичного коду, усвідомлення власної ідентичності в багатобарвній картині світу. Саме ці чинники і є визначальними у творчій спадщині О. Мінька.

Типовий представник покоління «шістдесятників», О. Мінько пройшов складний творчий шлях, позначений соціальними колізіями та складними політичними реаліями. Проте ні засилля «мистецтва соцреалізму», ні нова естетика посттоталітарної культури не змусили художника впасти в кон'юктуру та конформізм. Засвоївши і по-своєму осмисливши велику спадщину світового й вітчизняного мистецтва, він не лише з'ясував для себе реальний контекст національної образотворчої традиції, але й, опираючись на характер системотворчих явищ своєї епохи, віднайшов органічний сплав цієї традиції з індивідуальним світобаченням та гострим відчуттям сучасності.

Від абстракції до символу – так можна охарактеризувати творчі пошуки О. Мінька на малярській ниві двох культур – радянської ідеологічної та посттоталітарної національної. З його мистецького доробку яскраво виокремлюються три періоди, які різняться між собою як за формою та способом самовиразу, вирішенням живописно-пластичних проблем, так і тими світоглядними завданнями, які ставить перед собою митець. Перший період – це 1960–1970 роки, коли художник на тлі здобутків вітчизняного та світового мистецтва провадить пошуки індивідуального стилю, власної ідентичності. Другий припадає на 1978–1987 роки – своєрідний період романтично-живописного реалізму, в якому О. Мінько не так експериментує з формою, як правдиво, з певним філософським осмисленням світу відтворює дійсність. Третій (з 1989 року і по сьогодні) – це аналіз та синтез усього здобутого, у якому надчасові та духовні критерії постмодерністської моделі світобачення найяскравіше знайшли своє змістовне наповнення й відображення.

На тлі течій та стилєвих напрямів європейського мистецтва другої половини ХХ ст. ранні твори О. Мінька вирізнялися неабиякою глибиною думки та самобутністю. Навчаючись у Львові, куди він переїхав у 1959 році з рідної Макіївки, що на Донеччині, на кафедрі художнього текстилю Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, майбутній художник засвоїв перші уроки великої малярської культури. Це були роки залучення до чистих мистецьких джерел та спроби включитися до розвитку світового авангарду. Йому поталанило стати учнем ерудованих, добре обізнаних з художньою культурою Заходу педагогів – Р. Сельського, К. Звіринського, Д. Довбошинського. Під їхнім впливом молодий художник активно приєднується до пошуку нових виражальних форм та художніх концепцій. Особливе зацікавлення в Мінька викликають твори К. Малевича та низки представників абстракціонізму, з творчістю яких він ознайомлюється під час неофіційних зустрічей у т. зв. «підпільній школі Карла Звіринського». Так народжуються власні абстракції, які оформлюються в серію з 30 робіт під назвою «Композиції» (1960–1965). У творчому пошуку художник ішов від складних композиційних схем до простих і лаконічних. Краса малярської форми стала для нього джерелом вишуканої естетичної насолоди, глибокої духовної рефлексії. Суттєву роль відіграло живописне тло, кольорові плями, їх компонування та пластичне вирішення. «Основне – це пластика як засіб вираження того, що в тебе на душі», – констатував художник.

Формально-мистецькі новації О. Мінька, що з'явилися в студентські роки, засвідчили його власне малярське бачення образотворчого живописання, яке не конче відповідало загальній динаміці тогочасного ідеологічно заангажованого культурного процесу. Досягнення світового мистецтва молодий художник переосмислює на свій лад. Суголосно з тим, як раціональна система творчості К. Малевича зреалізувалася в «Чорному квадраті», логічним завершенням Мінькового циклу можна вважати композицію «Замкова шпаринка» (1964), невибагливу в демонстрації концепту – у прямокутну площину полотна вписано трикутник з довільною абстрактною формою всередині. Досить влучно охарактеризувала твори цього періоду мистецтвознавець Л. Волошин, яка, зокрема, зазначила, що молодий Мінько в роботах 1959–1965 років виказує своє естетичне чуття, уважність до краси форми, кольору й виражає певну містичну, непізнану для людської логіки глибину світу, в якому живемо.

Подальші творчі експерименти з формою підводять О. Мінька до фігуративних композицій – серії «Життя масок» (1967–1969). У полотнах цих років філігранно проступає національна іманентність, простежується генетичний зв'язок з минулим. «У кращих з них (“Поєма про давній степ”), виконаних в авторській техніці, близькій енкаустиці, можна відчути медитацію



українських «оплакувань» і плашаниць: древня традиція включається в авангардистські спроби з великою делікатністю», – зауважила О. Ріпка [1, 229]. А потім – раптове «мовчання» на цілих шість років (1972–1978).

Повернення до живопису відбулося в 1978 році, після персональної виставки його учителя Романа Сельського, яка стала тим каталізатором, що повернув художника в лоно образотворчості. Вона так вразила художника, що вже за тиждень він почав малювати і створив цикл цілком реалістичних речей – натюрморти, пейзажі, портрети рідних та знайомих. Цей період т. зв. «живописного реалізму» надзвичайно чуттєво опоетизований у низці пастельних робіт з їх ліричним світосприйняттям, гармонією й матеріальною красою. Усе бачене дістало своєрідне трактування в художніх образах полотен, пройшовши крізь романтично-філософську призму світобачення. Митець не вирішує складних проблем, а лише порушує їх, щоб потім розчинити в невблаганному плині часу.

Така риса українського мистецтва, як ліризм, у 1970-х роках виявляється як «тихий живопис». Вона розроблялася в індивідуальній живописній пластиці низкою вітчизняних ліриків-сімдесятників, а саме: З. Лерман, Г. Грирор'євою, Я. Левичем, І. Макаровою-Вишеславською та іншими митцями. Тихо, але наполегливо «лірики» чинили опір стандартам офіційних експозицій [2, 117–118].

Мистецтвознавець Г. Островський, який ґрунтовно досліджував творчість митця того періоду, написав таке: «У картинах О. Мінька матерія предметного світу цілком впізнавальна, і все ж їх справжня реальність не в ній, а в особливому відчутті душевного стану, настрою, переживань... Художник бачить в житті не стільки події, скільки духовну реакцію на них. Його моделі, зазвичай, спокійні, замріяні, ніби навіть відсторонені від навколишніх речей, але, як у червоно-коричневій гамі підступно займається полум'я і тліє гаряче вугілля, так і в цій статистиці відчувається внутрішня напруженість» [3]. Щоб не ввести глядача в оману тривіальності буття, О. Мінько у творах того періоду особливу увагу зосереджує на духовних цінностях людської екзистенції, моральних вартостях історичної пам'яті. Першою виставленою роботою був «Портрет доньки» (1980), який привернув увагу широкого загалу до малярства художника.

На 1980-і роки припадає активна виставкова діяльність О. Мінька зі своїми колегами з фаху – З. Флінтою та Л. Медведем. Критик мистецтва Є. Шимчук у спостереженнях за мистецьким досвідом Львова 1970–1980-х років з цього приводу зазначила: «Виставка живопису З. Флінти, О. Мінька, Л. Медвіда була серед тих виставок, що дали потік джерельної води в розвиток культури Львова зокрема і України – загалом» [4, 6]. Отримавши успіх у Львові, художники влаштовують виставки у Вільнюсі (1982), потім у Києві (1983), а в 1986 році – у Москві.

Після першої персональної виставки, яка відбулася 1988 року з нагоди п'ятдесятиліття митця, О. Мінько повертається до малярства 1960-х років, і це знаменує новий якісний етап у його творчості. Він звертається до «найсильнішого» періоду в своєму малярстві, але вже на інших художніх засадах. Цей зрілий етап творчості, зберігаючи цінність джерел та розвиваючи й збагачуючи образну і пластичну мову попередніх десятиліть, відзначається яскравим концептуально-семантичним навантаженням та особливою живописною пластикою.

Серед множинності тенденцій, характерних для мистецтва України 1990-х років, виділяють один напрямок – пошук зображувальних засобів, адекватних своєму часові [2, 132]. Людство активно переживає процес зламу традиційних світоглядних цінностей і переходу до іншого типу духовності, заснованого на єдності індивідуального та універсального, земного й космічного, історичного та надісторичного, як цього вимагає постмодерністська модель світобачення. У своєрідному образному ключі вирішує назрілі проблеми мистецтво О. Мінька періоду 1990–2000-х років.

Катаклізми сьогодення не дають можливості О. Міньку бути прекрасним у сприйнятті й відтворенні дійсності. Сплеск болю, загострене почуття дисгармонії призвели до появи диптиха «Біль» (1989), де через пластику образів митець відобразив понівечений духовний і фізичний стан людини. Завуалізоване естетичне відчуття пластики жіночого тіла притаманне полотнам «Жінка і квіти» (1995), «Біла церкви» (1996), «Вершник і жінка» (1996). Через накладання однієї форми на іншу фігури сприймаються не як застигли, а такі, що перебувають у русі, змінюються. Часткова гіперболізація частин тіла, порушення пропорцій, зміщення планів надають картинам внутрішнього руху, підкреслюють індивідуальне, виразно настроєве бачення митця.

Постмодерний принцип «одночасності» минулого й теперішнього у творах третього періоду не позбавлений своєрідного культурно-історичного контексту. І не випадково минуле в його по-

лотнах прив'язане до сучасних проблем. Художник намагається виразити людську трагедію як безкомпромісний факт буття, бо як він стверджує, «людина, відколи вона існує, є вічно в трагедії. Це рабство, війни, полони, яких споконвіку зазнавав український народ». Можливо, тому так гостро, з новою силою зазвучала в його полотнах історична тематика. Стурбованість долею України яскраво відображена в циклах, поліптихах – від ранніх до останніх: «Степом», «Смерть кошового», «Поєма про давній степ» (усі – 1969), «Бандурист» (1989), «Атака» (1995), «Князь Святослав» (2000). Це туга за минулим, за славними часами і їх проекція в сьогодення, це вираз споконвічного прагнення народу до волі, свободи в усі віки занепаду та розквіту української державності.

Виняткова світоуявна вісь притаманна творам зламу двох тисячоліть – через неопосередкований спосіб самовираження вони відтворюють найглибші та найпотаємніші переживання митця, фіксують його роздуми про суть буття, рушійні пізнавальні потенції «Людина – Бог – Всесвіт». У них – туга й радість, безвихідь і можливість, життєві проблеми, усе те, що наболіло і хвилює. Художникове усвідомлення сучасності відбувається через своєрідну систему сакральних символів, генетично закладених предками в його підсвідомість. Організований назовні, макрокосмос Олега Мінька – не один якийсь первинний знак (символ), а система знаків, фігур, які творять окремі сюжети, призначення яких зберегти та донести до сучасників певну інформацію. Оперуючи чистою формою, що диктується знаковою функцією, митець активно поєднує в композиціях космогонічні символи (хрести, кола, крапки, ромби) із зооморфними (птахи, звірі) та антропоморфними елементами, повертаючи їм первісне значення. Об'єктивізовані в такий спосіб архетипи творчості О. Мінька відображають духовну культуру нації, містять відомості про діяльність соціуму, етносу.

Використовуючи знак «хреста», що з давніх-давен уособлював ідею простору, О. Мінько, мабуть, швидше, на підсвідомому, інтуїтивному рівні вирішує просторове та часове трактування динаміки живописання. У полотнах він не прагне до тривимірності площини, а навпаки, утверджує її двовимірний плаский характер. У деяких творах художник вдається до тричасткової композиції, коли кожна з трьох рівноцінних між собою горизонтальних площин несе глибоке смислове навантаження, а закодовані символи-образи посилюють значимість художнього задуму – «Довгий краєвид з рожами» (1996), «На озері» (1997). Тут прослідковуються деякі паралелі з космосимволізмом народного мистецтва, яке дозволяє реконструювати складні системи архаїчного світогляду та відтворити важливі складові міфопоетичної свідомості минулого та сьогодення. Така триєдність світу – трьох планів буття: горішнього (небо), проміжного (земля) і долинного (підземний світ), притаманна раннім традиціям українського символізму, у народному мистецтві відображалася за допомогою архетипу світового дерева.

Сокровенні образи навколишнього світу художника – схематичні зображення рослинних та тваринних мотивів, за стилістикою уподібнюються до елементів народних витинанок, настінних розписів та до орнітоморфних зображень українських вишивок. Щодо ступеня узагальненості та схематичності, то художник ніколи повністю не відмовляється від первісного змісту речей, уважаючи зміст і форму (образ, що існує, та засоби, що його створюють) неподільними, єдиними.

Якщо у творах 1990-х років пошук семантичного навантаження відбувався у двох напрямках – орнаментальному (від декорування зображених предметів чи заповнення «пустот» формотворчих площин) та знаковому (трактування символів як самостійних священних знаків давніх пластів української культури), то в полотнах нового тисячоліття переважає останній. Не позбавлені життєвого сенсу та емоційного змісту такі твори: «Пташиний спів», «Слід літа» (обидві – 2001), «Пророк» (2002), «Тривога» (2006), «Вершники», «Тінь на землі», «Червоне дерево» (усі – 2008). Не красивість та декоративність, що перетворює символи на беззмістовне кліше, руйнуючи їх зворотні зв'язки, а глибокий емоційний зміст, правдиве уявлення людини і суспільства про самих себе, криється за багатогранною образною символікою. Як своєрідні інформаційні коди, що впливають на підсвідомість глядача, налаштовують творчу уяву на діалог «митець-глядач», картини з невибагливим концептом – «Розмова» (2003), «Ластівка» (2005), «Композиція з ключем» (2007), «Натюрморт з годинником» (2008). Крім того, регенеративна функція зі збереженням внутрішньої структури символу відтворює багатий духовний світ художника й на тлі художніх процесів та тенденцій мистецтва ХХІ ст. розкриває грані його ще до кінця непізнаного таланту та творчого обдарування.

Постмодерністське світосприйняття О. Мінька, пов'язане з розробкою нового духовного синтезу, ґрунтується на аналізі деформації самих принципів розуміння людського буття. Переплетення різних

архетипів давньої культури в його творчому доробку останніх десятиліть дозволяє митцеві піднятися над повсякденністю, виявити цінність людської екзистенції, її плінність, суперечливість імпульсів і надзвичайну життєвість, що вибудовує порядок над хаосом. «Найважливіше для художника, – на думку О. Мінька, – це створити щось нове, яке до нього не існувало, – тоді це геніально». З одного боку, умовність такого судження, безперечно, пов'язана з генетичною пам'яттю народу, з тим геніальним, що було створено людством упродовж тисячоліть і збережено в підсвідомості митця як вияв несвідомого, а з другого – це синтез чуттєвого й надчуттєвого, єдність уяви та розуму, що уможлиблює культурну діяльність. Дослідники, котрі розкривали складну природу соціальної психіки, говорили про зразки психічного, несвідомого, своєрідного кліше, що перебуває в генетичному зв'язку із символами, які з різних причин витіснені з функціональної масової свідомості і відповідно з мовного вжитку. Проте за певних умов вони повертаються і використовуються як вагома частка системи символів [5, 8].

Подібне явище відбувається й у творчості О. Мінька. Замість фабульно-мотиваційної, відображальної концепції він пропонує нове розуміння формальних цінностей мистецтва. Символічний лад та смислова неоднозначність Мінькових полотен дає можливість глибше осягнути духовну сутність художника, об'єктивізувати архетипні структури свідомості та виявити прихований підтекст, що криється за цими динамічними образами та їх своєрідним пластичним живописанням. У цьому й полягає феноменологія творчості О. Мінька: у рамках етнічного та національного, через зв'язок з попереднім індивідуальним досвідом він уможлиблює вираження позарациональних констант світобачення й на тлі художніх процесів своєї епохи виявляє реальний контекст національної образотворчої традиції.

1. *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Л., 1996.
2. *Меднікова Г.* Українська і зарубіжна культура ХХ століття. – К., 2002.
3. *Медвидь Л., Мінько О., Флінта З.*: Каталог / Авт. вст. ст. и сост. Г. Островский. – М., 1986.
4. *Шимчук Є.* Спостереження за мистецьким досвідом 70–80-х років у Львові // Образотворче мистецтво. – 1995. – № 2. – С. 5–8.
5. *Кувєда В.* Світотворний міф українського етносу // Артанія. – 1999. – № 5. – С. 6–8.

# МУЗИКОЗНАВСТВО

*Ірина Бермес  
(Дрогобич)*

## ЛЬВІВСЬКА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА В ІМЕНАХ: ОЛЕНА СОТНИЧУК

*Коли я вступила на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (нині Національна музична академія ім. М. Лисенка), мене призначили в клас Олени Іванівни Сотничук – учениці Миколи Філаретовича Колесси. Чотири роки навчання швидко минули (я здобувала другу вищу освіту), у скрупульозній, одухотвореній, майстерній праці свого педагога я тоді не вбачала чогось незвичайного, бо тільки «черпала», мов із життєдайної криниці. Із плином часу, уже працюючи як педагог і дотепер часто спілкуючись зі своєю вчителькою (вона ще викладає в музичній академії!), я усвідомила значущість її педагогічного таланту, головне ж – оригінальність її методики. Розповіді про Олену Іванівну – людину і педагога – вважаю своїм обов'язком, тим паче, що про цю скромну непересічну особистість написано дуже мало.*

Якщо вдатися до екскурсу діяльності видатних українських диригентів-педагогів, то треба визнати, що часто недооцінюють їхню роль у вихованні музичних кадрів і утвердженні значущості диригентської школи України у світовій виконавській практиці. Щасливим винятком є постать Миколи Колесси – зачинателя Львівської диригентської школи \*, котру сам Маестро не намагався вирізнити: «Мені важко сказати, чи існує вона, а якщо і є, то не беруся твердити, що вона чисто львівська, бо вбирала в себе весь багаж світової музичної культури» [7, 205]. Можливо, а втім, із класу професора вийшло чимало видатних особистостей, керівників провідних виконавських колективів, які закріплювали і нині употужнюють принципи цієї школи: Стефан Турчак – головний диригент Державного симфонічного оркестру України і Національної опери України; Тарас Микитка і Ярема Скибінський – головні диригенти Донецького, Одеського і Харківського театрів опери і балету; диригенти Національної опери ім. Т. Шевченка Іван Гамкало і Руслан Дорожівський, чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького – Богдан Антків, симфонічного оркестру в Донецьку – Володимир Агафонов, Красноярської опери – Микола Сильвестров, симфонічного оркестру Львівської філармонії – Іван Юзюк і Роман Филипчук; головний диригент Гаванського симфонічного оркестру – Едуардо Рамос; головний диригент Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької – Юрій Луців. На кафедрі оперно-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, очолюваній народним артистом України, лауреатом Національної премії України ім. Т. Шевченка Ю. Луцивим, працювали і працюють учні М. Колесси – Євген Вахняк, Михайло Антків, Олена Сотничук, Іван Небожинський, Лариса Бобер, Іван Юзюк та ін. Вони виховали чимало професійних диригентів, успішно застосовуючи методику свого Вчителя. Діяльна участь вищеназваних музичних особистостей у культурно-мистецькому процесі України вказує на життєдайність Львівської диригентської школи, а також на актуальність вивчення досвіду її представників.

Якщо виконавська практика диригентів-симфоністів висвітлюється в монографічних чи бо-дай в періодичних виданнях (часто завдяки статтям музичних критиків, які аналізують симфонічні концерти чи оперні постановки [1–4, 6–9], менше – диригентів-хоровиків [3, 4]), то педагогічна – свого роду табу, бо ж провадиться в закритих аудиторіях. На жаль, і педагоги – виразники Львівської диригентської школи – не виняток. Їхній досвід майже не вивчають, не узагальнюють, спілкування ж із ними залишається лише таланом «вибраних», тобто тих, кому пощастило навчатися в цих педагогів непростого диригентського фаху. Тому мета статті зводиться до окреслення життєвого шляху і визначальних домінант диригентської педагогіки Олени Сотничук.

Олена Іванівна Сотничук народилася 7 вересня 1926 р. в с. Мирогоще Дубнівського району Рівненської обл. Через рік родина переїхала в с. Лобачівка Горохівського району (неподалік Берестечка), де парафію очолював батько матері, дідусь Оленки. Велика мамина родина (п'ятеро братів і дві сестри), проживаючи разом, мало не шовечора музикувала. Маленькій Оленці запали в душу українські народні пісні у виконанні голосистих родичів. Пісні стали базисом початкових музичних знань, які закріплювалися на теоретичних заняттях рідних дядьків (маміні брати здобували освіту в духовній семінарії, тут удосталь навчали музики, а слухачі вирізнялися ґрунтовними музичними знаннями).

Батько Іван був талановитою людиною. Нестаток в його родині заохочував до освіти, втім шанси були вельми обмежені. Довелося самостійно вчитися, в тому числі і музичної грамоти. Любов до музики допомогла опанувати скрипку – улюблений інструмент. Відтак це дало змогу працювати вчителем музики в сільських школах, одночасно навчатися на диригентських курсах, які сприяли удосконаленню музичної кваліфікації. Мав мету здобути професійну музичну освіту, вступив до Варшавської консерваторії на музично-педагогічний факультет. Успішно завершив навчання, здобув кваліфікацію «Викладач музики і співу». Дістав скерування до м. Володимир-Волинський. 1932 р. родина Сотничуків переїхала на постійне місце проживання до цього княжого міста. Тут у державній польській гімназії батько викладав предмет «Спів», управляв хором. Окрім того, керував самодіяльними хоровими колективами, в яких брала участь місцева українська інтелегенція. В одному з таких хорів співала і мама, тому Оленка змалку відвідувала всі репетиції колективу, слухала його на концертах.

Творча атмосфера вельми позначилася на формуванні Олени. Батько мав гарний голос оксамитового тембру (баритон), часто співав сольні вокальні твори в міських, інколи домашніх концертах. У будинку Сотничуків проходили зустрічі з місцевою інтелігенцією, серед якої було чимало музично освічених людей, які грали на різних інструментах, співали. Домашні музикування залишили в юній душі незабутнє враження. Змалку мати прививала інтерес до музики, дівчинка багато співала, опанувала фортепіано.

У Володимирі-Волинському Олена навчалася в школі, відтак – гімназії та педагогічному училищі. Посіяне зерно любові до музики проростало на «родючому» ґрунті. Мріяла диригувати (наслідувати батька), тому 1946 р. приїхала до Львова, щоби опанувати мистецтво диригування. Рік навчалася на підготовчому відділенні консерваторії, успішно склала вступні випробування і стала студенткою.

Завітним бажанням 21-літньої дівчини було здобувати фах у класі Миколи Філаретовича Колесси. Їй і справді поталанило: за рекомендацією Адама Солтиса та з «легкої» руки Володимира Василевича Олену Сотничук було призначено в клас Маестро, згодом вона була вже його улюбленою ученицею.

П'ять років навчання залишили пам'ятні враження. Про основні принципи методики професора мені вдалося порозмовляти зі своєю вчителькою. Вона зокрема наголосила: «Микола Філаретович вимагав “розкрити” творчий задум композитора, досконало “прочитати” його навіть у найменшому за формою творі, що було вельми складно.

Професор обоював скупий [невеликої амплітуди. – *І. Б.*] кистьовий жест, “мову пальців”. Він завжди любив повторювати: “У всьому повинна бути естетика”. Також мені дуже запам'ятався його улюблений вислів: “Мінімум рухів і максимум виразності”.

Дуже часто Микола Філаретович розповідав студентам про своє навчання в Празі, де мав нагоду слухати видатних музикантів-виконавців. Пам'ятаю, професор залюбки пригадував: “Я все любив піддивлятися за кожним диригентом і схоплювати все те, що в нього було найкраще. Так я виробив свій стиль диригентської техніки”.

Учитель вимагав, щоби студент розібрав хоровий твір, обов'язково ставив такі завдання: прочитати поетичний текст, як режисер читає п'єсу, відтак осмислити музичний образ і емоційно відтворити партитуру за допомогою жести.

Всі студенти класу М. Колесси приходили на його заняття водночас, таким чином, вивчали напам'ять весь репертуар, який опановували студенти. Студент-диригент керував “хором” із студентів класу М. Колесси, мав із ним “живий” контакт. Одна піаністка відтворювала партитуру (хоровий, фортепіанний виклад чи оркестровий клавір), а ми співали. Студенти проф. М. Колесси не тільки спостерігали за процесом опрацювання творів, так само були його діяльними учасника-

ми: реагували на зауваження педагога. Кожен із нас мав різні недоліки, професор їх виправляв, ми ж фіксували для себе, щоби не повторювати. М. Колесса вказував на невиразні жести, звертаючи рівночасно увагу як на технічну, так і музичну площину.

Опрацьовуючи хоровий твір, студенти обов'язково робили гармонічний аналіз. Мені хочеться, насамперед, акцентувати увагу на правилі, якого проф. М. Колесса дотримувався впродовж своєї педагогічної діяльності. Починалася робота над твором за фортепіано. Професор виймав із кишеньки олівець і гумку та старанно перевіряв гармонічний аналіз твору, виконаний студентом. Неохайно написані чи неправильні позначки витирав і своєю рукою каліграфічно записував. Я диригувала оперу М. Мусоргського “Борис Годунов” і в моєму клавирі залишилися всі помітки, зроблені рукою мого дорогого Вчителя.

Аналізувалася кожна мелодична лінія хору під оглядом музичного фразування, мелодичної вершини, кульмінації, дихання тощо. Маленьке дихання Микола Філаретович називав “передишка” і, відповідно, позначав її невеликою рисою (/). Окремо професор позначав більший афтакт (v).

Зверталася увага на поетичний текст, “планувалося” його розучування з хоровим колективом [ішлося про дикцію й артикуляцію, проблемні мовні парадигмальні з'єднання. — І. Б.]. Педагог давав завдання проаналізувати поетичний текст, акцентуючи на сполучення приголосних звуків із голосними, здебільше зупиняючись на складних утвореннях.

Слід було також відтворити партитуру на фортепіано, співати хорові партії. Микола Філаретович вибирав нелегкі мелодичні звороти в кожному голосі, з будь-якого такту партитури.

Приступаючи до вивчення того чи іншого твору, професор завжди ставив студентів питання щодо стилю композиторського письма. Якщо опрацьовувався твір у супроводі фортепіано — з'ясовувалася функція супроводу, позначалися складні місця для диригентського прочитання.

Тож, готуючись до заняття, треба було все детально вистудіювати, продумати, налаштуватися на “діалог” із Маестро.

У роботі з малоемоційними студентами, в яких було невиразне обличчя, професор застосовував такий метод: радив закласти руки за спину, продиригувати твір у стриманому темпі головою, з “вогником” в очах, із виразною мімікою. Таким чином, Микола Філаретович намагався підкреслити, що очі й обличчя є такими ж важливими в диригуванні, як і руки».

Олена Іванівна залюбки розповідає про вдачу свого вчителя: «Микола Колесса-педагог — прегарна людина. Мудрий, урівноважений, лагідний, доброзичливо ставився до студентів. Учитель запалював їх колосальною працездатністю, жагою до знань. Мені було соромно прийти на заняття непідготовленою. Микола Філаретович лише строго подивиться, не скаже й слова — і цього вистарчало.

Це був винятковий акуратист, педагог-ерудит, віртуоз своєї справи» (з особистої розмови з Оленою Сотничук).

Після закінчення консерваторії Олена Іванівна була скерована на роботу в музичну школу-інтернат ім. С. Крушельницької (1952). Диригувала хором, викладала сольфеджію. Серед учнів О. Сотничук у класі сольфеджію — нині відомі музиканти: музикознавці, доктори мистецтвознавства А. Терещенко, В. Москаленко, Л. Кияновська, кандидати мистецтвознавства Т. Старух, Ю. Булка, піаністка Я. Матюха, скрипаль О. Криса та ін. 1958 р. Олену Іванівну було запрошено на викладацьку роботу до Львівської консерваторії.

Мені поталанило, що диригентського фаху мене навчала Олена Іванівна Сотничук. Найперше, хочу підкреслити її визначальну рису — любов до людей, зокрема студентів. Її м'якість, такт, гармонійність людяності та педагогічної вимогливості зачаровує кожного, хто навчається в неї. Вчителька цінує в своїх вихованцях обдарованість, освіченість, працелюбність.

Олена Іванівна повсякчас акцентує, що диригент повинен добре знати сольфеджію, гармонію, вокал, історію музики, загалом мати енциклопедичні знання. Крім того, майбутній керівник хорового колективу повинен бути не тільки творчим, а й ерудованим: багато читати як із фаху, так і загальних знань, відвідувати всі концерти хорової музики, обговорювати їх із товаришами. За взірць вона ставить свого вчителя М. Колессу: він був постійно в праці, пошуках, приходив на репетиції до студентів, коли вони диригували, бував із ними на концертах. Услід програмі «розбиралися» в класі.

Олена Іванівна вимагає, щоби до занять твори вивчалися напам'ять. Це дає можливість слухати звучання, заглибитися в кожен фразу, відчути музичну форму, відшукати правильну амплітуду

жесту тощо. Філософія педагога зводиться до однієї фрази: «Не махай, формуй звук, наповнюй його змістом!» На занятті відпрацьовується кожен жест. Водночас хоровий твір розглядається цілісно, як живий організм, як «художній феномен», розрахований на естетичне сприйняття.

Олена Іванівна постійно підкреслює, що виплекати професійного диригента вельми непросто. Ця справа потребує значного творчого зусилля як від педагога, так і від студента. Вона ускладнюється ще й тим, що на відміну від студентів-інструменталістів, навчання яких розпочинається здебільшого ще в дитячому віці, диригенти прилучаються до свого фаху тільки в юності. А отже, педагог повинен його навчити практичному «знаряддю» – мануальній техніці, не забуваючи про головне завдання – виховати музиканта. Олена Іванівна належить до тих учителів, які приділяють увагу як техніці диригування, так і образно-музичному змісту хорових творів, дотримуються рівномірного співвідношення між цими складовими. Вона ретельно стежить за зовнішньою формою диригування – жестом, вимагає його природності та дохідливості. Навчає якомога менше читати лекцій за пультом, акцентує, що для цього є жест, міміка, погляд, якими можна передати зміст хорового твору. Педагог привчає студентів до зібраності, найбільшої уваги і мобільності, без чого немислима робота диригента. Саме тому не любить, коли її зауваження не було враховано і помилки повторюються знову.

Олена Іванівна старається долати труднощі технічного порядку, виходячи з художнього образу, робить це професійно, не нав'язуючи студентові своєї інтерпретації. Педагог тільки наштовхує, пояснює, добивається виразності жесту, суголосності характеру виконання та композиторського задуму. Музичний матеріал опановують не тільки для технічно правильного прочитання твору за допомогою диригентського жесту, а передовсім – для відтворення його емоційного змісту. Саме «переживання» музики сприяє подоланню технічних труднощів, упевнена викладач. Однак вона вимагає повної рівноваги між емоціональним та раціональним.

Пріоритетним для Олени Іванівни завжди було виховання Митця, Особистості. Педагог допомагає студентам «прозрівати», змінюватися, ставати впевненим у собі, врешті – стати диригентом. Вона старається не занепастити талант учня і вважає, що він є в кожного. Своє завдання вбачає в тому, щоби розвинути хист вихованця, зміцнити його музикальність, артистизм, збагатити творчу яву та духовний досвід. Педагог не шкодує себе і вимагає повної віддачі від студентів. І треба підкреслити, що Олені Іванівні вдається максимально розкрити творчі можливості учнів, про які вони часто навіть не здогадуються.

Щоби виховати конкурентноспроможного диригента, О. Сотничук домагається ґрунтовного вивчення хорового твору, апелюючи до стильових особливостей. Вона переконана: це сприятиме піднесенню загальномузичної освіти студентів, украй необхідної для майбутнього керівника хорового колективу чи викладача хорознавчих дисциплін.

На початковому етапі навчання Олена Іванівна приділяє велику увагу постановці диригентського апарату. Вона прагне добитися виразності жесту, плавного звуковедення, передовсім *legato* – доконечного штриха при виконанні хорової музики, позаяк спів пов'язаний із поетичним словом. Іншим важливим прийомом, струнким елементом експресії, що несе енергетику жесту, викладач вважає замах – передвісник емоційного змісту, характеру, темпу твору тощо. Саме в ньому закладено музичний зміст і «можливість впливати на звучання», підкреслював В. Фуртвенглер [12, 149]. «Ауфтаки динамізують виконавську палітру твору, техніка реалізації ауфтакту – важлива складова майстерності диригента», – вважає Олена Іванівна. Усе ж, викладач наголошує, що всі елементи диригентської техніки треба направляти на розкриття художнього змісту хорового твору, його правдиву інтерпретацію. У майстерності «прочитання» твору робить акцент на вміння студента дібрати принагідний діапазон динамічних градацій, мислити тембрами співочих голосів, уявляти хор.

Особливий зміст вкладає педагог у прикмети метроритму та темпу. Ці компоненти мають ключове значення для віддзеркалення емоційної площини твору, точніше, його «душі». Утім, Олена Іванівна завжди надає домінуючого значення слову, і саме від нього відштовхується при вивченні твору. Враховується стилістика, тематика (духовна чи світська), відтак метроритм і темп уваризуються відповідно до змісту.

Важливим виконавським засобом диригента педагог вважає також нюансування, без чого композиція втрачає виразність. Якраз гнучкість динаміки Олена Іванівна вважає ознакою правдивого художнього розкриття змісту хорового твору. Насправді викладач вимагає «прочитувати»

динамічні відтінки не формально, а виходячи із вказівок автора, глибоко вникнувши в музику, слово, відтак наповнити партитуру «живим диханням». Олена Іванівна вельми лаконічна в доборі динамічних ефектів, вона їх радше уникає. Її педагогічні принципи зводяться до «змалювання» художнього образу, відповідно, й логічності нюансування.

Однак і метроритм, і темп, і нюансування Олена Сотничук відносить до зовнішніх атрибутів хорової партитури. Не применшуючи їхнього значення, вона старається направити студента на точне прочитання нотного і поетичного текстів, ставить визначальним завданням студента – вдихнути життя в партитуру, зробити твір «своїм», неповторним, наповнити жест змістом твору. Таким чином, Олена Іванівна плекає творчу індивідуальність диригента.

Вагомого значення в системі навчання майбутнього диригента, розвитку його музичного мислення педагог надає репертуару (передовсім духовній музиці), який вирізняється широким жанровим та стильовим спектром і включає як великі, так і малі форми.

Однією з прикметних рис обдарування педагога є природна здатність відтворювати в уяві всю багатогранну палітру хору. Вчить «бачити», «чути» хор, його звуковий баланс, як загалом, так і в кожній хоровій групі, що дозволяє знаходити точно вивірене відчуття ансамблевої стрункості звукової вертикалі та горизонталі. Постійний «хор», у складі двох концертмейстерів-піаністів, студент повинен «вести» за собою, переконливо нав'язувати їм свої наміри й утілювати задумане. Так Олена Іванівна виховує в студентів диригентську волю, без якої немислимо керувати хоровим колективом.

Добиватися енергетики й експресії жесту вчить Олена Іванівна своїх студентів. Під час ілюстрації того чи іншого фрагменту партитури невеликі, глибоко змістовні жести Вчительки наповнюються силою магічного впливу, волею, запалом та глибоким внутрішнім сенсом. Вона вміє «зарядити» студента невгомною виразністю своїх почуттів. Творчі ресурси Олени Іванівни дозволяють прискіпливо й наполегливо відточувати найтонші «нюанси» хорового твору. Секрети її педагогічних здобутків не тільки в небуденності таланту, а й працелюбності, настійливості, толерантності, прагненні навчити.

Своє завдання Олена Сотничук убаचाє не тільки в тому, щоби виховати професійного диригента. Як людина високодуховна, висококультурна, високофахова, вона прагне виплекати гідних громадян Української держави. Педагог переконана, що вбогий духом диригент може претендувати на пересічне існування і як особистість, і як професіонал.

Олена Сотничук досконало знає свою справу. І це природно, бо ж училася в Маестро Миколи Колесси, добре засвоїла його методику, із роками виробила й свою (певна річ, вона базується на колессівській). Диригентська педагогіка О. Сотничук завжди зводиться до глибинного пізнання всіх художніх особливостей хорового твору та їхнього прочитання за допомогою диригентського жесту. Постулатом для педагога є точність авторської трактовки та пунктуальність виконавської стилістики.

Олена Сотничук – педагог від Бога. Вона любить студентів, вони відповідають їй взаємністю. Доброзичлива, м'яка, делікатна в спілкуванні з учнями. Ерудована, коректна, вимоглива, вміє «пробудити» в студентів творчу ініціативу, прагнення до самовдосконалення, стимулювати в них самостійне пошукове начало. Головним є те, що Олена Іванівна вірить у своїх студентів. Її уроки творчі, цікаві, концепція виучування твору не запрограмована, вона завжди підпорядковується конкретним обставинам. Клас Олени Сотничук у Львівській національній академії ім. М. Лисенка є тією лабораторією, де студенти, спостерігаючи за скрупульозною працею викладача, формуються як творчі особистості, стають більше вимогливими до себе. Олена Іванівна вкладає в студентів свої почуття, майстерність, радше – частку душі, вона виховує їх, як мати. Можливо, саме тому з її класу вийшли відомі особистості – народні артисти України Оксана та Ігор Білозіри, Руслана Лижичко; керівники хорових колективів: Ігор Даньковський (камерний хор «Євшан», м. Львів); Оксана Гоба (хор учнів музичної школи ім. С. Крушельницької, лауреат багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів, м. Львів); Оксана Трещаківська (хор студентів Львівського музичного училища ім. С. Людкевича); Христина Чабан – регент хору «Вірую» церкви Єлисавети і Ольги (м. Львів); Ярослав Гнатовський (хор студентів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, 1995–2000 рр.) та ін.

\* Авторське визначення.



Скромність – визначальна риса характеру Олени Сотничук. Викладаючи 50 років у музичній академії, педагог виховала плеяду музичних діячів, диригентів, педагогів – творчу еліту, що сприяє розквіту національної музичної культури. Формуючи нові покоління творчої інтелігенції, вчителька дбає про її здатність до збереження та примноження культурних надбань держави Україна. Педагогічна діяльність Олени Іванівни Сотничук – яскравий приклад служіння культурі України. Педагог не має жодних титулів, утім обожнює свою роботу. Ця інтелігентна, миловидна жінка ще й сьогодні працює зі студентською молоддю – навчає її диригування та сольфеджіо.

Ці невеликі спогади є лише спробою реконструювати досвід непересічної особистості – музиканта, педагога, вихователя Олени Сотничук.

Про таких, як Олена Іванівна, кажуть: «Повна самопожертва заради мистецтва». Для Олени Сотничук це не самопожертва; це спосіб і мета її життя.

Багатолітній досвід, методичні принципи О. Сотничук є вагомим внеском у піднесення досягнень Львівської диригентської школи.

1. Антек С. Таким был Тасканини // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1971. – Вып. 6. – С. 90–98.
2. Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере. – М., 1968.
3. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К., 2002.
4. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К., 2002.
5. Бялик М. Евгений Мравинский: Творческий портрет. – М., 1977.
6. Валерьянов Б. Отто Клемперер // В. М. Богданов-Березовский: Статьи. Воспоминания. Письма / Сост. Л. Кутателадзе, М. Бочавер. – Ленинград; М., 1978. – С. 140–141.
7. Гоян Я. Перлина нації (Микола Колесса) // Гоян Я. Присвята: Есе. – К., 2001.
8. Григорьев Л., Платок Я. Евгений Светланов: Творческий портрет. – М., 1979.
9. Клемперер О. Мои воспоминания о Густаве Малере // Густав Малер: Письма. Воспоминания. – М., 1968. – С. 508–520.
10. Рожок В. Стефан Турчак (до проблеми творчого методу диригента) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство / Упоряд. Давидов М., Сумарокова В. – К., 1999. – Вып. 2. – С. 129–137.
11. Тольба В. Необыкновенный дирижёр // Тольба В. Статьи. Воспоминания. – К., 1986. – С. 36–52.
12. Фуртвенглер В. О Дирижерском ремесле // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1966. – Вып. 2. – С. 167–175.

*Данута Білавич  
(Львів)*

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

Творчість славетної української співачки Соломії Крушельницької посідає особливе місце в історії світового оперного виконавства. Разом з М. Баттістіні, Е. Карузо, Тітта Руффо, Ф. Шаляпіним С. Крушельницька увійшла в число найкращих оперних співаків кінця ХІХ – початку ХХ ст. «Однак у порівнянні зі своїми уславленими колегами вона виявилася набагато вищою як особистість. Інколи загадковіша, часами ширша, майже завжди складніша та більш цільна – троїста і єдина особистість актриси-співачки-музиканта» [9, 126], – писав про Крушельницьку музикознавець Р. Кортопассі.

Феномену української співачки присвячено численні музикознавчі праці, рецензії, спогади сучасників, які вийшли друком як за життя, так і після смерті артистки. Однак дотепер лишається багато невисвітлених проблем, пов'язаних з її творчою біографією. Однією з таких «білих плям» є пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької. Незважаючи на те що останнє десятиліття її сценічної кар'єри є вершиною творчості артистки, до цього часу не було жодного на-

укового висвітлення особливостей зрілого стилю Крушельницької. Мета цієї розвідки – заповнити означену прогалину. Для розгляду періодизації та стильової еволюції творчості видатної співачки застосуємо комплексний підхід. Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що постать Соломії Крушельницької, її життя та праця завжди будуть прикладом самовідданого служіння мистецтву і своєму народові.

Джерельною базою є архівні матеріали з фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, дослідження в галузі історії розвитку оперного мистецтва та музичної стилістики.

Виконавський стиль С. Крушельницької поєднував риси різних європейських шкіл і напрямів. Її творча сутність була багатогранною, вона важко піддається структуризації, «втисненню» в ту чи іншу схему. Здобувши початкову вокальну освіту у Львові (клас проф. В. Висоцького), вона згодом опанувала засади італійської школи «bell canto» (проф. Ф. Креспі, Мілан) та німецької вокальної школи (проф. Й. Генсбахер, Відень). У репертуарі артистки були опери різних жанрів та епох – від французької «Grand Opera» до веристських драм П. Масканьї, Дж. Пуччіні, новаторських опер Ріхарда Штрауса. Отже, репертуар співачки включав найкращі досягнення тогочасного оперного мистецтва. «Серед італійських сопрано свого часу була одна драматична співачка, яка зуміла поєднати досягнення усіх вокальних шкіл. Це була, а властиво, і є, ознака Соломії Крушельницької»<sup>1</sup> [14, 705].

Сценічна кар'єра артистки тривала більше 25-ти років – від дебюту на львівській сцені в опері «Фаворитка» Доніцетті в 1893 році до її прощальних виступів у театрі «Сан-Карло» в Неаполі в операх «Лоенгрін» Р. Вагнера та «Лорелея» А. Каталані (1920). Проте, якщо про перші її кроки на оперній сцені, про варшавський період чи виступи в Італії на початку ХХ ст. маємо значний обсяг музично-критичних та епістолярних джерел і можемо детально досліджувати окремо кожен рік її сценічної кар'єри, то, починаючи з 1906 року, відомостей в пресі про виступи артистки стає дедалі менше. Можливо, з певних причин саме ця частина архіву С. Крушельницької була втрачена, а можливо, суспільно-політична ситуація в Європі, зокрема в Італії, не сприяла розвитку оперного мистецтва, і преса менше уваги приділяла висвітленню оперних вистав. У своїх нечисленних листах до родини, які зберігаються у фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові, співачка також не торкається свого артистичного життя.

Таке скорочення кількості музикознавчої літератури, пов'язаної з творчістю С. Крушельницької, аж ніяк не означає вичерпання творчого потенціалу співачки. Останні роки сценічної діяльності – це був етап, коли її унікальний талант поєднався з багаторічним досвідом, а великий авторитет артистки в музичному світі сприяв втіленню в життя всіх її новаторських задумів.

Останнє десятиліття сценічної кар'єри Соломії Крушельницької (1906–1915) – цілісний відрізок її творчого життя, який можна розглядати у двох контекстах: біографічному та еволюційно-стильовому. Обидва утворюють загальноприйнятту схему періодизації: юнацький – зрілий – пізній періоди. Така схема стильової періодизації застосовується переважно до композиторської творчості, проте її універсальність дозволяє використати дану схему і в дослідженні етапів творчого життя С. Крушельницької, адже «віковий фактор зумовлюється природною періодичністю еволюції будь-якого стилю, що проходить шлях становлення, зрілості та осягнення сенсу Буття» [11, 10].

Тут важливо виокремити два різні поняття: «пізній період сценічної діяльності» та «зрілий стиль», адже, завершуючи свою оперну кар'єру, С. Крушельницька тільки вступила в зрілий етап своєї творчості. Спостереження доводять, що середній зрілий стиль митця наступає приблизно в 30-річному віці. Часто «вододілом» між юністю і зрілим періодом людини є певний біографічний факт, або подія, яка змінює її світогляд. Подією, що стала для Соломії Крушельницької поштовхом до настання зрілості, стала раптова смерть її батька о. Амвросія Крушельницького наприкінці 1902 року. Цей період був кризовим для співачки: у той час відбулося осмислення нею ролі батька в її житті, ставлення до своєї родини, усвідомлення обов'язків перед близькими їй людьми, розуміння своїх завдань у мистецтві, завершення національної самоідентичності. Криза 1902–1903 років логічно підвела до найбільших здобутків у творчості співачки – виступів в операх «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні (1904), «Саломея», «Електра» Р. Штрауса (1906, 1909), інших досягнень того періоду.

Десятиліття (1906–1915) не було завершальним у вокальній еволюції співачки, а з огляду на біографію – це рівно половина її життєвого шляху. Згодом Соломія Крушельницька блискуче вия-

вила себе і в іншій сфері – як камерна співачка. Багатий концертний репертуар, уміння розкрити свій талант у вокальній мініатюрі, тонкий зв'язок з аудиторією принесли українській артистці всесвітню славу і визнання.

Хронологічні рамки пізнього періоду дуже чіткі. Своєрідною межею є 1906 рік. Того року відбулися три знакові події в її житті: початок щорічних гастрольних подорожей в Аргентину, тріумфальний виступ в опері Р. Штрауса «Саломея» та знайомство з італійським адвокатом Чезаре Річчоні.

Виступи С. Крушельницької в Аргентині (Буенос-Айрес, 1906–1913) – вагома сторінка артистичної біографії співачки. Зазначений період тим цінніший для дослідників, що збереглася значна кількість рецензій на її виступи та музично-критичних матеріалів, в яких висвітлюються репертуар артистки, стиль і манера її виконання. С. Крушельницька була улюбленицею аргентинської публіки, тому статті, присвячені артистці, рясніють суперлятивами. Цьому сприяла і майстерність найвидатніших диригентів того часу – А. Тосканіні, Л. Муньоне, Е. Вольф-Феррарі, а також відомих співаків – Дідура, Росселіні, Де Лука, Гарбіна, які виступали разом з нею в Буенос-Айресі. На сценах театрів «Орега» та «Colon» Соломія Крушельницька застосувала свої виконавські принципи.

Італійська прем'єра опери Р. Штрауса «Саломея» відбулася 24 грудня 1906 року. Р. Кортопассі писав: «Саломея» тріумфує в Міланському театрі “La Scala” завдяки магії Тосканіні і чарам Крушельницької» [9, 130]. Опера «Саломея» була однією з найсуперечливіших в історії музичної культури. Поява в репертуарі співачки новаторських творів Р. Штрауса, безперечно, наклала відбиток на її виконавський стиль.

Знайомство в 1906 році Соломії Крушельницької з Чезаре Річчоні відкриває новий етап в її особистому житті. Шлюб Крушельницької та Річчоні, який відбувся 19 липня 1910 року в Буенос-Айресі, не став причиною завершення її оперної кар'єри, але, без сумніву, означав зміну статусу та пріоритетів. Подружжя оселилося у Віареджо, у віллі, розташованій на вул. Кардуччі. «Вона відразу ж зайняла належне їй місце серед славнозвісних осіб, поруч з Пуччіні, що жив тоді в Торре дель Лаго, але був завідником Віареджо, з Елеонорою Дузе, Грацією Деледда, Леонкавалло, який оселився у непоказному особнячку поблизу соснового гаю. Пуччіні об'єднував навколо себе численну групу: Енріко Пеа, віолончеліста Моранді, Лоренцо Віані ... всіх друзів Соломії та її чоловіка Чезаріно Річчоні», – писав Дж. Папасольбі [9, 136]. Її оселя була відомим у Віареджо артистичним салоном, а подружжя Річчоні до наших днів залишилося однією з найаристократичніших та найшанованіших родин, якою пишаються мешканці Віареджо.

Еволюційно-стильові особливості зрілого періоду творчості С. Крушельницької виявляються в особливому підході до вибору репертуару, виконавській манері співачки та принципах інтерпретації оперних партій.

Аналізуючи репертуар Соломії Крушельницької, доходимо висновку, що він повністю відповідав її творчим уподобанням та можливостям. У пізній період співачку найбільше приваблювали вагомі, часто епічні або героїчні жіночі образи, які були найближчими артистичній натурі.

Чільне місце в репертуарі цього періоду займають опери Ріхарда Вагнера, які вже з перших кроків на сцені захоплювали Соломію Крушельницьку розмахом та серйозністю поставлених завдань, мистецькою концептуальністю. У листі до М. Павлика ще в 1893 році вона писала, що музика Вагнера «не лиш до серця промовляє, але й до розуму» [6]. «Створення жіночих образів Вагнера – велика, але й не легка радість, – розповідала сама Соломія Крушельницька. – У цих образах чітко вимальовується героїчна лінія. Всі вони майстерно окреслені, проте постійно коливаються між реальним життям і невловимістю вигадки» [9, 137]. Соломія Крушельницька була учасницею перших постановок музичних драм Вагнера в Буенос-Айресі і щороку включала їх до свого репертуару. Саме вона прищепила аргентинським меломанам любов до музики цього композитора. Про величезний емоційний вплив її виконання на аудиторію свідчать рецензії на її виступи: «У виконанні Крушельницької горда і прекрасна Брунгільда була справжньою валькірією, гідною повстати проти бога і бути скореною героєм» [10, 128]. У репертуарі співачки були такі опери композитора, як «Лоенгрін», «Тангойзер», «Трістан та Ізольда», «Зігфрід», «Валькірія», «Сутінки богів».

Соломія Крушельницька дотепер залишається серед найвизначніших виконавиць опер Ріхарда Штрауса «Саломея» та «Електра». Ці твори посідали вагоме місце в її репертуарі впродовж 1906–1915 років. Тонко відчуваючи достоїнства неординарних новаторських пошуків композитора, співачка створила неперевершені образи його оперних героїнь, тим самим сприяючи утвердженню та популяризації музики Р. Штрауса в Європі та Південній Америці. Сам композитор ви-

соко оцінив творчість української співачки. Після італійської прем'єри «Електри» в Міланському «La Scala» під керівництвом А. Тосканіні 1909 року він написав у листі до Г. фон Гофманстала: «Оперу “Електра” в Мілані було поставлено ... надзвичайно вдало. Крушельницька-Електра у будь-якому відношенні – артистка першого рангу» [10, 382].

Значне місце в репертуарі співачки посідають твори італійських композиторів – сучасників Крушельницької. Вона розуміла важливість новітніх пошуків та експериментів, намагалася урізноманітнити свій репертуар, тому й залишалася завжди цікавою для публіки. «Те, що вона знає і цінує сучасних композиторів, є проявом не лише мовчазного схвалення, але й глибокої віри в їх творчий хист», – зазначала музикознавець Д. Банфі-Малагуцці [9, 241].

Часто причиною звернення співачки до сучасних опер були й особисті контакти з композиторами. Так, тривалий час у репертуарі артистки зберігалися опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» і «Тоска». Соломія Крушельницька дуже цінувала творчість Пуччіні: обох митців поєднувала багаторічна творча співпраця. Твори відомого в той час композитора А. Каталані «Лорелея» і «Ля Валлі» надовго ввійшли в її репертуар завдяки сприянню Артуро Тосканіні, адже Каталані був його другом та улюбленим композитором.

Соломія Крушельницька брала участь у світових прем'єрах опер «Чечилія» Т. Монтефйоре, «Кассандра» В. Ньєккі, «Федра» І. Піцетті. Ці композитори входили в мистецьке оточення співачки, були її приятелями, друзями. Так, наприклад, Піцетті особисто просив С. Крушельницьку взяти участь у прем'єрі своєї опери, коли, за свідченням аргентинської преси, провідував її у Віареджо. Прем'єра опери відбулась у міланському театрі «La Scala» 20 березня 1915 року. Проте, за висловлюванням самої С. Крушельницької, опера «Федра» «являє собою занадто важкий твір для постановки і виконання, щоб він міг посісти постійне місце в репертуарі» [9, 236].

У пізній період своєї творчості Крушельницька виступала в операх «Джоконда» А. Понк'еллі, «Мефістофель» А. Бойто, «Адріана Лекуврер» Ф. Чілеа.

Свого часу всі ці опери були популярними, однак, за винятком опер Пуччіні, жодна з них не є репертуарною в наші дні. Підтверджується думка російського музикознавця С. Богоявленського про те, що на початку ХХ ст. італійська опера переживала занепад. Країна, яка завершила ХІХ ст. шедеврами останніх опер Верді, яка дала світові веристську драму з її шаленим успіхом, опинилася напередодні Першої світової війни в тяжкій духовній кризі. Фактично в усіх названих операх відчутними є впливи або музичної драми Вагнера, або веризму, які на той час вже пережили себе.

В останній період творчості з репертуару артистки зникають опери ліричного характеру, мелодрами. Як виняток, можна назвати опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського та «Демон» А. Рубінштейна, в яких артистка виступила в Монте Карло наприкінці своєї кар'єри – у 1916 та 1917 роках (можливо, на замовлення театру).

Щодо вокального стилю та артистичної майстерності співачки, то дослідники її творчості є однастайними: вона була однією з найкращих співачок своєї епохи. Про досконалість інтерпретації Крушельницькою оперних партій в пізній період творчості свідчать і спогади відомих італійських музикознавців, співаків, друзів артистки, які стверджують, що вона була у той час визнаною зіркою світового оперного мистецтва.

Сучасників захоплювала і дивувала неперевершена вокальна майстерність Крушельницької, її вміння перевтілюватися в різні за стилем та характером образи. «Гідним подиву є те, що після “Валькірії” вона вільно співає у “Лорелеї”, а після “Мефістофеля” – у “Мадам Баттерфляй”, після “Трістана” – в “Адріані Лекуврер”, “Аїді” або “Саломеї”... Віртуозна вокаліста, вона водночас нероздільно панує на сцені, а створені нею оперні образи – це справжня школа для молодих артисток, що прагнуть серйозного навчання», – писала преса [10, 108]. Її музично-артистичній діяльності завжди були притаманні нетрадиційні, новаторські риси. «Характер особистості та виконавський стиль співачки такі, що з найрізноманітнішою метою вона завжди може запропонувати щось своє власне, нове й оригінальне. Здається, що її творчий інтелект безмежний, а вогонь пристрасті мимоволі захоплює глядачів», – писав про пізній період її творчості німецький музикознавець і музичний критик К. Дросте [9, 179]. Якщо в ранній період її творчості емоційність іноді перемагала, про що свідчать, наприклад, такі рядки з листа співачки до М. Павлика: «Тішуся дуже, що Ви любите “Аїду”, я ж в ній так замилювана, що часом за плачем перестаю співати» [6], то в останній період кожна музична фраза, кожна емоція, відтворена на сцені, були осмислені та продумані артисткою до найменших дрібниць. Переважна більшість рецензентів і дослідників

творчості співачки наголошують на посиленні інтелектуального та психологічного начал у виконанні нею оперних партій.

Сама Соломія так оцінювала своє мистецтво: «Я є ... найсуворішим критиком, і тільки я найбільше не задоволена собою. Не думаю, що є хтось, хто б судив мене суворіше, ніж я сама, тоді, коли вивчаю характер ... героїні, яку гратиму на оперній сцені» [4, 176].

Процес «вживання» в образ був для Крушельницької тривалим і складним. Він відзначався глибокою зосередженістю та психологічним проникненням у глибини характеру та мотивації вчинків героїні і пояснюється як творчими принципами співачки, так і віковими особливостями зрілого стилю.

Дотепер нез'ясованим залишається дуже важливе запитання: «Чому Соломія Крушельницька залишила оперну сцену, чому перервала таку блискучу кар'єру і присвятила себе виключно камерно-концертному виконавству?» Адже і вік співачки, і голос, який вона зберегла до останніх років свого життя, дозволяли їй ще принаймні десятиліття залишатись зіркою оперної сцени. Відповідь, на наш погляд, пов'язана як із зовнішніми обставинами, так і причинами особистого характеру (зокрема, заміжжя співачки).

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. Італія перебувала у глибокій кризі. Спричинили її багато різноманітних обставин – часті страйки, війна між Італією та Туреччиною, початок Першої світової війни, в яку Італія вступила в 1915 році. Воєнні роки були великим потрясінням і випробуванням для всіх держав-учасниць війни, незалежно від їх втрат чи здобутків. Високі патріотичні та моральні ідеали, які пропагували музично-сценічні жанри ХІХ ст. були брутально розтоптані, оперний жанр переживав занепад. Закриття оперних театрів у роки війни призвело до перерви у виконавській діяльності багатьох оперних співаків. Після закінчення війни в Італії посилювалися націоналістичні та фашистські настрої, що спричинило в 1922 році встановлення диктатури режиму Муссоліні.

Ми не знаємо, як реагувала Соломія Крушельницька на ці події, адже вона не залишила спогадів. Але, безсумнівно, війна залишила глибокий слід в її душі, як і в долі цілого покоління митців.

На ще одну причину завершення кар'єри Крушельницької натякає Кортопассі: «Потім вона залишила театр, до якого на шкоду мистецтву швидко проникав дух гендлярства...» [9, 130].

Останні рецензії на виступи артистки в Європі – Італії та Португалії – датовані 1909 роком. Після 1915 року Соломія Крушельницька скорочує кількість своїх сценічних виступів. До 1920 року вона бере участь лише в кількох оперних виставах в Монте-Карло, Лісабоні та Неаполі, а відтак назавжди залишає оперну сцену. Про її завершальні виступи дізнаємося здебільшого зі спогадів сучасників.

Отже, аналізуючи пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької в біографічному, віково-психологічному та стильовому контекстах, робимо висновок про його класичну відповідність зрілому стилю. Широке й цілісне розуміння завдань оперного виконавства, новаторський підхід, поєднаний з високою вокальною майстерністю, піднесли творчість співачки на світовий рівень. Великий талант, досвід та інтелект стали тими характерними ознаками зрілого стилю, що дозволили їй донині залишитися неперевершеною оперною співачкою кінця ХІХ – початку ХХ ст.

---

<sup>1</sup> Переклад з нім. І. Криворучки.

1. *Богоявленский С.* Композиторы Италии // Музыка XX века: Очерки. – М., 1984.
2. *Богоявленский С.* Итальянская музыка первой половины XX века. – Ленинград, 1986.
3. *Гозенпуд А.* Оперный словарь. – СПб., 2005.
4. *Зубеляк М.* Соломія Крушельницька в Аргентині // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: Статті та матеріали.
5. *Левашова О.* Пуччини и его современники. – М., 1984.
6. Листування Соломії Крушельницької та Михайла Павлика. Машинопис. Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
7. Листи С. Крушельницької до родини. Рукопис. Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
8. *Полная хронология XX века / Автор-составитель Уильямс Н.* – М., 1999.

9. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упоряд., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К., 1978. – Т. 1.
10. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування. – К., 1979. – Т. 2.
11. *Швець Н.* Деякі проблеми пізнього композиторського стилю / Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Л., 2001.
12. *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940: Словарь. – М., 1983.
13. *Цодоков Е.* Опера: Энциклопедический словарь. – М., 1999.
14. *Kesting J.* Die Grossen Sänger. – Düsseldorf, 1986.

*Марина Долгіх  
(Кіровоград)*

## ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ СТРУННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ НА ЄЛИСАВЕТГРАДЩИНІ

Проблеми формування елисаветградської струнної школи дотепер ставились і обговорювались у музикознавстві лише в ракурсі втілення творчих проєктів і дослідження кола спілкування композиторів К. Шимановського [1], Б. Лятошинського [2], Ю. Мейтуса [3]. Усвідомлення факту, що на теренах сучасної Єлисаветградщини першої третини ХХ ст. одночасно з піаністичною школою родини Нейгаузів «існувала й відповідна їй за масштабом, рівнем, та й, очевидно, за недоліками, скрипкова школа» [4, 68], спричинило розвідку музично-історичного пласта, що підтвердило не лише факт життєдіяльності струнного виконавства, але й наявність кваліфікованих педагогічних кадрів, які сформували цілісну галузеву модель передавання досвіду від музиканта-учителя до музиканта-учня. Метою дослідження стало визначення етапів і напрямів становлення струнної виконавської школи елисаветградського регіону, виявлення головних структурних компонентів та визначення вагомих шаблів розвитку певного виду виконавського мистецтва.

Виникнення регіональної школи струнного виконавства взагалі пов'язане з характерними особливостями побутування інструментів струнно-смичкової групи в контексті культурно-мистецьких традицій краю та прямопропорційне популяризації струнних інструментів у різноманітних практичних сферах прикладення, як-от на концертній естраді, у колі домашнього та салонного музикування, як інструментарію, що використовують для музичного виховання учнівської аудиторії. Тому доцільно розглядати етапи виникнення, становлення та формування виконавської школи, урахувавши три взаємодоповнювальні напрями:

Практична діяльність як форма кристалізації й накопичення певного досвіду. У визначеному напрямі вартує висвітлення концертно-гастрольний простір та регіональна виконавська діяльність.

Музично-педагогічні форми втілення: музичні навчальні заклади, приватна практика викладання гри на струнних інструментах тощо.

Методично-теоретичні напрацювання, що включають проєкти навчальних програм, посібники та підручники.

У загальному музично-історичному вимірі становлення струнної виконавської школи Єлисаветградщини можна визначити кілька основних етапів, що відрізняються за орієнтирами, можливостями, позиціями. Ураховуючи динаміку стильових і функціональних змін, логічно накреслити основні часові етапи в мистецькому житті регіону, які вирізняються певними типовими прикметами.

**Перший** – доба інтенсивного гастрювання та регіонального аматорства (до 1898), етап, що був найтісніше пов'язаний із засадами романтизму й орієнтувався на салонні та домашні форми музикування.

**Другий** – етап формування зацікавленої слухачької аудиторії, започаткування професійних основ музично-педагогічної галузі у зв'язку з відкриттям приватних музичних закладів, зокрема школи А. Тальновського, та приватною практикою викладачів Й. Гольденберга, А. Гайсинського (Єлисаветград), Б. Хаїмовського (Златопіль), Г. Гершфельда (Бобринець). Його межі окреслено 1898–1923 роками, а стильовий контекст може бути означений як постромантичний.

*Третій* етап (1923–1934) припадає на період формування системи музичної освіти на теренах колишнього Радянського Союзу і зорієнтований на становлення суто професійного виконавства, втіленого у спеціалізованій Музичній студії імені О. Шевчика, з чітко визначеними суспільними, якісними та методичними позиціями. Стильовий напрям означеного періоду зазнав впливу загальних тенденцій соціальної заангажованості, ідеологічного сприйняття і може бути умовно визначений як соціалістичний реалізм.

Аналізуючи передумови зародження регіонального струнного виконавства на першому етапі, варто зазначити, що розвиток музичного життя в загальному контексті XIX ст. характеризується достатньою інерційністю та нестабільністю, спонтанністю та спорадичністю. Лівову частку займали саме виступи скрипалів-гастролерів європейського рівня. Протягом другої половини XIX ст. концертні сезони за участю закордонних виконавців носили стихійний характер і підпорядковувались їх власним гастрольним планам. Саме потребами фінансового характеру пояснюється елісаветградський концерт 1879 року Г. Венявського, одного з найвидатніших скрипалів-віртуозів XIX ст., композитора, професора Петербурзької та Брюсельської консерваторій. 1 квітня 1885 року маршрут гастрольного турне забезпечив елісаветградцям приїзд італійської скрипальки Т. Туа, технічні можливості якої порівнювалися з виконавськими особливостями сучасниці Н. Паганіні Т. Міланолло. Г. Венявський і Т. Туа були представниками школи професора Паризької консерваторії Ж. Массара й репрезентували французьке виконавське мистецтво. Специфіку російської скрипкової школи демонстрував 20 березня 1880 року вихованець Московської консерваторії по класу І. Гржималі та Ф. Лауба, уродженець Кам'янця-Подільського (тепер – Хмельницька обл.) Й. Котек. Зовсім іншу мету переслідували гастролі 2 березня 1890 року видатного чеського віолончеліста, професора Академії музики в Будапешті Д. Поппера, який, що більш імовірно, намагався популяризувати на території України мистецтво гри на віолончелі.

Існування на історичному тлі регіону широкого кола музикантів-аматорів, зацікавлених у популяризації струнних інструментів на різних ланках музичного життя, породило підвищену цікавість до впровадження скрипки як найпоширенішого інструмента для прикладного музикування. Ще з часу функціонування Єлісаветграда, Бобринця, Олександрії, Нової Праги, Новомиргорода, Крилова у статусі військових поселень та наявність інституції полкової справи II Резервного Кавалерійського корпусу музикування на скрипці практикувалося в офіцерському середовищі, на домашніх вечірках у поміщицьких маєтках, на міських балах, на що вказує у своїх мемуарах П. Фет [5]. Але вже в той час зароджувалися підвалини музичної освіти в заснованій у Єлісаветграді школі полкових регентів, де скрипка була профільним інструментом. Методична система виховання, започаткована єдиним викладачем – композитором і капельмейстером-аматором П. Воротніковим – базувалася на «співі сольфеджій, навчанні початкових правил музики до гри на скрипці і потім вивчення гармонії» [6].

Аматорське музикування означеного періоду не оминуло своєю увагою творчість для струнних інструментів. У багаточисленній бобринецькій родині видатного українського драматурга й актора М. Кропивницького майстерною грою на скрипці володіли його мати Капітоліна Іванівна, дядьки Федір та Олександр Дубровинські. Власне й сам Марко Лукич, мешкаючи в Бобринці, наприкінці 1850-х років активно практикував приватні уроки гри на скрипці й віолончелі для зацікавлених учнів повітового училища. Серед вихованців Кропивницького – відомий літератор, громадський діяч, фольклорист та один із засновників Української Ради О. Волошин, Я. та А. Шиневські, Д. Вербицький.

У 1870-х роках велику увагу приділяли музикуванню в проукраїнському елісаветградському осередку Тобілевичів. Так звані «музичні суботи» в будинку на вул. Знам'янській включали виступи струнного тріо у складі М. Кропивницького (I скрипка), І. Карпенка-Карого (II скрипка) та М. Садовського (віолончель).

Серед найавторитетніших фігур елісаветградського польського осередку – віолончеліст-аматор Станіслав Шимановський – батько видатного польського композитора К. Шимановського, діяльність якого на музичній ниві домашньої творчості відзначалася просвітницькою спрямованістю, демократичністю музичних смаків.

Отже, перший етап становлення струнної виконавської школи на Єлісаветградщині став підготовчим періодом, що заклав підвалини та обумовив появу на географічних обширах регіону

професійних музикантів, які стимулювали процес засвоєння гри на струнних інструментах шляхом постійної виконавської практики та ініціювали відкриття музичних класів і приватних музичних шкіл, де скрипка й віолончель посідали першочергове місце поряд із фортепіанним музикуванням.

Розвиток постромантичних тенденцій другого етапу зумовлений переважно цілеспрямованим рухом просвітництва, популяризації та професіоналізації струнного виконавства в галузі концертної діяльності. У процесі аналізу періодики першої половини ХХ ст. стало очевидним, що гастрольна ситуація першого двадцятиріччя відзначалася підвищеною активністю, інтенсивністю концертнування. Визначення Єлисаветграда як концертного майданчика постійних гастрольних маршрутів півднем Російської імперії видатних представників світового виконавства інспірував приїзд чеського скрипаля, випускника Паризької консерваторії (кл. Ж. Л. Массара) Ф. Ондричка, концертний виступ якого відбувся 20 січня 1901 року «з артистичним, але не матеріальним успіхом» [7].

Відомо, що важливим явищем для міста стали два концерти польського виконавця, представника німецької скрипкової школи (кл. Й. Іоахіма) Б. Губермана. Перший, що 6 грудня 1909 року демонстрував «справжній зразок, найдосконаліший ідеал славетного скрипаля нашого часу» [8], презентував аудиторії «Крейцерову сонату» Л. Бетховена, Концерт Ф. Мендельсона, «Циганські танці» Н. Паганіні.

Великий резонанс у місцевій пресі мав виступ 22 січня 1913 року французького скрипаля, професора Женевської школи музики Анрі Марто. Серед виконаних творів – «Чакона» Й. С. Баха, скрипковий концерт Л. Бетховена, твори К. Сен-Санса, А. В'єтана. Рецензент акцентував увагу на двох взаємодоповнювальних сторонах виконавської манери митця – образній («Марто не грає Бетховена, а священнодіє: трепетно, з неземним настроєм підходить він до кожної фрази, до кожної безсмертної ноти. І цей свій настрій він передає публіці...») та віртуозно-технічній («Техніки для Марто не існує. Ви її не відчуваєте, не слідкуєте за нею, вона грає у нього підлеглу роль, вона лише матеріал, за допомогою якого великий художник створює образи й настрої») [9].

Завдяки активному художньому зростанню російського скрипкового виконавства і формуванню двох провідних скрипкових шкіл – московської (представлена, головним чином, класом І. Гржималі) і петербурзької (клас Л. Ауера) – та процесу опанування ними концертно-гастрольного простору України, Єлисаветградщина отримала можливість творчого спілкування з представниками згаданих виконавських осередків. Особливої ваги набуває в означеному контексті тривале відвідання міста протягом 1910–1911 років (сольні концерти від 7, 11 листопада 1910 р., участь у благодійному вечорі на користь бідних студентів земського реального училища 14 листопада 1911 р.) одним із засновників українського скрипкового виконавства М. Ерденом. Про високий віртуозний рівень молодого скрипальки Л. Любошиць, уродженки Одеси й вихованки класу І. Гржималі, та володіння нею технічними ресурсами світового скрипкового арсеналу свідчать виконані нею (28 вересня 1907 р., січень та листопад 1911 р.) твори П. Сарасате («Іспанський танець», «Zigeunerweisen»), Д. Тартіні (Соната g-moll «Диявольські трелі»), Н. Паганіні (Концерт D-dur). Але найбільше враження на елисаветградців справили романтичні риси натури, що яскраво проявились у виконанні Концерту та «Rondo Capriccioso» К. Сен-Санса, «Меланхолійної серенади» й «Вальса-скерцо» П. Чайковського.

Іншу скрипкову виконавську школу – петербурзьку – представляв на сценічному майданчику Єлисаветграда виконавець-педагог Л. Ауер, скрипаль світового рівня. Підтверджено відомості про три концерти митця – 27 лютого 1901 року, у грудні 1902 року та 11 листопада 1908 року. Саме третій виступ активізував високу естетичну зацікавленість місцевого аматорського кола, зібрав велику слухачську аудиторію, що була налаштована на сприйняття складних класичних творів у інтерпретації «великого маестро».

Слід відзначити присутність на елисаветградській концертній сцені представників відомої чеської скрипкової школи, зокрема, вихованців класу О. Шевчика, професора Празької консерваторії та Київського музичного училища ІРМТ, одесита Я. Коціана (13 жовтня 1908 р., 17 лютого 1910 р.) та киянина М. Сікарда (концерт від 1 квітня 1908 р.).

В означений період поступово розширилася практична діяльність місцевих музикантів-професіоналів, орієнтована на естетику романтизму та постромантизму. Більшість виконавців-струнників органічно поєднували виконавську, просвітницьку, педагогічну та організаційну діяльність і належали до так званого типу універсала – «аніматора суспільно-духовного жит-



тя» [10, 93]. На теренах Єлисаветградщини межі XIX – XX ст. особливим шармом вирізнялася діяльність скандального репортера газети «Єлисаветградські новини» А. Тальновського. Головною сферою втілення музично-громадських поглядів скрипаля, який здобув освіту у Варшавській та Петербурзькій консерваторіях, була відкрита ним 1898 року приватна музична школа, яку він очолював майже одинадцять років. Сполучаючи музично-педагогічну працю з учнівським колективом із просвітительською діяльністю єлисаветградського провінційного середовища, саме Тальновський започаткував 1902 року в місті серію камерних вечорів, виконавцями на яких були викладачі його школи. Сам директор (він же викладач класу скрипки) також активно долучався до просвітницьких концертів, виконуючи Сонату Е. Гріга op. 45, Концерт А. В'єтана a-moll, скрипкові мініатюри Й. Губая, А. Аренського.

У 1908 році серед музикантів єлисаветградського осередку стає популярним прізвище відомого в Україні віолончеліста А. Гайсинського. Переїхавши до міста, колишній викладач Миколаївського музичного училища ІРМТ налагоджує приватну практику й облаштовує діяльність Товариства камерної музики, запроваджує новаторську систему музичного виховання за європейською системою Ж. Далькроза на початковій ланці виховного процесу – у дитячому садочку Е. Яновської. До виконавського репертуару музиканта входили «Andante» Д. Поппера, «Баллада» К. Давидова, «Соната» Ант. Рубінштейна. Лекторська й журналістська освіченість митця виявилася через упровадження просвітницько-популяризаторських проектів, у тому числі завдяки заснуванню 1912 року музичного альманаху «Бюллетень театру и музики» – одного з перших периферійних видань мистецтвознавчого характеру.

Серед інших струнників-практиків першого двадцятиріччя XX ст. слід назвати братів Хаїмовських, старший з яких (Бенціон Симонович) став першим викладачем гри на скрипці видатного українського композитора, упродовж 1908–1911 років вихованця Златопільської чоловічої гімназії Б. Лятошинського. Приватною струнною практикою в Єлисаветграді активно займалися скрипаль І. Фонберштейн (випускник Петербурзької консерваторії), Б. Гайсинський (закінчив Лейпцізьку консерваторію), Халов (учень Л. Ауера), А. Лип'янський (закінчив Варшавську консерваторію по кл. С. Барцевича), в Олександрії – І. Міцельмахер. Для підтримання виконавського тону всі вони брали активну участь у численних добродійних акціях, просвітницьких вечорах Товариства камерної музики поряд із концертуючими місцевими виконавцями – скрипальми І. Штейном, Я. Судзоном, В. Гольдфельдом, віолончелістами М. Чудиновським, постійним партнером юного Ю. Мейтуса, Ю. Гіскіним, С. Шапіро. Проте одночасно з митцями-професіоналами продовжують удосконалювати музикування на струнних інструментах талановиті аматори: альтист Л. Верховський, скрипаль А. Могилевський, віолончеліст М. Студнічка – зять видатного українського драматурга І. Карпенка-Карого.

Отже, панорама концертного життя міста в першому десятиріччі XX ст. є зразком орієнтованості на високий шабель професійної майстерності, що демонструвалася з «перших рук» славетними скрипальми європейського рівня, яскравими представниками регіональних скрипкових шкіл Києва, Одеси та місцевих музикантів-педагогів. Готовність слухацької аудиторії сприймати інтерпретації різностильових композицій – класичного, романтичного, сучасного напрямів – підтверджує наявність естетично-розвиненої й підготовленої суспільної категорії споживачів.

Музичне виховання в ланках загальноосвітнього циклу – гімназіях, училищах – орієнтувалося саме на специфічні особливості скрипки. Найактивніше класи гри на струнних інструментах діяли при Єлисаветградському земському реальному училищі. Згідно зі статистикою, із 13 учнів, які брали додаткові уроки музики в 1908 році, на скрипці навчалося 9 осіб, на віолончелі – 1. Приблизно в 1903 році на базі цього навчального закладу було організовано струнний оркестр під орудою скрипаля, вихованця Празької консерваторії І. Янделя, до репертуару якого входили: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Andante amoroso» Sivorie.

Викладання музики й співу в Бобринецькому повітовому училищі (1907–1916), чоловічій гімназії (1918–1923) провадив відомий скрипаль, композитор і педагог Г. Гершфельд, який активно сприяв розвитку музичної культури міста, організовуючи різноманітні концертні програми. З педагогічною метою в бобринецький період життя й творчості митцем було створено «Пісню без слів» (1914) для струнного квартету, Варіації (1912) для скрипки та фортепіано, збірку етюдів для початківців-скрипалів та віолончелістів.

Для поліпшення системи музичного виховання і викладання уроків музики й співу неодноразово проводилися короткострокові педагогічні курси. Так, з 23 липня по 23 серпня 1898 року на подібних методичних заняттях викладав учитель співу І-ї Тифліської жіночої гімназії Д. Яічков, який закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу скрипки. Рекомендації давалися згідно зі «Школою скрипкової гри» К. Хеннінга.

У середовищі музикантів-аматорів першого десятиліття ХХ ст. естафету українських музично-літературних вечорів продовжив юрист і шанувальник музичного мистецтва В. Нікітін. Серед учасників щочетвергових зібрань у його квартирі (будинок Олинської на розі Великої Перспективної та Нижньо-Донської) – учитель гімназії та віолончеліст-аматор С. Маклецов, лікар, прихильник ідей Г. Сковороди, учасник Української Громади, поціновувач скрипкової імпровізації П. Михалевич, який, за спогадами А. Тарковського, «полюбляв вночі грати на скрипці й співати псалми» [11].

Не дивно, що за подібної інтенсивності й планомірності музичного життя Єлисаветградщини, що на межі ХІХ–ХХ ст. у краї сформувалася стала система виховання музикантів-струнників, що найбільш ефективно реалізувалася через приватну, суспільно-громадську та просвітницьку діяльність провідного педагога регіону Й. Гольденберга. За даними «Відомостей про персонал Зінов'ївської музичної студії ім. О. Шевчика» [12], Йосип Абрамович Гольденберг народився 1878 року. Першим учителем талановитого хлопчика значився місцевий музикант Фонарьов, який підготував маленького скрипаля до сценічного дебюту у 8-річному віці, про що свідчила афіша у вітальні Гольденбергів. Здобув прекрасну освіту – закінчив юридичний факультет Київського університету та Meister Schule при Празькій музичній академії по класу скрипки визначного педагога О. Шевчика. Педагогічну діяльність почав 1899 року, практикуючи приватні уроки. Використання ним у педагогічному процесі методів О. Шевчика вперше анонсувалось єлисаветградською пресою в 1905 році [13]. Постійна реклама «уроків скрипкової гри Й. А. Гольденберга» підтверджує, що педагогічні принципи його школи формувалися тривалою практикою, удосконалювались у період виїздів за кордон та під час роботи старшим викладачем Московських державних музичних курсів на початку 1920-х років. Уже в перші роки своєї педагогічної діяльності Й. Гольденберг підготував ряд талановитих учнів для продовження освіти у вищих і середніх музичних закладах Європи. У 1909 році четверо кращих вихованців вдало витримали іспити: В. Зархе – до Берлінської консерваторії, у клас професора Вірту; А. Резнікова – до Тулузької консерваторії; І. Штейн – на старший курс Варшавської консерваторії в клас професора С. Барцевича; І. Верховський – до Сімферопольського музичного училища ІРМТ. Найбільшою гордістю перших років практики Й. Гольденберга стали: всесвітньовідомий американський скрипаль М. Ельман; один із засновників скрипкового й камерного виконавства України, Білорусі, у радянські часи професор Харківської, Київської та Мінської консерваторій В. Гольдфельд; відомий московський лектор-музикознавець Г. Поляновський; видатний український хормейстер М. Тараканов; головний диригент Великого симфонічного оркестру Ленінградського радіокомітету, під орудою якого 1942 року у блокадному місті на Неві виконано Симфонію № 7 Д. Шостаковича, К. Еліасберг.

Акцентуючи увагу на педагогічних аспектах діяльності Й. Гольденберга, сфокусуємося на основних сферах роботи відкритої ним у 1923 році в Єлисаветграді «Музичної студії імені О. Шевчика» – єдиного місцевого музичного закладу, офіційно затвердженого державними органами – Окрпрофобром та Окрполітпросвітом. Головна мета школи закріплена в Проекті статуту, розробленому, власне, ним же, – «залучити народні маси до вищих цінностей європейської культури, дати академічну освіту кожному, хто цікавиться мистецтвом» [14]. Студія планувалася для підготовки кадрів з обслуговування концертів, пролетарських шкіл і народних аудиторій. Вихованці закладу репрезентували демократичні прошарки населення, були вихідцями з робітничої маси, вихованцями дитбудинків, інтернатів, багатодітних родин.

Курс викладання в Музичній студії включав не лише профільну скрипку. У річних звітах фігурують навіть спеціалізації випускників, як-то «скрипаль-соліст» або «скрипаль-оркестрант». Одночасно з опануванням спеціального класу скрипки приділялася значна увага грі в струнному ансамблі, вивчалася методика та педагогіка скрипкової гри, провадилося практичне вивчення акомпанементу. Згідно із системою освіти, утіленою Й. Гольденбергом у власному навчальному закладі, проводився курс допоміжних предметів, серед яких були елементарна

теорія музики, сольфеджіо, музичний диктант та епізодичні лекції з історії музики, уроки колективного слухання.

Завдяки діяльності Музичної студії під керівництвом Й. Гольденберга розкрилось обдарування відомих скрипалів: професора Харківської консерваторії Р. Клименської, соліста оркестру Всесоюзного комітету Радіомовлення А. Бирчанського, артиста оркестру московського Великого театру І. Болтянського, викладача кіровоградської музичної школи й музичного училища А. Корсунського.

Отже, галузева модель струнної виконавської школи на Єлисаветградщині, що виникла й сформувалася протягом другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., є важливою складовою історичного процесу еволюції українських виконавських шкіл взагалі та векторно визначає новий напрям для майбутніх досліджень.

1. Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – Кіровоград, 1998.
2. Бойко І. Н. Невідомий лист // Музика. – 1978. – № 4. – С. 7–9.
3. Долгих М. В. Юлій Мейтус: повернення на батьківщину [мультимедійний проект]. – Кіровоград, 2007.
4. Полячок О. І. Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини ХХ ст., або до предісторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського // Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – С. 67–72.
5. Фет А. А. Воспоминания. – Т. 3: Ранние годы моей жизни. – Репринт. изд. 1890 г. – М., 1992. – С. 276–528.
6. Преображенский А. В. П. М. Воротников и его статьи по церковному пению // РМГ. – 1902. – № 41. – Стлб. 966 – 978; № 44. – Стлб. 1062–1068.
7. РМГ. – 1901. – № 9. – 4 марта. – Стлб. 283.
8. Голось Юга. – 1909. – 9 декабря. – С. 3.
9. Голось Юга. – 1913. – 24 января. – С. 3.
10. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Т., 2000.
11. Тарковский А. А. Автобиографические заметки // Тарковский А. А. Собрание сочинений. – М., 1991. – Т. 2. – С. 180–182.
12. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 572, 20 арк.
13. Голось Юга. – 1905. – № 239. – 13(26) октября. – С. 1.
14. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 425, 5 арк.

*Ірина Зінків  
(Львів)*

## КОЛОМИЙКА У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

В українському музикознавстві широко побутує думка, що коломийка є улюбленим жанром західноукраїнських композиторів, в основі якого лежить танцювальна пісня, поширена в районі Карпат [1, 5]. Однак народна етимологія зберегла інший, доволі чіткий жанровий поділ: 1) «до танцю» і 2) «до співу». Коломийка «до танцю» є більш архаїчним жанровим видом (аніж «коломийка до співу»), генетично пов'язаним з давньою епічною традицією, і не лише українською. Фольклористи окреслюють нетанцювальну коломийку як звичайну ліричну пісню «коломийкової форми, яка відрізняється від свого танцювального джерела розвиненішою мелодикою, розмаїттям ритмічних фігурацій, помірним темпом, а інколи – розширеною мелодичною формою» [2, 131]. Спробуємо це пояснити у зв'язку з давнім ареалом розповсюдження коломийкового архетипу, в основі якого лежить двічі повторений двовірш 4+4+6 однорідної (АА) або контрастної (АВ) будови.

Свого часу В. Гошовський указав на загальнослов'янське поширення коломийки, зазначаючи, що 14-складова структура і ритмічна модель коломийки сформувалися ще задовго до розселення слов'ян на своїх етнічних землях [2, 195]. Прототип її ритмічної моделі існував ще в давньоримському сатурнійському вірші, трапляється він і в гуситському хоралі ХV–ХVІ ст. [2, 184–185].

Це свідчить про те, що коломийкова ритмоструктура могла потрапити в античну поезію з якогось давнішого язичницького ритуалу, так само як і в давньочеський хорал, а сама ритмічна структура (коломийкова строфа) є набагато архаїчнішою, ніж назва самого жанру [Ф. К., Фольк. пр. 71–73]. Ф. Колесса зазначає наявність 14-складового триколінного вірша у всіх жанрах української народної пісенності – «від обрядових та історичних і скінчивши жартівливими, ... коломийками та пісенними новотворами» [Ф. К. 263]. І. Франко, вивчаючи генезу коломийкового вірша, уважав, що генетично він пов'язаний з козацькими піснями 10-складового розміру «із цезурою по четвертім складі, тільки з повторенням першої частини» [4, 152]. С. Грица називає коломийкову строфу епічною, оскільки нею складено більшість історичних пісень, співанок-хронік, а також частину балад [4, 152].

Найдавніші описи коломийки збереглися в чеських та німецьких джерелах XVI–XVIII ст. І. Крон, а за ним і Ф. Колесса додатково зацентували увагу наявності коломийкового архетипу у фінських танцювальних мелодіях. А творчість Е. Гріга та його послідовників – Лассе Торессена, Ралфа Валліна («Нінг» для камерного ансамблю) – показала, що коломийковий тип зберігся й у давніх шарах норвезького епосу, зокрема в рунічних піснях. Б. Барток у роботі «Музика Угорщини і сусідніх народів» зазначав вплив коломийкової структури на найдавніший шар угорського фольклору – пастуші пісні свинопасів, які, на його думку, виникли під впливом закарпатських коломийок [3, 27].

Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської мовної сім'ї – слов'янської (українці, білоруси, росіяни, словаки, поляки, чехи), германської (німці, норвежці), кельтської (ірландці), угро-фінської (фіни, угорці), балтської (литовці) – свідчить про дуже давнє походження цього архетипу, який може сягати корінням доби індоєвропейської спільноти.

Стосовно до етимології самої назви В. Гошовський у праці «Коло витоків народної музики слов'ян» указав на двокореневість лексеми «коломийка», зауваживши її давньослов'янське походження. Перший корінь «кола» він виводить як похідний від давньослов'янського слова «колесо», що означає «круг», а другий – від дієслова «микати», що зберегло давню етимологію в словенській мові й означає «ходити», «рухатися», тобто «рухатися по колу» [2, 145]. Однак слово «коло» в слов'янських мовах має більш давню паралель – іранську, в якій воно означає «сонце» [Петров]. Слов'янське іранство було безпосередньо закорінене на українській території – «Геродотова Скіфія» розташовувалася в українському Степу і Лісостепу.

Давні чеські трактати зберегли іншу назву танцю – «коломайка»<sup>1</sup>, в якому другий корінь «май» можна також пояснити з давньоіранської мови, в якій він означає «кінь» [Герценберг]<sup>2</sup>. Кінь у скіфів українського Причорномор'я був священною солярною твариною, замісником першого царя скіфів Колаксія (у перекладі – «Сонце-царя»), з яким був пов'язаний культ вмирання і воскресіння природи, тобто культ плодючості. При цьому кінь в обряді був функційним «замісником» самого сонячного царя та дарованого йому священного вогню. Отже, у своїй генезі лексема «коломийка» може бути пов'язана з культом сонця. Кругові танці на честь сонця збереглися в гуцулів ще й дотепер і виконуються в день весняного рівнодення (за християнським обрядом – на Різдво), яке в давніх іранців було пов'язане зі святом Ноуруз (Новий рік).

Найдавніші описи коломийок указують на їх оргіастичний, язичницький характер, що суперечило догмам християнства. Будь-які оргіастичні культури пов'язані не лише з ідеєю плодючості, але й з принесенням жертви та зв'язком з поховальною обрядовістю. Ще в 70-х роках минулого століття фольклористи зафіксували язичницький гуцульський обряд з танцями над могилою померлого, символіка якого пов'язана з полегшенням переходу померлого у «верхній» світ. У гуцульському обряді дотепер зберігся унікальний речитативний епічний жанр – новини, або співанки-хроніки, засновані на коломийковому архетипі, найдавніша верства яких пов'язана з ритуальними плачами за померлими, а також з найдавнішою верствою українського думового епосу – невільницькими плачами. С. Грица зазначає, що в карпатському регіоні коломийковий архетип став «модусом мислення середовища», що охоплює практично всі музичні жанри, за винятком балад та обрядових пісень [Спів-хроніки].

Ідея колективного обряду на основі ритмічного архетипу коломийки збереглася до сьогодні в інструментальній музиці гуцулів – у так званих сюїтах-поемах, які виконуються капелами трійстих музик і які у фольклористичній літературі дістали назву «гуцулок» [В. Шухевич, «Гуцульщина». – Т. III].

Уперше в професійній музиці композиторів Східної Галичини ідею оргіастичного танцю відтворив М. Вербицький у своїх симфоніях, створених за типом в'язанок коломиїнок – принципом, широко розповсюдженим у народно-інструментальних «гуцулках». У жанрі фортепіанної циклічної композиції вперше цей принцип використав О. Нижанківський у п'єсі «Вітрогони», побудованій за зразком романтичних рапсодій (Ліста, Лисенка), де облямовуючі частини – розгорнений повільний вступ та заключна частина епіко-героїчного характеру – засновані на двох темах, а середня частина побудована за типом в'язанки танців (двох коломиїнок і козачка).

Симфонізоване трактування коломийки вперше втілено в «Симфонічному танці» С. Людкевича (1906), в якому крайні частини першого розділу складної тричастинної форми представлені метелицею, а друга тема середньої частини (соль мінор) – задержуватою коломиїкою з вишуканим мажоро-мінорним нюансуванням III ступеня («нейтрального» в гуцульському народно-ладовому мисленні). У ритмоструктурі коломийкової моделі, що лежить в основі теми, композитор винахідливо «вкорочує» найбільш гнучку щодо ритмічних змін 6-складову ритмогрупу до 5-складової: **схема**. Подібну трансформацію коломийкового 6-складника композитор застосовує й у коломиїці з третьої частини Фортепіанного тріо (1919) *Vivace giocoso* (в останньому реченні): **схема**.

Мистецька особистість молодого Барвінського формувалася під потужним впливом не лише ідей української ідеалістичної філософії (кордоцентризму Г. Сковороди та його послідовників-неоплатоністів С. Горгоцького та П. Юркевича), але й ідей позитивізму (французького філософа О. Конта та його українського послідовника В. Лесевича). Не оминув композитор і сучасних йому ідей італійського веризму (ідеолог – Дж. Верга), сприйнятого, вочевидь, крізь призму естетики чеської композиторської школи (А. Дворжака, Л. Яначека, В. Новака, Е. Сухоня). Тираноборчий позитив італійського мистецтва XIX – початку XX ст., започаткований ще «Сільською честю» Дж. Верді і підхоплений невдовзі композиторами-веристами, зробив величезний вплив на європейські композиторські школи початку XX ст.<sup>3</sup>, а також створив передумови солідаризації цього напрямку з модерном у таких його проявах, як сецесія, неофольклоризм, неокласицизм, символізм. Зокрема, сучасний неофольклоризм, занурений корінням у регіоналізм веристів, увів до арсеналу сучасної музичної мови лексику окремих музично-етнографічних діалектів, став суголосним і галицьким композиторам, які активно починають засвоювати західноукраїнські музичні діалекти (гуцульський, бойківський, лемківський), актуалізуючи з їх допомогою один з найдавніших архетипів української народної культури – коломийковий, який об'єднав найрізноманітніші жанри музичного фольклору – від інструментальних, пісенних до епічних.

Уже в перших опусах В. Барвінського коломийкова ритмічна модель стає об'єктом стильової гри. Онтологічна орієнтація мислення молодого композитора, що започатковувалась у період празьких студій, зосереджується на «драматургії гри», що сформувалась під впливом стилю раннього Бартока і Стравінського. Якщо у зрілому та пізньому періодах творчості (Фортепіанний та Віолончельний концерти, пізні обробки) вона кореспондує ще й з динамікою діалогу, то в ранній період творчості через принцип гри композитор відтворює риси колективного народного обряду, сповненого гармонії і радості буття, утіленого через коломийковий архетип.

Трактування творчості як гри можна вважати однією з нав'язливих ідей XX ст. Починаючи з Дебюссі, який уперше втілює цю ідею, скориставшись принципом монтажу, роботи з фрагментом, «поєднанням несумісного» (згадаймо хоча б «Менестрелі» з циклу фортепіанних прелюдій), до числа апологетів цієї ідеї можна зарахувати представників різних національних шкіл – І. Стравінського і Б. Бартока, С. Прокоф'єва і К. Шимановського, Д. Мійо і Б. Мартіну, з українських композиторів – В. Барвінського і М. Колесу, Н. Нижанківського і М. Скорика. Особливо вагомі мистецькі здобутки її реалізація продемонструвала в органічному сплаві неокласицизму з фольклоризмом нового типу. У творах молодого Барвінського неокласичні риси напрочуд органічно поєдналися із пізньоромантичною сецесійністю, а у трактуванні фольклоризму – з міцною опорою на національну музичну традицію.

При розгляді ігрового феномену в ранніх камерно-інструментальних творах Барвінського вражає не лише висока музична ерудиція митця, вишуканий інтелектуалізм, майстерність і фантазія в роботі з матеріалом. Гра в Барвінського набуває глибокого морального сенсу і пов'язана передусім з високим етичним призначенням національного музичного мистецтва, його виховною функцією, ідеєю відповідальності митця перед своїм народом.

Ідея гри, подана через архетип народного танцю, реалізується, з одного боку, через показ стихії свята, карнавальності, що можна простежити у фортепіанній прелюдії g-moll (1908), другій частині фортепіанної «Думки» та «Гуморески» з циклу «Шість мініатюр», фіналах Фортепіанного тріо та Секстету, а з другого – через глибокі драматично-філософські колізії та моделювання конфліктних ситуацій, які, на перший погляд, лежать поза авторським текстом. Останні трапляються і в ранньому періоді творчості митця (солоспів «Вечором в хаті» на слова Б. Лепкого), хоча є характернішими для зрілого і пізнього стилю (обробка «Там на горі два дубочки» (1943), Фортепіанний квінтет (1953)). Уже на схилі життя В. Барвінський сформулював принцип «сконденсованої драми», який перегукується з естетикою веризму: «Я стою на становищі, що звичайна пісня – або романс часто покривається з поняттям “сконденсованої драми” – і хто глибше зуміє вникнути в суть моєї музики ... , цей вичує, що це не тільки перекладення словного змісту на музику» [11, 182].

Через гру як вільну творчість митець у ранніх творах певною мірою травестіює дійсність, одночасно поєднуючи дисципліну зі свободою вислову, утілену через стихію імпровізаційності, виявляє власне ставлення до національної традиції, доволі вільно її трактує. Обравши за модель гри коломицьку ритмоструктуру, Барвінський працював з нею як з національним знаком традиції.

Розгляд утілення принципу гри почнемо з g-moll'ної фортепіанної прелюдії. У стислій преамбулі до твору композитор стилізує гру народного лірника лексею монодично-унісонної поспівки з типово епічною, дорійською барвою, яка ніби загальмовується звучанням бурдонних басів корбової ліри (тт. 1–2). Подальше переродження цієї лексеми (тт. 3–4) внаслідок інтонаційного стиснення супроводжується гармонічним колоруванням субдомінантовим та тонічним квінтсектакордами з розв'язанням у домінантовий нонакорд з квінтою «а» в басах. У результаті поява коломицької теми (Allegro), яка інтонаційно виростає з лірницької лексеми, виглядає ладотонально хисткою і невизначеною (d – g).

Обравши за модель гри тему, яка побудована за типом барокових motto, з риторичною фігурою кола у своїй основі, Барвінський водночас ніби «втискає» її завершення в коломицько-козачковий каданс, типовий для народно-інструментальних карпатських гуцулок<sup>4</sup>. Про вплив барокової стилістики свідчить також неперіодична наскрізна структура теми, невпинний «біг» якої здатен зупинити лише трикратно повторений мелодичний каданс, з імітацією бурдонної гри музик народного трієстого оркестру. Сопрано-остинатна техніка, застосована у творі як основа розвитку тематизму, стала згодом типовою рисою роботи композитора з тематичним матеріалом.

Кожна з наступних сопрано-остинатних варіацій щораз більше розростається в часі (тема – 7 тактів, g-moll, 1-ша варіація – 11 тактів, g-moll, 2-га варіація – 19 тактів, B-dur, 3-тя варіація – 25 тактів, g-moll). Четверта варіація різко вдвічі гальмує початковий двотакт теми новим «незграбним» кадансуванням трієстих музик – квазігопаком (4-й такт перед ремаркою a tempo). Кожна наступна варіація щораз більше розростається в часі – від 11-тактового проведення в першій до 40-тактового в останній варіації, включаючи зв'язку до коди (Veloce). Наскрізному розвитку прелюдії синергічно кореспондує надзвичайно барвиста гармонічна палітра, з використанням типової для стилю майстра техніки перегармонізації окремих побудов, та колористична поліакордика.

Гра з коломицькою моделлю передбачає її постійне вміщення в контекст трієстого інструментального музикування у фіналах Фортепіанного тріо та Секстету, де «пригравки» до коломицьки, як і сама коломицька тема, зазнають постійних ритмочасових трансформацій, здебільшого розширень. У фіналі Фортепіанного тріо композитор подає тему коломицьки на тлі незмінного фонового звучання трієстого народного оркестру, доволі незвично застосовуючи суміщення неоднорідних ритмічних груп на рівні фраз шляхом скорочення найбільш стабільної частини коломицької ритмоформули – чотирискладника. Тема набирає особливої пружності і компактності завдяки прийому наскрізного оновлення ритмоформули типу АВВІСС (що відповідає тактовій структурі 2+2+2+2+4), нагадуючи Бартокову техніку роботи з ритмоінтонаційними моделями, застосовану в його обох скрипкових рапсодіях.

У фінальній коломицьці з фортепіанного Секстету імпровізаційному вступові з імітацією настроювання трієстих музик відведено вагомішу роль, аніж у фіналі Тріо. Тематично вступна частина «Коломицьки» контрастно відмежована від самої теми, ритмічна структура якої доволі традиційна, тоді як інтонаційна будова монотематично трансформує матеріал попередньої, четвертої, варіації, заснованої на вступній темі сюїтно-варіаційного циклу.

Інші перетворення коломийкової моделі простежуються у фортепіанних п'єсах Барвінського для дітей, у стилістиці яких можна відзначити певний паралелізм з Бартоковським фортепіанним циклом «Дітям», заснованим, як і цикл Барвінського, на народнописенному матеріалі (угорському). У п'єсі «Телятко» автор, спираючись на структурну модель новоугорської пісні<sup>5</sup>, використовує «лемківську» коломийкову модель, відповідно скорочуючи однорідні чотирискладники (3+3+6). У «Думці» із циклу «Шість мініатюр» Барвінський застосовує коломийку в другій частині композиції. Ритмічну модель коломийки автор трактує аналогічно до Людкевичевої коломийки із «Симфонічного танцю», скорочуючи кінцевий шестискладник на одну ритмічну одиницю. Перегармонізовуючи тему за другим проведенням (g-moll – c-moll), композитор ніби зсередини розширює шестискладник до восьмискладника, не порушуючи ритмічної будови теми.

Цілком інше трактування коломийкової моделі простежується в зрілому періоді творчості митця. Звернення до народно-епічного жанру співанки-хроніки пов'язане в Барвінського з низкою ліричних і навіть трагічних образів його обробок лемківських пісень. Тематично-структурна модель карпатської хроніки актуалізована у творчості багатьох західноукраїнських митців: згадаймо «Украдене щастя» І. Франка, створене за мотивами народної співанки «Про шандаря», «Землю» О. Кобилянської чи «Новину» В. Стефаника. Для жанру співанки-хроніки характерним є особливий хронікальний метод оповіді з певною ескізністю, стрибкоподібністю розвитку сюжету, фотографізмом, кадровістю і монтажністю оповіді, образною стислістю і лаконізмом. Аксиомою естетики цього жанру О. Дей уважав відтворення «вірної правди» [6, 19–20]. Тип мислення, водночас афористично стислий і глибоко драматичний, багато в чому відобразився у специфіці мислення західноукраїнських митців, став частиною їх власного менталітету. Можна говорити також про вплив прикмет цього жанру на творчість представників західноукраїнської композиторської школи – стилів зрілого Барвінського, молодого М. Колесси, Н. Нижанківського, М. Скорика.

Композиційні принципи коломийкової хроніки Барвінський використав в обробці лемківської пісні «Там на горі два дубочки», запозиченої з фольклорної збірки Ф. Колесси «Народні пісні з Галицької Лемківщини», уміщеної під № 341 [10]. Із двох варіантів інтонаційної будови співанки-хроніки, поданих у записі Ф. Колессою, Барвінський обирає динамічніший, що адекватніше відповідав його творчому задуму (з підкресленою колоподібністю інтонаційного розгортання мелодії). Цей маленький шедевр, що відтворює веристський принцип сімейної драми, поданої на тлі сучасних композиторів бурхливих соціально-політичних подій Другої світової війни, має типову для народних хронік композиційну тричленну будову із зачином, розгортанням самих подій та завершенням (подібно до думового епосу).

Ідея національно-визвольної боротьби винесена ніби поза рамки оповіді – трагізм ситуації (загибель молодого жовніра) передається не так через одноманітний, монотонно повторюваний архаїчний наспів, як засобами фортепіанної фактури. Суворий епіко-ліричний фортепіанний зачин створює образ епічної архаїки засобами натурально-ладової гармонії, витриманої в системі строго мінорної діатоніки. Фактурне триголосся народно-хорового типу (несподівано порушується раптовим зламом – п'ятиголоссям «чужого» акорду (домінантового нонакорду) в каденції, символізуючи перший знак трагізму. Мелодика вступу заснована на вузькообсяговому трихордовому мотиві, трагічна семантика якого символізована бароковою риторичною фігурою кола (circulatio). Фатально замкнене кільце по-епічному неквапно розкручується, опускаючись у щораз нижчий регістр. У мереживі підголосків, що стікаються до кадансу, виникають ще дві риторичні фігури – жорсткого ходу і зітхання. Так у вступі-зачині конспективно провіщається увесь подальший перебіг трагічних подій.

Мелодика кожного куплету розвивається за сопрано-остинатним принципом (з варіабельною зміною окремих шаблів), типовим для варіаційного методу Барвінського. Кожен куплет, як і в думі, розвиває сюжет певними уступами за архаїчними законами народної мелодики поспівкового типу, з типовим для жанру хронік речитативним принципом (складонота). Специфічно модальні риси мелодики проступають у квартовому зчепленні початкової, двічі повтореної трихордової поспівки в першому реченні (А). Друге речення (В), яке відповідає другій строфі хроніки, дзеркально-тематично обернене до першого, замикає друге трагічне коло – уже на рівні коломийкового вірша (з ладовими опорами h 1 – e 2 – h 1 у першому реченні та e 2 – a 1 – e 1 e 1 – у другому). Експонування образу в першому куплеті супроводжується типовим для хронік прийомом психофізичного паралелізму між світом природи та внутрішнім станом героя оповіді: «Там на горі два дубочки,

третьої зелененький, лежить, лежить у шпиталю жовнір молоденький». Ніби намагаючись пролонгувати епічний плін часу, автор уводить до тексту прийом ретардації, характерний для закінчення строфу у хроніках (і типовий драматургічний прийом самого композитора), витоки якого можна шукати у традиційних «довгих» кадансах українського гуртового співу, які в жанрі хронік, відповідно до діалектної специфіки першоджерела, є ніби «згорненими», спресованими в часі. Драматургічне навантаження цього прийому, застосованого у фортепіанній «перегрі», підкреслене появою фригійської гармонії — «знаку смерті», закладеного ще у вступі (при зміні триголосого фактурного викладу п'ятиголосим).

У другому куплеті обробки («Лежить жовнір молоденький, буде умирати») змінюється характер фортепіанного супроводу через активізацію підголоскової фактури та перегармонізацію особливо маркованих поворотів сюжету на словах «а ви, мої камратоньки, дайте мамі знати» (т. 24, VI септ у e-moll, тт. 26–27, VII септ-T секунд у F-dur).

Фригійський «знак смерті» у верхньому фактурному голосі фортепіанної партії має значне образно-змістовне та формотворче навантаження. Раптова поява однойменного мажору (E-dur) на дисонантному звуці (d) в завершенні першої частини обробки (на словах «мамі знати») тонко підкреслює світле почуття любові сина до матері. Наступна перегра-ретардація до третього куплету, модулюючи в далеку тональність (fis-моль), раптово зазнає несподіваного енгармонічного зсуву в тональність фригійського II ступеня (f-moll). У даному випадку це не просто типовий для стилю композитора прийом секундового ладотонального зрушення, спрямований на нагромадження драматургічної напруги, а точно прорахований драматургічно «знак смерті», намічений ще наприкінці другого куплету (фригійська барва натуральної домінанти на слові «камратоньки», яка буде обіграватися упродовж третього куплету — тт. 36–38).

Розгорнена фортепіанна перегра між другим та третім куплетами (тт. 28–34, E-dur–F-dur) готує появу нового подієвого кадру, пов'язаного з образом матері. Відтворення фортепіанними засобами її внутрішнього стану (на словах «бардзя зажурила») у третьому куплеті супроводжується мерехтінням фригійських барв (натуральний VII терц квартакорд з низьким II шаблем), короткочасною появою однойменного мажору (F-dur) та низки відхилень у тональності субдомінанти та паралельного мажору. Ефект повернення до основної тональності третього куплету (через домінантсептакорд) знову підлягає різкому ладотональному зсувові, цим разом півтоном нижче, в основну тональність. Так замикається третє символічне коло, пов'язане зі знаком смерті, екстрапольоване на макрокомпозиційний рівень — формотворчий.

Перегра до четвертого куплету виконує в композиції функцію тональної репризи, дослівно повторюючи другу частину фортепіанної зв'язки між другим та третім куплетами (тт. 31–34).

Друга, третя та четверта дворядкові строфи тексту відтворюють типову для співанок-хронік діалогічність викладу. Спочатку це прохання жовніра до камрадів-товаришів передати звістку матері про його важкий передсмертний стан (другий куплет), згодом — діалог матері із сином (мати не впізнає власної дитини, а син пояснює їй власну приреченість (третьої і четвертий куплети). Цікавим драматургічним прийомом є своєрідний «розрив» цього діалогу (материної та синовіої ремарок) на пограниччі третього і четвертого куплетів, що збігається із золотим перетином композиції і поверненням початкової тональності (т. 69). Барвінський відтіняє діалог тонким ладотональним нюансуванням, різко маркуючи третій, центральний за семантичним навантаженням, куплет фригійським «знаком смерті».

Діалогічна репліка сина-жовніра збігається з початком тональної репризи (четвертий куплет, ремарка а tempo). Крім властивого творчій наскрізно-варіантного розвитку фортепіанної фактури, з невблаганним колоподібним рухом підголосків, композитор надзвичайно майстерно вибудовує ладотональну драматургію репризи, яка, неначе у кришталіку, фокусує попередні лінії ладотональної характеристики трагічної події. Передусім це зменшено-октавні сполуки в перегрі до четвертого куплету (т. 45), що відповідають аналогічній ладово-гармонійній ситуації фортепіанної перегри до третього куплету (т. 33), сполучені з хореїчною інтонацією зітхання (тт. 33, 45), схлипування (тт. 35–36). Прийом часового спресовування ладохарактерної гармонії з відхиленнями у ступені верхньої медіанти (G-dur), субдомінанти (a-moll) і VI ступеня (C-dur) на словах «кой я лежу у шпиталю, мушу умирати» стає зрозумілим у порівнянні з т. 14 першого і т. 24 другого куплетів. Стиснені у «просторі» останнього речення репризного куплету, зібрані в єдиний



пучок ладотональні барви попереднього розвитку ніби символізують останню передсмертну мить, коли у свідомості героя пропливає увесь попередній життєвий шлях перед відходом у вічність...

Ладотональний «калейдоскоп» четвертого куплету Барвінський компенсує додатковим драматургічним прийомом – повторенням останньої фрази («мушу умирати»), що відповідає кінцевій шестискладовій групі коломийкового вірша. Унаслідок ритмічної аугментації двох останніх складових, забарвлених гармонією фригійського II низького септакорду, коломийковий шестискладник викладений тритактовою заключною побудовою (аналогічно до мелодичної каденції епічного вступу-зачину обробки), створюючи додаткове психологічне відчуття епічності плину часу, утворює ще й смислову арку.

Семантично вирішальною в розкритті образного змісту народної хроніки є поява на заключних звуках куплету пунктованої маршової ритмічної фігури – символу поховального обряду (тт. 56–57, ремарка *meno mosso, marciale*), що плавно перетікає в заключний «кадр» оповіді.

Останній, п'ятий куплет обробки (тт. 58–73) виконує функцію коди. Витриманий у характері катарсичного хоралу, підсиленого остинатною ритмоформулою жалобного маршу, він виявляє різку образну дисгармонію між оповіддю помираючого жовніра, відтвореною в незмінному інтонаційному просторі фігури замкненого кола, і неблаганним остинатним рухом хоральної фактури з «терпкими» полігармоніями на тонічному органному пункті  $e(t, t d, t VI, II, T, t VII, t T$  мажорний з доданою фригійською секундою – на словах «поховають», аналогічно до т. 60 – з текстом «не ховають»);  $t|VII - T - e|II - T - t|II - e|II - t$ .

Отже, на основі внутрішнього розширення коломийкової моделі, подібно до кінематографічного прийому стоп-кадру, Барвінський реалізує унікальну у своїй творчості ладову драматургічну модель на основі народно-епічного жанру співанки-хроніки, засновану на коломийковому архетипі. Коломийка як специфічний національно-семантичний ресурс (ритмоінтонаційний і жанровий) у системі художніх засобів Барвінського зазнала певної еволюції, зумовленої змінами в системі філософських поглядів митця – від об'єктивного ідеалізму, позитивізму в ранній творчості до ідей веризму і сучасного йому символізму (неореалізму з рисами веризму). За глибиною трагізму відтворення образів смерті обробку «Ой на горі два дубочки» можна поставити в один ряд із трагічними образами творів Рахманінова («Острів мертвих», «Дзвони» за Е. По).

<sup>1</sup> Хоча сучасна чеська «коломайка» має у своїй основі козачковий, а не коломийковий ритм, це може вказувати на зв'язок цих доволі подібних структур та їх спільне генетичне джерело.

<sup>2</sup> Суфікс «к» та закінчення «а» є пізнішим, суто слов'янським утворенням.

<sup>3</sup> Впливу естетики веризму в оперній творчості зазнали А. Цемлінський, Ф. Пуленк, Л. Яначек, К. Данькевич.

<sup>4</sup> У народно-інструментальних гуцулках коломийкові та козачкові ритмічні моделі досить часто тісно переплітаються між собою, що викликає полісемію в трактуванні жанрової природи тематизму професійної композиторської творчості.

<sup>5</sup> Структуру новоугорської пісні Барвінський застосовує і в «Коломийці» з цього самого циклу ААІ:ВА:11. Модифіковану новоугорську модель (з паралельним зіставленням тональностей соль мінор – сі-бемоль мажор) автор використовує в коломийковій структурі п'єси «Півники молотять».

1. Садова Л. Жанр коломийки у фортепіанній творчості В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті і матеріали. – Дрогобич, 2000. – С. 5–8.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971.
3. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966.
4. Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979.
5. Грица С. Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки. Новини. – К., 1972. – С. 54–75.
6. Дей О. Співанки-хроніки. Новини // Співанки-хроніки. Новини: Українська народна творчість. – К., 1972. – С. 11–52.
7. Гергега М. Фортепіанні прелюдії В. Барвінського. – Т., 2003. – С. 7–12.
8. Назар Л. Обробки народних пісень для сольного співу В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті і матеріали. – С. 8–22.

9. Колесса Ф. Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Музикознавчі праці. – К., 1971. – С. 248–269.
10. Колесса Ф. Народні мелодії з Галицької Лемківщини // Етнографічний збірник. – Л., 1929. – Т. 39–40.
11. Барвінський В. Лист до Р. О. Лисенко від 22 квітня 1960 року // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. – Дрогобич, 2004. – С. 177–186.

*Анатолій Калениченко*  
(Київ)

## НАПРЯМИ, СТИЛІ, ТЕЧІЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Спочатку кілька вступних уваг.

Перша. Символічно, що пропонована стаття є своєрідним продовженням авторської розвідки з питань музичної нео- і постстилістики, опублікованої в першому випуску започаткованого чотири роки тому відділом музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (ІМФЕ) періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір»<sup>1</sup>. Тоді я дійшов висновку, що музичні нео- і постстилістика утворюють багаторівневу систему, де неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм є стилями, необароко й неоімпресіонізм – течіями, постмодернізм – естетичною ситуацією, тоді як, наприклад, додекафонія, сонористика, алеаторика чи графічна музика являють собою тільки техніки.

Друга. Розгляд української художньої культури у стильовому ракурсі, що особливо актуалізувався в українській науці, починаючи з другої половини 1990-х років, не лише дозволяє знайти спільний категоріальний знаменник мистецтвознавцям різних профілів, а й полегшує інтеграцію української мистецтвознавчої науки у світовий простір.

Потребує вдосконалення український науковий лексикон. В українській науковій (у тому числі музикознавчій) літературі й журналістиці нині домінує слово *відношення* в сенсі *відношення, відносини, взаємовідносини, стосунки та взаємини*, бо російською мовою, якою здебільшого навчались науковці, всі вони позначаються одним російським словом – *отношение*. Саме тому словосполучення *має відношення* у працях українською мовою кількаразово переважає над *стосується* або *дотично*. Так само – й часто вживане словосполучення *мова йде про* (калька з російського *речь идет о*) або – значно рідше і здебільшого в Галичині – *ходить про* (калька з польського *chodzi o*) замість нормативного для літературної української мови *ідеться про*. Варто згадати й про засилля, через ту саму причину, у науковій літературі українською мовою слова *книга*, бо російською *книжка* – це зменшене від *книга*. Насправді ж українською, на думку видатного знавця української мови, свого часу репресованого, а нині вже покійного письменника Б. Антоненка-Давидовича, на відміну від російської, під *книгою* ми розуміємо грубий формат, головну бухгалтерську книгу, книгу вхідних і вихідних паперів чи так зване Святе письмо. Найчастіше ми вживаємо слово *книжка*. Зрештою, не хочу миритися також із тим, як більшість українських видань, ідучи за російськими, наших шановних чарівних жінок чомусь перетворює на чоловіків – композиторок на композиторів, лауреаток на лауреатів, викладачок на викладачів і т. п.

Прошу не сприймати ці мої міркування, як старече буркотіння. Я усвідомлюю, що «не все так погано в нашому домі», і ситуація поступово змінюється на краще, але занадто потихеньку-помаленьку. Ми вже нарешті потроху вчимося *брати*, а не *приймати участь*; говорити *дякую Вам*, а не *дякую Вас* і, навпаки, *повідомляю Вас*, а не *повідомляю Вам*; писати *щабель*, а не *ступінь*; *Гіндемїт*, а не *Хіндемїт*; домовилися вживати *Стравинський*, а не *Стравінський*. Але ще ніяк не можемо звикнути до висловів *минає 100 років*, а не *виповнюється* (калька з російського *исполняется*); *як концертмейстер*, а не *в якості концертмейстера* (калька з російського *в качестве*); *він має*, а не *в нього є* (калька з російського *у него есть*); словосполучення *Карнегі-голл*, а не фонетично зросійшеного *Карнегі-холл*; міста *Гамбург*, а не *Гамбург* чи *Гамбург*; прізвищ *Букстегуде*, а не *Букстехуде*; зрештою, *Гуно* з проривним *г*, а не *Гуно*, що взагалі українською мовою звучить не дуже благозвучно, і т. п., і т. ін.

Та повернімося до заявленого в назві статті категоріально-поняттєвого апарату. Нав'язуваний советською ідеологією *соцреалізм* вважався то *методом*, *напрямом* та *стилем* водночас, то тільки *методом*. Згодом деякі не дуже фахові музикознавці помилково тлумачили *постмодернізм* як *стиль*, а не *ситуацію*, чим він є насправді. А категорії *напря́м*, *стиль*, *течія* та *естетична ситуація* ще й досі часом вживаються (і не тільки в музичній журналістиці) як синоніми. Мало того, ще й тепер одні дослідники вважають *романтизм*, *модернізм*, *експресіонізм* *стилями*, інші — *напрямами*. Частина дослідників вважають напрям складовою стилю, інша, до якої належу і я, ширшою категорією, ніж стиль, течія — вужчою, а естетична ситуація — особливою, що виходить за межі цього ряду, є лише дотичною до нього. Усе це спонукало мене до дальшого уточнення деяких названих вище категорій, викликало бажання поділитися своїми міркуваннями не лише з колегами-музикознавцями, а й з науковцями інших мистецтвознавчих профілів.

Ключовим для того, щоби краще зрозуміти різницю між зазначеними категоріями, є, на мій погляд, *стиль*. Але він має багато дефініцій, до того ж досить переконливих, а сформулювати свою я не ставив тут за мету. Не сприяє однозначності розуміння в цьому питанні й наявність у категорії *стилю*, на думку деяких дослідників, щонайменше 4-х рівнів — *національного стилю*, *стилю епохи* (наприклад, *бароко*, *класицизм*, *романтизм*, можливо, *нова музика* в сенсі музика ХХ ст. тощо), у вужчому розумінні естетичного *стилю як його складової* (маються на увазі *імпресіонізм*, *експресіонізм*, *неофольклоризм*, *неокласицизм*, *неоромантизм* тощо) та *індивідуального мистецького чи музикознавчого стилю*. А коли враховувати, що *музикознавчий стиль* може бути не лише *індивідуальним*, а й *науковим*, *публіцистичним* тощо, то це питання затуманюється ще більше. Можливо, що сенс поняття *стиль* з часом еволюціонував: наприклад, від *стилю епохи (бароко, класицизм, романтизм)* до *стилю як його складової (неофольклоризм, неокласицизм тощо)* і т. п.

Зауважу, що в деяких музикознавців, зокрема, у мене, викликає застереження нерозбірливе вживання категорії *стиль* (у сенсі індивідуальний композиторський чи виконавський) у музичній журналістиці, зокрема, критиці. Ці музикознавці вважають, що коли не виникає сумніву застосування зазначеної категорії щодо творчості визначних композиторів і виконавців, то щодо музичних митців меншого масштабу правомірніше використовувати поняття творча *манера* чи *почерк*. З викладеного вище випливає, що одним з найважливіших атрибутів *стилю* є наявність незмінної сукупності значної кількості самотніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, позаяк менша їх кількість засвідчує тільки творчу *манеру* чи *почерк*.

Натомість *течія* є, гадаю, предтечею, самостійним відгалуженням або відродженням *стилю*. Наприклад, *течії необароко* й *неоімпресіонізму* є відгалуженнями від *стилів* відповідно *неокласицизму* й *неоромантизму*, а *академізм* (останнє поняття в музикознавстві пропоную вживати активніше) — своєрідним відродженням *класицизму*. Рівень розпізнаваності в *течії* нижчий, ніж у *стилі*.

Під цим оглядом *напря́м*, гадаю, відрізняється від *стилю* й *течії* тим, що може охоплювати стилі різних епох. Наприклад, *фольклоризм* проявляється в ХІХ ст. (доба *романтизму*) й у ХХ ст. (зокрема, *ситуація постромантизму*, про що йтиметься нижче, предтеча *стилю неофольклоризму*). Він розпізнається лише завдяки певним формам, типам, видам, підходам, установкам тощо звернення до фольклору. Проте я не ставив тут за мету з належною глибиною виявити різницю між *напрямом* і *стилем* або *течією*. Тож це питання потребує окремого ґрунтовного наукового дослідження.

Досі *естетична* категорія *ситуація* вживалася тільки щодо *постмодернізму* з його плюралізмом, у тому числі стилєвим. Незважаючи на це, він характеризується також розпізнаваністю. Названа *ситуація* виникла як наслідок природного світового суспільного розвитку. Натомість пропоную запровадити в музикознавчий обіг категорії *ситуацій соцреалізму* й *постромантизму* — останню, зокрема, щодо української композиторської творчості 1930–1990-х років.

Поняття *академізму* й *постромантизму* мають, гадаю, дискусійний характер і потребують додаткового обговорення.

Тож розгляньмо, бодай побіжно, деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці, що не увійшли до зазначеної вище моєї статті про музичну нео- і постстилітику. Почну з *напряму* музичного *фольклоризму*, дослідженого глибше за інші <sup>2</sup>.

**Фольклоризм** — це музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтонування. Він трапляється в академічній і масовій музичній культурі. На відміну від *неофольклоризму*, у *фольклоризмі* часто трапляється усвідомлений тип, безпосередній вид, підхід відтворення та форми цитування й

стилізації у зверненні до музичних фольклорних джерел. Як вторинне побутування народної музики, як дехто вважає, від доби Просвітництва (хоч насправді, можливо, набагато більш ранніх часів) до початку ХХІ ст., *фольклоризм* поширювався на різні стилі й особливо яскраво виявився в національних композиторських школах ХІХ ст., а також, можливо, у стилі *неофольклоризму*.

Термін *фольклоризм* увів П. Себійо (Франція), згодом – М. Азадовський (Росія). Поряд з *фольклоризмом* уживаються й поняття «*композиторський фольклоризм*» (Г. Кочарова), «*виконавський фольклоризм*» (О. Бенч, І. Земцовський), «*автофольклоризм*» (О. Мурзіна), «*архаїзуючий фольклоризм*», «*поетизований фольклоризм*» (обидва – С. Тишко), «*фольклоризми*» (О. Шевчук) тощо. В українській та центральноєвропейських музичних культурах на початку ХХ ст. вживалися також близькі до *фольклоризму* поняття «*музичний націоналізм*» (Б. Барток, С. Людкевич, К. Шимановський та ін.), а за радянських часів – «*народність*» (Л. Єфремова, І. Ляшенко, Н. Шахназарова та ін.). В Україні *фольклоризм* яскраво виявився в академічній музиці в багатьох творах М. Лисенка, П. і В. Сокальських, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Гомоляки, М. Дремлюги, В. Кирейка, Є. Козака, Л. Колодуба, А. Коломійця, Г. Майбороди, Р. Сімовича, І. Шамо, Б. Фільц та багатьох інших; у джазі – у музиці Е. Измайлова; у традиційній музичній естраді; у масовій молодіжній музичній культурі – у деяких композиціях біг-бітових і поп-гуртів 1960–1970-х років: «Арніка», «Ватра», «Дзвони», «Еней», «Кобза», «Медобори», «Смерічка», у репертуарі американської співачки українського походження К. Цісик тощо. Музичні твори української молодіжної музичної культури 1990-х років, на мій погляд, ближчі до стилю *неофольклоризму*, що виріс із *фольклоризму* й детальніше розглядався у згаданій вище моїй статті про музичну нео- і постстилістику.

Натомість **класицизм** (від латинського *classicus* – зразковий) – це *стиль епохи*. Його прояви досить ґрунтовно досліджені в західноєвропейській музиці й комплексно майже не розглядалися в українській (виняток становить друга частина 3-томного підручника «Історія української музики» Л. Корній) <sup>3</sup>.

*Класицизм* має два тлумачення. Майже всі дослідники вважають, що це стиль літератури й мистецтва ХVІ – початку ХІХ ст. Він зародився в ХVІ ст. (так званий «ренесансний *класицизм*»), у музиці зазнав розквіту за доби *Просвітництва* у другій половині ХVІІІ – на початку ХХ ст. Цей стиль визначається гармонійністю світосприйняття, раціоналізмом, нормативністю, виваженістю творчих задумів, виструнченістю й вивершеністю форм, драматургії і т. ін. Теоретиком *класицизму* був Н. Буало (ХVІІ ст.).

У музичній культурі дехто поділяє *класицизм* на *ранній* (Ж. Б. Люллі; на думку окремих дослідників, також французькі клавесиністи й Д. Скарлатті) і *просвітницький* (Х. В. Глюк), але всі погоджуються з тим, що його вершиною став *віденський класицизм* (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, хтось зараховує до нього й Х. В. Глюка). Побіжно зауважу, що в окремих творах Л. Бетховена, а також, на думку деяких дослідників, Й. Гайдна й В. А. Моцарта відчутні інтонації українського фольклору.

Оскільки *класицизм* функціонував зазвичай при дворах монархів, то в Україні, що не мала тоді своєї держави й монарха, відрізнявся особливостями функціонування. З одного боку, він виявився в так званому «*шкільному класицизмі*» або у трагедійно-бурлескному втіленні класицистичного жанру, як, наприклад, у героїко-комічній поемі «Енеїда» І. Котляревського. З другого, представники українського *класицизму* здебільшого творили при царському дворі в Петербурзі (художники В. Боровиковський, Д. Левицький, А. Лосенко, скульптор І. Мартос та інші, композитори М. Березовський, Дм. Бортнянський та ін.) або в Москві (А. Ведель, І. Хандошкін та ін.), хоча в Україні збереглося чимало його чудових архітектурних зразків. Кількісно музична спадщина українського *класицизму* незначна, але має світове значення. Насамперед це інструментальна й оперна творчість М. Березовського і Дм. Бортнянського, камерно-вокальна й до певної міри хорова останнього, менше – хорова А. Веделя, а також симфонічна Е. Ванжури, невідомого автора початку ХІХ ст., камерно-інструментальна І. Хандошкіна тощо.

В одних творах (поодиноких) переважають риси *зрілого класицизму*, в інших – раннього, у третіх наявні також окремі ознаки *бароко*, *рококо* (особливо його галантно-чуттєвого різновиду), *сентименталізму* та *раннього романтизму*.

Побіжно тут зверну увагу на те, що до українського музичного **рококо** в чистому вигляді належить тільки один відомий нині твір: на початку ХХІ ст. знайдено, видано <sup>4</sup>, виконано та записано на CD М. Степаненком клавирні Варіації Є. Білоградської на тему Й. Штарцера (в оригіналі «Менует Штарцера із 6-ма варіаціями Єлизавети Білоградської»). Тож через малочисельність збе-

режених донині творів українське музичне *рококо*, на відміну від, наприклад, британського чи французького, не можна назвати *стилем*, а може, навіть і *течією*.

Повертаючись до **класицизму**, зауважу, що в його українських композиціях простежується засвоєння й переосмислення досвіду насамперед італійського та почасти німецького галантного й ранньокласицистичного стилю, представників мангаймської і – меншою мірою – віденської композиторських шкіл. В оперній музиці відчутні впливи італійської опери-серія й -семісерія, опери-буффа та французької комічної опери. Особливість українського *класицизму* полягала в тому, що митці розвивали вітчизняні національні традиції (зокрема, партесних концертів) або – рідше – спиралися на фольклор (наприклад, симфонії Е. Ванжури та невідомого автора початку XIX ст.). У циклічних і одночастинних камерно-інструментальних творах великої форми звернення до українського музичного фольклору майже не простежується (хіба що зрідка в ритмах народно-танцювального характеру), на відміну від композицій дрібної та середньої форми, що інколи являли собою анонімні обробки конкретних танців (дергунець, козачок) або варіації (нерідко авторські) на теми наших народних пісень і танців.

Значної частини музичних набутоків українського *класицизму* не збереглось, однак існує припущення, що до репертуару кріпацьких оркестрів входили численні класицистичні твори не лише західно- і центральноєвропейських авторів, що засвідчує нотна бібліотека Розумовських, а й українських композиторів-кріпаків – нерідко музикантів цих оркестрів. Водночас загальновідомо, що в надрах *класицизму* в Україні зародилися жанри опери, симфонії, інструментального концерту, сонати (фортепіанної, скрипкової, віолончельної), інструментальних квартету, квінтету, септету, варіацій тощо.

Існує ще одне тлумачення *класицизму*. Деякі дослідники небезпідставно вважають, що це також музичний стиль кінця XIX – початку XX ст. (так звана «2-га хвиля класицизму») і включають до нього окремі симфонічні й камерно-інструментальні композиції того періоду. Але, гадаю, так звана *2-га хвиля класицизму* щільно переплітається з *академізмом* (про нього йтиметься нижче). В українській музиці ця хвиля зачепила інструментальну творчість І. Рачинського, Б. Яновського, оперну – К. Стеценка.

Окремі стильові риси *класицизму* спостерігаються, на мій погляд, також в українській народній танцювальній музиці (козачок, меншою мірою – гопак, що під нього чомусь танцюють також ірландці), але причини цього поки що не встановлено.

Своєрідне відродження *класицизму* відбулося в *течії академізму*, що, на мій погляд, можна умовно, образно, для більшої тут наочності, назвати *посткласицизмом*.

У мистецтвознавчій літературі поняття *академізму* вживається інколи з негативним відтінком, що, гадаю, далеко не завжди справедливо.

**Академізм** – це мистецька течія, що абсолютизує традиції минулого в їх незмінному вигляді й характеризується культом форми та ретроспективністю тематики. Водночас він відзначається високим професіоналізмом, в одних випадках ототожнюється з останнім, в інших – із традиціоналізмом, епігонством тощо.

У вузькому розумінні *академізм* пов'язується лише з образотворчим мистецтвом XVI–XIX ст., що розвивалося в мистецьких академіях. Головні засади *академізму* – наслідування класичних (насамперед античних) форм, обов'язкове дотримання певних канонів майстрів минулого (колір, форма, композиція), порядку написання полотна (починаючи з рисунка), звернення тільки до міфологічної, історичної та біблійної тематики. *Академізм* виник у XVI ст. в Болоньї (Італія). Одна з причин негативного відтінку при вживанні поняття *академізму* полягає в тому, що, згідно з ідеологічними канонами советського мистецтвознавства (а також мистецтвознавства тодішніх соціалістичних країн), у XIX ст. він протистояв, визнаному цим мистецтвознавством прогресивним, так званому *реалізму*. Представниками *академізму* вважають Ш. Лебрена, й Ж. О. Енгра (Франція), А. Канову (Італія), Ф. Бруні й Г. Семирадського (Росія) та ін.

У широкому розумінні поняття *академізм* охоплює, гадаю, й музику, про що опублікував відповідну статтю в першому томі згаданої Української музичної енциклопедії. Зокрема, під ним розуміється певна течія кінця XIX – першої третини XX ст. Так, російський музикознавець Л. Раабен до представників академічної композиторської творчості зараховує Х. Сіндінга (Норвегія), Ф. Делюса (Велика Британія), О. Глазунова, М. Штейнберга, більшість членів Беляєвського гуртка (Росія) та ін.<sup>5</sup> Існує думка про приналежність до *академізму* творчості С. Танєєва (Росія).

Тенденції *академізму* простежуються і в українській музиці, наприклад, у творчості Р. Глієра, що згодом переїхав до Москви, С. Людкевича, а також чіткіше – у Ф. Блюменфельда, В. Золотарьова, В. Малішевського та Ф. Якименка, які працювали тоді в Петербурзі і входили до складу Беляєвського гуртка. В їхніх композиціях високий рівень техніки, професійна майстерність поєднувалися з дотриманням сталих нормативів минулого. Такі самі особливості частково спостерігаються й у музиці Г. Любомирського, І. Рачинського, В. Рожаліна, М. Тутковського. Разом з тим Г. Любомирський (у Симфонії та Елегії для оркестру) і М. Тутковський (в опері «Буйний вітер» і мініатюрах) продовжували традиції *романтизму*, а В. Рожалін (у Струнному квартеті) та І. Рачинський (у Симфонії) орієнтувалися на музику кучкістів.

Водночас *академізм* інколи поєднувався з класицистичними тенденціями, відтак дехто називає його, гадаю, незовсім справедливо, *неокласицизмом I-ої хвилі* (наприклад, симфонічна сюїта «Елевзінські містерії» І. Рачинського, Еклога для англійського рижка Ф. Якименка). Особливістю проявів *академізму* в українській музиці є ліризм і елегійність образів. Тенденції *академізму* простежуються, наприклад, у ранніх фортепіанних композиціях Л. Ревуцького (прелюдії *op.* 4 і *op.* 7), інструментальних ансамблях В. Косенка (Соната для віолончелі, «Класичне тріо»), де відчутна міцна опора на традиції С. Рахманінова й О. Скрябіна, у тих творах М. Вілінського, що були орієнтовані на образність і стилістику А. Лядова, тощо.

У 1930–1950-х роках розвиток *академізму* значно активізувався в умовах офіційного заперечення ряду інших напрямків, стилів та течій, не кажучи вже про ситуації. У цей і наступний періоди він нерідко поєднувався з *фольклоризмом*. Такий сплав спостерігається, зокрема, у творчості багатьох провідних українських композиторів, які у своїх найкращих, високохудожніх творах здебільшого продовжували й розвивали стильову лінію музики ХІХ ст. З *академізмом* здебільшого пов'язані й твори *соцреалізму*.

Стосовно до української музики 1930–1950-х років і однієї з пізніших ліній її розвитку пропоную повноцінно ввести в музикознавчий обіг поняття *постромантизм*, що вже вживалося в музикознавстві (я його вперше почув на захисті однієї дисертації на Спеціалізованій раді при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського).

Під українським музичним **постромантизмом** (від латинського – *post*, після і *романтизм*, від французького – *romantisme*) розумію панівну в 1930–1950-х роках (згодом вона поступово втрачала силу) в українській композиторській творчості *естетичну ситуацію*, де продовжувалися й розвивалися стилістика, деякі образи, жанри та форми *романтизму*, що нерідко поєднувалися з традиційним для української музичної культури *напрямом фольклоризму*. Поміж жанрів можна назвати поему, баладу, цикли вокальних і фортепіанних мініатюр, пісню без слів тощо, а поміж форм – поемність (зокрема, включення ознак сонатного циклу в одночастинну композицію) і т. п.

Тож *постромантизм* характеризується таким атрибутом *стилю*, як розпізнаваність.

Але його не можна вважати ані цілковито *стилем*, бо на слух він не дуже відрізняється від *романтизму*; ані, тим паче, *напрямом*, бо властивий стилеві тільки однієї епохи – ХХ ст.; ані *течією*, бо значно перевищує її кількісно і протягом майже 30-ти років посідав в Україні панівне місце. (Натомість в умовах тогочасного повсюдного поширення у світі характерної для ХХ ст. антиромантичної образності, стилістики тощо *постромантизм* у тодішньому СРСР залишався самотнім острівцем *романтизму*, як вважає багато дослідників, через нав'язану ідеологією стильову регламентацію, зокрема догматичне розуміння такого атрибуту *соцреалізму*, як демократизм музики.)

Відтак *постромантизм* у СРСР, на мою думку, правильніше називати не *напрямом*, *стилем* чи *течією*, а *ситуацією*. Утім, щодо України зводити причини його поширення лише до ідеології не зовсім справедливо, бо романтичні тенденції панували також у композиторській творчості українців західноукраїнських земель, що входили до складу інших держав, і композиторів української діаспори. Тож, гадаю, *ситуація постромантизму* мала в Україні не лише штучні причини (сталіністські ідеологічні настанови 1930–1950-х років з орієнтацією на російську, українську та західноєвропейську музику ХІХ ст.), а й природні (романтичне світосприймання й особливості менталітету українців, де певну роль відіграє сентиментальність). На мій погляд, він являє собою *естетично-ідеологічну ситуацію*, а не *естетичну* (постмодернізм).

Отже, український музичний *постромантизм* відіграв амбівалентну роль в українській культурі, з одного боку, являючи собою результат ідеологічного компартійного тиску, а з другого – обумовлюючи своєрідне, оригінальне місце тогочасної української музики у світовій музичній культурі.

Останнє твердження стане переконливішим, якщо зважити на високий художній рівень української постромантичної музики. Її авторами в 1930–1950-х роках (деяких творів – і пізніше) були такі композитори, як В. Косенко, В. Оголевець, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Вериківський, П. Козицький, М. Скорульський, А. Солтис, А. Штогаренко, Д. Клебанов, Г. Таранов, Є. Козак, А. Філіпенко, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Г. Жуковський, Я. Ярославенко, А. Кос-Анатольський, Р. Сімович, В. Гомоляка, М. Сільванський, Г. Майборода, М. Дремлюга, А. Коломієць, І. Шамо, О. Білаш, Я. Цегляр, почасти Н. Нижанківський і М. Колесса та багато інших, а також переважна більшість композиторів української діаспори, які творили в зазначений період, – В. Безкоровайний, І. Білогруд, М. Бойченко, В. Витвицький, М. Гайворонський, А. Гнатишин, В. Грудін, О. Залеський, О. Кошиць, З. Лавришин, А. Мірошник, В. Овчаренко, П. Печеніга-Углицький, П. Сениця, І. Соневицький, Ю. Фіала, Є. Форостина, А. Шуть та деякі ін. До цього переліку, на мій погляд, не можна включати Л. Ревуцького, котрий з початку 1930-х років майже відійшов від композиторської творчості.

Від 1960-х років в українській музиці спостерігається поступове скорочення сфери впливу *ситуації постромантизму*, що поступово витіснялася стилістикою *нової музики*, а гадаю, з другої половини 1980 – початку 1990-х років – *ситуацією постмодернізму* зокрема. *Ситуація постромантизму* майже зійшла нанівець наприкінці ХХ ст., хоча ще й зараз високохудожні постромантичні композиції творять В. Кирейко, Л. Колодуб (за винятком Симфонії № 3 «У стилі українського бароко», що вписується в течію *необароко*), Б. Фільц (шоправда, у музиці останньої інколи превалює стилістика *імпресіонізму*, навіть *нової музики*) та деякі ін.

Побіжно тут зауважу, що, на мій погляд, *ситуацією* був і пов'язаний з *постромантизмом соцреалізм* (соціалістичний реалізм), оскільки становить не природне, а штучне явище, зумовлене тільки сталіністськими ідеологічними настановами. Але *ситуацією* не лише *естетичною*, а й *ідеологічною*, політично заангажованою, бо являв собою гвинтик тоталітарно-тотальної советської агітаційно-пропагандистської машини. Тож був *ідеологічно-естетичною ситуацією*, а не *естетичною (постмодернізм)* чи *естетично-ідеологічною (постромантизм)*. Водночас він мав і певні риси *стилю*, оскільки, як і *постромантизм*, характеризувався розпізнаваністю (оптимістично-пафосна офіційна образність, музична мова музики ХІХ ст., советсько-патріотична тематика тощо). Гадаю, *соцреалізм* в українській музиці цілком заслуговує, звісно, з нових, сучасних позицій, окремого, ґрунтовного й об'єктивного, неупередженого дослідження (такі роботи вже написано в деяких країнах колишнього соціалістичного табору). Адже в кон'юнктурі *соцреалізму* чимало українських талановитих митців, які вимушено чи з власної волі створили багато високохудожніх композицій (не стану їх тут перелічувати), що аж ніяк не викреслиш з історії нашої музичної культури.

З викладеного попереду можна зробити такий висновок:

1. Стильовий *напрямок* є ширшою категорією, ніж *стиль*, а стильова *течія* – вужчою, позаяк *естетична ситуація* є особливим поняттям, що не входить до названого ряду, а є дотичним йому.

2. В українській музиці *напрямоком* є насамперед фольклоризм; *національними стилями* – український, кримськотатарський, гагаузький, караїмський, циганський тощо (називаю тільки ті етноси, хто поза межами України не має своєї держави й, гадаю, потребує пріоритетної підтримки); *стилями епохи* – бароко, класицизм, романтизм, можливо, нова музика в сенсі музика ХХ ст. тощо; у вужчому розумінні – *стилями як їх складовими* – бідермаєр, модерн (сецесія), імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм тощо; *індивідуальними стилями* (композиторськими, виконавськими, музикознавчими) – творчість визначних композиторів і виконавців (музика менших за масштабом авторів характеризується поняттями манера й почерк); *течіями* – академізм, необароко, неоімпресіонізм тощо; *ситуаціями* – соцреалізм (*ідеологічно-естетична*), постромантизм (*естетично-ідеологічна*, обидві – з елементами *стилю*) та постмодернізм (*естетична*, див. *Таблицю*).

3. З плином часу зміна стилів у світі прискорювалась. Наприклад, якщо стилі *Середньовіччя* й *Відродження* охоплювали кілька століть, то *бароко* й *романтизму* – приблизно по одному; *імпресіонізму*, *експресіонізму*, *неокласицизму*, *неофольклоризму* – уже кілька десятків років; а *неоромантизму* (у вузькому розумінні) – тільки кілька років (згодом переріс у *постмодернізм*). До того ж, гадаю, з часом дещо змінювався й зміст поняття *стилю*. Нині, на мій погляд, в Україні відбувається початковий етап процесу заміни *стилів ситуаціями*.

4. Музично-естетичні категорії з префіксом «пост» поки що становлять в українській музиці *естетичні* й *ідеологічно-естетичні ситуації*, а не напрями чи стилі.

5. Зважаючи на недостатню розробленість зазначених питань, надалі слід було б продовжити їх дослідження й підготувати колективні монографії «Український класицизм», «Український романтизм», «Український імпресіонізм», «Український модернізм», «Український соцреалізм», «Українські неостили», «Український постмодернізм» тощо за участю істориків, культурологів, естетиків, музикознавців, істориків і теоретиків образотворчого мистецтва, театрознавців та кінознавців.

Сподіваюся, що ця стаття викличе в слухачів бажання продовжити розробку означеної тематики або ж заперечити її положення.

**Таблиця – Деякі напрями, стилі, течії, естетичні, естетично-ідеологічні та ідеологічно-естетичні ситуації в українській музичній культурі**

Напря́м	Фольклоризм тощо	
Стиль	Національний	Український Кримськотатарський Караїмський Гагаузький Циганський тощо
	Епохи	Бароко Класицизм Романтизм Нова музика тощо
	Складова стилю епохи	Бідермаєр Модерн (сецесія) Імпресіонізм Експресіонізм Неокласицизм Неоромантизм Неофольклоризм тощо
	Індивідуальний (композиторський, виконавський, музикознавчий) тощо	М. Дилецький Д. Бортнянський М. Лисенко Л. Ревуцький Б. Лятошинський Г. Беклемішев О. Криса Ф. Колесса М. Грінченко та ін.
Течія	Академізм Необароко Неоімпресіонізм тощо	
Ситуація	Ідеологічно-естетична	Соцреалізм
	Естетично-ідеологічна	Постромантизм
	Естетична	Постмодернізм

<sup>1</sup> *Калениченко А.* Музична нео- і постстилістика: спроба систематизації // Музична україністика: сучасний вимір: 36. статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Лю Пархоменко. – К., 2005. – Вип. 1.

<sup>2</sup> Детальніше про музичний фольклоризм у кн. і ст.: *Лисенко М.* Про народну пісню і про народність у музиці. – К., 1955; *Нестьєв І.* Народная песня как основа музыкального искусства. – М., 1961; *Золочевський В.* Ладо-гармонічні засади української радянської музики. (Деякі питання народності). – К., 1976; *Земцовський І.* Фольклор і композитор: Теоретические этюды о русской музыке. – Ленинград, 1978; *Гордійчук М.* Фольклор і фольклористика: 36. статей. – К., 1979; *Головинський Г.* Композитор і фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. – М., 1981; *Орфесв С. М.* Леонтович і українська народна пісня. – К., 1981; Композитор і фольклор / Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. – М., 1982. – Вип. 64; Традиционный фольклор в современной художественной жизни: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1984. – Вип. 1: Фольклор и фольклоризм; *Шахназарова Н.* Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. – М., 1987; Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: Сб. статей. – Кишинев, 1990; *Ляшенко І.*



- Національне та інтернаціональне в музиці. — К., 1991; *Мартынов И.* Композитор и фольклор // Сов. музыка. — 1958. — № 7; *Пархоменко Л.* Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня // Народна творчість та етнографія. — 1959. — № 3; *Загайкевич М. С. П.* Людкевич і український музичний фольклор (до 80-річчя з дня народження) // Там само. — № 4; *Юсфин А.* Фольклор и композиторское творчество // Сов. музыка. — 1967. — № 8; *Бэлза И.* О народных истоках музыкальной классики западнославянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: Докл. сов. Делегации / 6-й Междунар. съезд славистов, Прага, 1968. — М., 1968; *Рахманова М.* О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Сов. музыка. — 1972. — № 1; *Конькова Г.* Фольклор і творчість сучасних українських композиторів // Народна творчість та етнографія. — 1973. — № 1; *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора // Музыка в социалистическом обществе. — Ленинград, 1977. — Вып. 3; *Цибильская Ю.* «Фольклоризм» в музыке Шимановского // Сов. музыка. — 1978. — № 7; *Шевчук О.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. — К., 1979. — Вип. 14; *Ніколаєва Л.* Народні джерела в професійній творчості // Музыка. — 1981. — № 5; *Тараканов М.* О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе. — М., 1981; *Косачева Р.* Фольклорное направление в балетном театре начала XX века // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5; *Бенч О.* Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70–80-х роках XX сторіччя // Українське музикознавство. — К., 1987. — Вип. 22; *Юдкин И.* Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. — К., 1987; *Христиансен Л.* Ладовые системы в фольклоризме XX века // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. — Новосибирск, 1988; *Кочарова Г.* Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки) // Музично-історичні концепції в минулому та сучасності: Матеріали міжнар. конф. — Л., 1997; *Іваницький А., Пальонний В.* Радянська фольклористика чи радянський фольклоризм? Політика і культура // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. — К., 1998; *Калениченко А.* Взаємодія національних та іншонаціональних засад в українській музичній культурі (спроба нетрадиційного погляду) // Студії мистецтвознавчі. — 2003. — Число 2; *Finkelstein S.* Composer and Nation: The Folk Heritage in Music. — New York, 1960 тощо.
- <sup>3</sup> Детальніше про музичний класицизм у кн. і ст.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М; Ленинград, 1929; *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века. — М; Ленинград, 1939; *Буало Н.* Мистецтво поетичне / Перекл. з франц. М. Рильського. — К., 1967; *Наливайко Д.* Направления, течения, стили. — К., 1981; Історія української музики. — К., 1989. — Т. 1; *Степаненко М.* Фортепианное искусство Украины дольсенковського періода: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — К., 1989; *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996; *Корній Л.* Історія української музики. — Ч. 2: Друга половина XVIII ст. — К.; Нью-Йорк, 1998; *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001; *Шеффер Т., Чернухова К.* Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6; *Келдыш Ю.* Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Сов. музыка. — 1973. — № 3; *Becking G.* Klassik und Romantik // Bericht über I: Musikwissenschaftlichen Kongress... in Leipzig... 1925. — Leipzig, 1926; *Bücken E.* Die Musik des Rokoko und der Klassik. — Wildpark–Potsdam, 1927; перекл. рос.: *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. — М., 1934; *Fischer W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassiken Stils // StZMw. — Jahrg. 3. — 1915; *Gerber R.* Klassischer Stil in der Musik // Die Sammlung. — Jahrg. 4. — 1949; *Mies P.* Zu Musikauffassung und Stil der Klassik // ZfMw. — Jahrg. 13. — H. 8. — 1930/31 тощо.
- <sup>4</sup> Невідома українська музика / Упоряд. і ред. М. Степаненко / Український музичний архів. — К., 2002. — Вип. 1.
- <sup>5</sup> *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. — Ленинград, 1986.

**Ольга Коменда**  
(Луцьк)

## МУЗИКОЗНАВЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ СТИЛЮ

*Стиль залишається незмінним,  
змінюються лише форми його  
виявлення.*

*Є. Назайкінський*

Початок XXI ст. відзначений посиленням інтересом музикознавців до проблем загальногуманітарного дискурсу. Шукаючи нові методологічні принципи, вони дедалі частіше виходять за межі свого дисциплінарного поля. «Лінгвістична свідомість» заявляє про себе поєднанням

історичного методу з різноманітними методологічними новаціями — архетипним, текстуальним, дискурсивним аналізом, герменевтикою, структуралізмом, деконструкцією тощо. Проблема перегляду методологічних принципів музикознавства, піднята у працях І. Котляревського, О. Самойленко, О. Зінкевич, В. Москаленка, С. Тишка, С. Шипа та інших, інспірована насамперед глибокими змінами, що відбулися в об'єкті дослідження — музичному мистецтві на сучасному етапі його розвитку. Усе це торкнулося такого ключового для мистецтвознавства поняття, як стиль.

Ця стаття ставить перед собою завдання розглянути основні музикознавчі інтерпретації поняття стилю другої половини ХХ — початку ХХІ ст., виявивши шляхи і способи його адаптації до «вимог» сучасної музичної творчості.

Одним із перших у другій половині ХХ ст. музикознавчу інтерпретацію стилю запропонував Л. Мазель. Ураховуючи соціально-історичні, естетичні, образно-художні та музично-мовні аспекти стилю, він дійшов висновку, що «музичний стиль — це система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає в умовах певного соціально-історичного ґрунту і пов'язана з певним світоглядом»<sup>1</sup> [7, 15]. На нашу думку, значним здобутком Мазеля стала інтерпретація стилю за посередництвом музичного мислення, завдяки чому категорія набула динамічного змісту. Проте така інтерпретація виявляє і деякі недоліки — ідеологічного (спирання на соціально-історичні умови, ідейно-світоглядні засади творчості) та логіко-класифікаційного (неупорядкованість чинників стилю) характеру.

Певним чином позбавленою цих недоліків бачиться інтерпретація стилю Ю. Тюліна. Водночас вона є спорідненою з попередньою інтерпретацією, оскільки поняття музичного мислення пов'язується в ній з поняттям музичної мови. Розглядаючи музичну мову як «комплекс виразових засобів, якому властивий той чи інший стиль», Ю. Тюлін пропонує інтерпретацію стилю як «характерності виразових засобів (в їх сукупності і в окремоті), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку і т. д., що, «виражаючись характерною для нього музичною мовою» [13, 13], «відображає музичне мислення композитора, а відповідно, і його творчий метод» [13, 12]. Порівняння схожих, на перший погляд, визначень Ю. Тюліна і Л. Мазеля виявляє різницю супідрядності понять музичного стилю і музичного мислення, до яких Ю. Тюлін долучає ще й поняття музичної мови. За Л. Мазелем, *музичне мислення формує і визначає музичний стиль*. За Ю. Тюліним, *музичний стиль (характерність музичних засобів) відображає музичне мислення*. В обох випадках музичне мислення виконує стилеутворювальну функцію, але за Л. Мазелем, музичний стиль (система музичного мислення) функціонує як активний чинник музично-творчого процесу; за Ю. Тюліним він (стиль — відображення музичного мислення) позбавлений такої самостійності, як і, властиво, динамізму.

Важливий внесок у поглиблення розуміння музичного стилю зробила Н. Горюхіна, розглядаючи дане поняття з позицій діалектики стилю і форми. Згідно з її концепцією музичний стиль (генеза твору) перебуває в постійній суперечливій взаємодії з музичною формою (структурою). Взаємозалежність музичної форми і музичного стилю, за її словами, визначається характером взаємодії тематизму та структури, у тому числі їх елементів — експресії (художньої виразності), логіки і конструкції побудов. Оскільки музична форма, за Н. Горюхіною, слугує відображенням динаміки музичного змісту, то музичний стиль — це «система<sup>2</sup> стійких ознак музичних явищ» [1, 56]<sup>3</sup>. Тобто стиль, на протигагу музичній формі, інтерпретується Н. Горюхіною як явище статичне. У контексті стильових досліджень другої половини ХХ ст. така позиція є оригінальною, але недостатньо переконливою.

Однією із найбільш розповсюджених є інтерпретація стилю С. Скребкова, за висловленням якого, стиль представляє собою «вищий вид **художньої єдності** <...>, що у вигляді найтонших зв'язків *спорідненості* <...> пронизує всі боки творів. У музиці вона (спорідненість. — О. К.) проявляється в тематизмі, музичній мові, формотворенні, <...> образних складах творів, творчих традиціях композитора, його ставленні до життя, слухачів, виконавців» [17, 10]. Трактуючи музичні стилі як «ступені історичного розвитку музичного мистецтва»<sup>4</sup> [15, 13], дослідник підкреслював, що кожен з них «має *принципово важливі риси спільності*, які характеризують його природу, специфіку, відмінність даного стилю від інших» [15, 15–16]. Відмінність одного стилю від іншого, за його словами, проявляється не тільки в естетичному ладі музики, але, що головне, — у принципах і способах художньої організації.

Значення теорії С. Скребкова полягає в поясненні стилю з позицій єдності як головної характерної якості даного поняття, на що вчений звертає увагу одним із перших. Тлумачення єдності

як прояву і результату зв'язків спорідненості веде до розуміння стилю як універсальної категорії, заснованої на існуванні *схожого у відмінному і відмінного у схожому*<sup>5</sup>. Розглядаючи єдність як результат виявлення зв'язків спорідненості на рівні музичного твору, творчості композитора, художньої комунікації, дослідник інтерпретував стиль як явище широкого масштабу, яке охоплює сфери музично-мовного, естетичного, історичного, соціального, психокомунікативного порядку.

Відгалуженням теорії С. Скребкова є інтерпретація стилю М. Михайлова. Як зазначив дослідник, стиль є *«єдністю музично-інтонаційної змістової форми»*<sup>6</sup> [11, 116], *«об'єктивно існуючим вираженням типологічної спільності, яка об'єднує певну множину творів мистецтва, <...> необхідним проявом системної організованості мистецтва»* [11, 49], *«вираженням особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення»*<sup>7</sup> [11, 51], *«єдністю системно організованих елементів музичної мови, обумовленої єдністю системи музичного мислення, <...> системою інтонаційних інваріантів, які варіюються (індивідуалізуються) в окремих музичних текстах»* [11, 117].

Важливим внеском М. Михайлова в теорію музичного стилю стало його пояснення з позицій діалектичної єдності *загального і особливого*, поміщене в контекст історично-процесуального осмислення явища як *«поєднання елементів історичної спадкоємності, традицій з їх творчим перетворенням, переосмисленням»* [11, 108]. Міркуючи в такий спосіб, Михайлов дійшов висновку, що стиль – одночасно *«система породжувана, визначувана і породжувальна, визначальна»* [11, 113], диференційовальна й інтегрувальна [11, 114].

Спираючись на досвід Л. Мазеля і Ю. Тюліна, М. Михайлов оперував такими важливими і специфічними в цьому випадку поняттями, як *музичне мислення і музична мова*<sup>8</sup>, а разом з тим пропонував ураховувати такі чинники стилю, як *музична пам'ять, інтонаційний фонд та внутрішньо-слуховий фон*. Стилем, на думку дослідника, визначаються і конкретне *«наповнення»* інтонаційного запасу, і особливості музичного мислення, творчості тощо.

Розглядаючи стиль з позицій психології, М. Михайлов (вірогідно, уперше) інтерпретує це поняття не лише як відображення психічної індивідуальності його творця<sup>9</sup>, але, що дуже важливо, як індивідуальний і колективний психічний феномен, випрацюваний певною кількістю *«повторних слухових сприйнятів»* [11, 157], результатом яких є *«згорнуті образи різноманітних стилів»* [11, 157]. Згідно з концепцією М. Михайлова, певна стильова система *породжує певну настанову сприйняття*, інакше кажучи – *стиль сприйняття*.

Значний внесок у сферу музикознавчої інтерпретації поняття стилю здійснив С. Тишко. Аналізуючи визначення Н. Горюхіної, М. Михайлова, С. Скребкова, Є. Назайкінського, Б. Яворського<sup>10</sup>, Л. Мазеля, В. Медушевського та інших, дослідник дійшов висновку, що *«стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів»* [17, 5]. Значимість цього пояснення полягає в наголошенні, з одного боку, широко інтерпретованої (*«музичні явища»*) предметності стилю (психологічного, естетичного, історичного, музично-мовного порядку тощо), з другого, – у поєднанні методологічних принципів як власне стильового, так і семіотичного аналізу. Завдяки цьому стиль, набуваючи значення *«системи систем»*, виявляє себе ієрархічною структурою – носієм функцій і якостей феномену, принципу, процесу.

Узгодженість із ключовими засадами інтерпретацій поняття стилю Н. Горюхіною, М. Михайловим, Є. Назайкінським, В. Медушевським, С. Тишком виявляє інтерпретація В. Москаленка. Водночас вона специфікує психологічні, мовленнєво-текстуальні, системно-структурні властивості поняття, розглядувані в контексті процесу музичного мислення. Важливою рисою такої інтерпретації є вказівка на обумовленість системної організації стилю динамікою мовленнєвих процесів, фіксованою в умовах народження та комунікації<sup>11</sup> твору. *«Музичний стиль, – зазначає дослідник, – є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення»*<sup>12</sup> в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [12, 88].

Комунікативно-рецептивним аспектам стилю приділяється значна увага в інтерпретації означеного поняття Є. Назайкінським. Виходячи з того, що генератором стилю є особистість, він зазначав: *«Музичний стиль – це відрізняюча»*<sup>13</sup> *якість музичних творінь*, що входять в ту чи іншу генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. д.), яка

дозволяє безпосередньо *відчувати, впізнавати, визначати* їх генезу і проявляється в *сукупності всіх без винятку засобів музики, яка сприймається, об'єднаних в цілісну систему* навколо комплексу відрізняючих характерних ознак» [14, 20].

Наголошуючи на відповідності стилю середньому члену тріади «загальне – *особливе* – *одичне*», учений виділив три найважливіші вимоги стилю: єдина генеза (соціоісторична залежність); вловлювана на слух вираженість<sup>14</sup> (комунікативна залежність); цілісна система засобів музики (текстуальна залежність), таким чином акцентувавши внутрішні (що), зовнішні (де, коли, в яких умовах) та психологічно-рецептивні (як, яким чином) функції стилю.

Важливим чинником концепції Є. Назайкінського є впровадження поняття стильового контексту – «засобів, прийомів, зворотів, які нездатні репрезентувати стиль, але є нейтральними лише в абстракції, ізольованому виді, в теоретичному аналізі» [14, 25]. У реальному функціонуванні, надумку дослідника, ці елементи перестають бути позасистемними. *Відрізняючи (характерну) особливість стилю, за словами Є. Назайкінського, формують найяскравіші засоби виразності (найчастіше – фактура, ритм, мелодично-тематична організація, в XX ст. – гармонія), підключаючи водночас до процесу стилетворення і так звані нейтральні засоби.*

Цікаві спостереження щодо особливостей музичного мислення, мови, мовлення та стилю трапляються в роботах О. Козаренка. Посилаючись на П. Голдберга (хоча такі думки є також у роботах М. Михайлова, С. Скребкова і ін.), О. Козаренко, з одного боку, заперечує існування у XX ст. єдиного стилю, а відповідно і єдиної мови на користь «багатомовності» чи мовленнєвих кодів «із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами» [3]. З другого, зазначаючи, що мовленнєві коди є єдино можливим «тілом» існування мови, її креативним середовищем, стабільним «словником» символів-значень, О. Козаренко доходить висновку про «витворення національного *мово-стилю*, що функціонує за законами знакових систем» [2, 28].

Розглядаючи музику як «специфічну семіотичну систему» [2, 2], О. Козаренко пробує застосувати семіологічний підхід до вивчення музично-історичного процесу, що, за його словами, вимагає переходу від «*історії стилів*», *проблемного чи традиційно-нарративного* історієписання до «*історії ментальностей*» [2, 13–14]. Це приводить до заміщення і суміщення дослідником понять *стилю, мови і мовленнєвого коду* (останній пояснюється як локальна семіотична система, що існує в межах певного жанру, композиторської школи чи історичного періоду). Водночас, звертаючись до музично-історичних аспектів національної музичної мови, О. Козаренко вимушений, очевидно, послуговуватися поняттями «передстилю» (українська музика до першої половини XIX ст.), «стилю» (творчість М. Лисенка) та «метастилю» (українська музика від 60-х років XX ст.). Такий стан свідчить про складнощі, які переживає категорія стилю на етапі її входження до методологічного апарату музично-семіологічних досліджень. Але разом з тим це вказує на стійкість, семантичну невичерпаність поняття, його креативність, здатність до адаптації в нових умовах, значний методологічний потенціал.

<sup>1</sup> Л. Мазель зазначав: «Окремі музичні засоби <...> не мають раз і назавжди заданих, закріплених смислових значень, один і той самий засіб може застосовуватися в неоднакових за характером творах і сприяти досить різним – навіть протилежним – виразовим ефектам <...>, кожен засіб має своє коло виразових можливостей <...>. Реалізація якої-небудь можливості залежить кожного разу від того конкретного контексту, в якому даний засіб виступає» [6, 66 – 67].

<sup>2</sup> Варто зазначити, що Н. Горюхіна, як і більшість дослідників стилю другої половини XX ст., указують на системність як на характерну, поняттєтворчу властивість даного явища. Серед таких: Л. Мазель, М. Михайлов, Є. Назайкінський, В. Москаленко, С. Тишко та ін.

<sup>3</sup> Відзначаючи чотири способи функціональної взаємодії тематизму і структури (безпосередня залежність, гіперболізована залежність, порушення залежності та розірвання залежності), Н. Горюхіна пропонує відповідну класифікацію історичних стилів: класичний, романтичний, гіпертрофовано романтичний та абстрактний.

<sup>4</sup> В історії західноєвропейської музики С. Скребков виділяв п'ять стильових епох, кожна з яких для нього поставала втіленням певного художнього принципу: 1) від зародження музики до передренесансної доби (кінець XII ст.) – принцип остинатності; 2) Відродження (XIII–XVI ст.) – принцип перемінності; 3) становлення і зрілість класичного стилю, від бароко до віденського класицизму (XVI–XVIII ст.) – принцип централізуючої єдності; 4) романтизм (XIX ст.) – диференціація принципу централізуючої єдності; 5) сучасність (від межі XIX–XX ст.) – інтернаціональна єдність стилю, єдність реалістичної музики сучасності).

- <sup>5</sup> Розвиваючи ідеї С. Скребкова, М. Михайлов зазначав, що стиль може розглядатися як «особливого роду вираження *закону єдності в різноманітності*, як і навпаки: різноманітність кожного окремого елемента стильової системи поєднується з єдністю, спільністю певних рис системи, тобто її ознак» [11, 115].
- <sup>6</sup> Услід за М. Каганом і іншими М. Михайлов уважав, що стиль, хоча і обумовлюється змістом, сам належить до сфери форми, що підтверджується можливістю визначити стиль за фрагментом твору, подумки реконструюючи цілісність, хоча сам фрагмент може і не бути змістовним. Мало того, сама форма, за словами М. Михайлова, є також поняттям смисловим, змістовним. Перефразовуючи Г. Гегеля, дослідник зазначав, що «творчість – це зміст, що переходить у форму, а стиль – форма, що переходить у зміст» [11, 66]. Стиль, на його думку, знаходиться між творчістю (акцентування смислового аспекту) та формою (акцентування музично-мовного аспекту). Тому стиль – *смислова форма*. О. Сохор послуговувався близьким до цього поняттям *внутрішній зміст музичної форми*, маючи на увазі інтонаційне навантаження музичної форми, утворене звуковими поєднаннями, потенційні значення яких уже відомі [16].
- <sup>7</sup> Під поняттям музичне мислення М. Михайлов розумів «мислення музично-образними уявленнями, засвоєними за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду – результату повторних музичних сприйнятів» [11, 51].
- <sup>8</sup> Порівнюючи вербальну і музичну мови, дослідник зазначав, що головною відмінністю між ними є відсутність у музичної мови побутової функції, оскільки навіть найпримітивніше музичне мислення є художнім, таким, що передбачає настанову оригінальності, неповторності.
- <sup>9</sup> На таке розуміння стилю натрапляємо у В. Медушевського, Є. Назайкінського (див. далі).
- <sup>10</sup> Стиль, за словами Б. Яворського, – являє собою «властиві даній історичній епісі ідеологічні принципи мислення і прийоми його композиційного оформлення» [цит. за: 17, 5]. Див.: *Яворский Б. Л. Избранные труды.* – М., 1987. – Т. 2. – Ч. 1: Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915).
- <sup>11</sup> На акцентуації комунікативних та аксіологічних властивостей стилю наполягав і С. Кримський, за визначенням якого стиль є «*формою повідомлення особистості й історії*», «маніфестацією вибраних цінностей, які виражають епоху через особистість творця» [цит. за: 4, 26].
- <sup>12</sup> «Музична мова, за В. Москаленком, є «узагальненням типових властивостей вже втіленого у мовному висловлюванні музичного матеріалу, <...> “музичному мовленню” відповідає рівень музичного інтонування» [12, 89].
- <sup>13</sup> Є. Назайкінський спирається на дефініцію Б. Асаф'єва, який у «Путівнику по концертах» писав: «Стиль – риса (характер) або основні риси, за якими *можна відрізнити* твори одного композитора від іншого або твори одного історичного періоду (послідовності часу) від іншого» [цит. за: 14, 34].
- <sup>14</sup> Є. Назайкінський, услід за М. Михайловим, оперує поняттям «стильової аперцепції» (у Михайлова – стиль сприйняття), яке розуміє як підготовку до сприйняття, що стимулюється оголошенням імені композитора, назви твору і т. п.

1. *Горюхина Н. А.* Музыкальная форма и стиль: Автореф. дис. ... доктора искусств. – М., 1974.
2. *Козаренко О. В.* Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001.
3. *Козаренко О.* Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>.
4. *Коханик И.* Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 25–32.
5. *Лихачёв Д. С.* Стиль как поведение: к вопросу о стиле произведений Ивана Грозного // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., 1974. – С. 182–198.
6. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М., 1978.
7. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1960.
8. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. – М., 1993.
9. *Медушевский В.* Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 31–32.
10. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976.
11. *Михайлов М.* Стиль в музыке. – Л., 1981.
12. *Москаленко В. Г.* Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 87–93.
13. *Музыкальная форма /* Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М., 1974.
14. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. – М., 2003.

15. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
16. *Сохор А.* Музыка // Музыкальная энциклопедия. – М., 1976. – Т. 3. – С. 730–751.
17. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.

**Ольга Кушнірук**  
(Київ)

## ДРУГИЙ ПЕРІОД УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ: РЕФЛЕКСІЯ НЕПІЗНАНОГО

Атрибуція творів української музики з погляду стильових напрямів – проблема, що вже протягом останніх п'ятнадцяти років активно розробляється в музикознавстві. Вона має певне стратегічне значення, адже може стати інструментом входження України до загальносвітового контексту і сприяти популяризації її музичної спадщини за кордоном на науковому рівні, зокрема, через компаративістський аспект. Власне, порівняльне музикознавство – досить поширена галузь зарубіжної науки. Назвемо, скажімо, монографії британського вченого Крістофера Палмера «Impressionism in Music» (London, 1973, <sup>2</sup> 1974, 248 p.) та чеського дослідника Йозефа Бека «Impresionismus a hudba» (Praha, 1964, 155 s.), де проблема стилю імпресіонізму вивчається у творчій спадщині композиторів різних країн, і тому означене явище постає у більш цілісному вигляді.

Предметом мого давнього інтересу є прояви імпресіонізму в українській музиці, що протягом першої третини ХХ ст. вилився у два періоди свого побутування, формуючи разом з іншими стильовими напрямками ситуацію модернізму. У контексті тогочасного, сповненого протиріч, злетів і падінь, суспільного і мистецького життя він уписав свою, може, не надто голосну, проте неповторну, сповнену замилювання життям і красою, насолодою у споглядальній рефлексії ноту, що за кілька десятиліть віддулила здобутками неоімпресіонізму і мінімалізму.

Контекст появи імпресіонізму у творчості українських митців не був випадковим. У Західній Україні потужним чинником виступив вплив чеської («празької») школи в особі Вітезслава Новака, клас композиції якого закінчили В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, С. Туркевич, Р. Сімович. На Наддніпрянщині, на мою думку, найголовнішу роль у цьому сенсі відіграло концертне життя. Так, протягом 1920-х років афіші київських концертів рясніли творами К. Дебюссі, М. Равеля, С. Скотта, О. Респігі, М. де Фальї, А. Казелли, І. Альбеніса (виконували диригенти Л. Штейнберг, А. Маргулян, піаністи Г. Беклемішев, С. Тарновський, Г. Нейгауз, В. Горовиць, дует Б. і Р. Вольські, Г. Коган, А. Боровський з Росії, Х. Ітурбі з Іспанії, співачки М. Калиновська, З. Лодій, А. Кернер з Ленінграда). Прослуховувалися й обговорювалися вони на щотижневих засіданнях Асоціації сучасної музики. Після 1924 року до Києва з лекцією-демонстрацією про французьких імпресіоністів приїжджав А. Альшванг <sup>1</sup>.

Пройнявшись цікавими знахідками М. Равеля у сфері оркестрового колориту, традиціоналіст Р. Глієр надіслав одну з партитур французького майстра Б. Лятошинському, що саме працював над інструментуванням «Китайського танцю» з балету Глієра «Червоний мак» (лист від 5 травня 1927 року): «На всякий случай посылаю Равеля сюиту. III часть – китайская. Взгляните на divisi струнных, деревянных, Хул., Агре, – там замечательная звучность» <sup>2</sup>.

У контексті другого періоду імпресіонізму в українській музиці (1920-ті – середина 1930-х), показового діалогом з іншими стильовими течіями, як приклад спорадичного звернення можна інтерпретувати «Етюд-імпресію» ор. 10 № 4 для фортепіано Валентина Костенка. Написаний у 1925 році педагогом-початківцем Харківського музично-драматичного інституту (з 1923), цей твір за своєю стилістикою випадає з авторського стилю, сформованого добротністю вишколу петербурзької школи (клас композиції М. Соколова закінчив у 1921). Він наче ілюструє думку сучасної дослідниці Т. Огневої, що «модерністські поривання в українській культурі охарактеризовують спалахи. Усвідомлена позиція та плинність у новаторських намаганнях літераторів або митців не спостерігаються» <sup>3</sup>.

Власне, спалахом статичного світовідчуття композитора постає «Етюд-імпресія». У «Короткій автобіографії», написаній В. Костенком у роки зрілості (1956), знаходимо слова-пояснення появи цієї «несподіваної» в його творчості п'єси: «академічне виховання, художні власні смаки і впливи модного модернізму часто-густо штовхали мене на рецидиви захоплення надмірно складною гармонією. Я також іноді гадав, що знижки щодо спрощення музичного письма можуть шкодити художньому враженню. Прикладами ускладненої музики можуть бути деякі інструментальні твори (етюди для фортепіано), а особливо вся опера “Карпати”»<sup>4</sup>. Отже, явно простежується намагання експериментувати, віддати данину тогочасній моді. Адже, на думку Т. Огневої, «з 1922 р. в Україні докорінно змінюється система відліку – модерністичним (суто новим) стає все: державний устрій, стосунки в суспільстві, світовідчуття митця»<sup>5</sup>.

У Харкові, де жив і працював В. Костенко, завдяки композитору і педагогу С. Богатирьову для підвищення професійного рівня композиторської молоді організовувалися прослуховування (з передмовами останнього) новинок радянської та західноєвропейської музики<sup>6</sup>. Власне, наведений факт став потужним чинником у становленні авторської манери й учня Богатирьова Миколи Коляди (1907–1935), який протягом 1925–1932 років написав низку композицій, де семантичне поле імпресіонізму відіграло важливу роль, зокрема, у «Скерцо» та Сонаті для скрипки й фортепіано, солоспіві «Весняний день» на сл. Б. Силаєва, «П'яти обробках українських народних пісень»<sup>7</sup>.

Водночас варто прислухатись і до думки дослідниці творчої спадщини В. Костенка Інни Беренбейн, яка, прагнучи зрозуміти світосприйняття композитора, детально студіює його пройняті ідеєю цілісності буття, філософські опуси («Пророк Світовид», «Матерія – життя – человек») і вбачає прямий зв'язок з художнім наповненням його музичних творів: «відчуття містичного змістужиття об'єднує світосприймання В. Костенка із експресіоністичною естетикою. Неоромантичні тенденції цієї мистецько-філософської течії, а саме мотив екстатичного з'єднання з вседністю, космосом, надчуттєвим... відчуються в його творчості середини 20-х років, зокрема, фортепіанних етюдах з ор. 10»<sup>8</sup>.

Гадаю, це твердження більше стосується «Етюд-експресії» ор. 10 № 6, де стабільність тонального центру *E-dur* є точкою відліку авторської інтенції і водночас межею бажань, моментом досягнення істини-всесвідності, а мотивний принцип з висхідною інтонацією на мікро- і макрорівнях символізує екстатичне з'єднання з надчуттєвим.

«Етюд-імпресія» ор. 10 № 4 показовий усталеними лексемами імпресіонізму, обраними для відображення рефлексії споглядання. На перший погляд, цілком зрозуміла двошарова фактура, що відображає неспішний плин звукової матерії: може раптом зависнути у просторі, ніби на півслові (заліговані звуки фігурації, тт. 10–11), спримітизуватись і звузитись до звучання паралельних інтервалів ч. 4 (закінчення першого розділу, тт. 26–29) чи зненацька натякнути на три різнірідні «персонажі» (уже згадана фігурація імпровізаційного типу як середній шар, інтервал ч. 5 у баса як основа основ, мотивні перегуки у верхньому шарі з ладовим мерехтінням мажорного та мінорного тризвуків). Попри таке експериментування з фактурою, до форми композитор поставився традиційно, не виходячи за межі простої двочастинності.

Окремого спостереження заслуговує ритмічний малюнок твору: він неначе супутник примхливості фактури, де поєднані тріолі основного ритмічного тла із чергуванням квінтолей, квартолей тощо, що надає характеру п'єси імпровізаційності. Завдяки ритмічному укрупненню (шістнадцятки, тріоль вісімок, дуоль вісімок) досягається ефект сповільнення наприкінці кожного розділу, що разом зі зменшенням динаміки, звуженням фактури до звучання інтервалу ч. 4 та підйому її у високий регістр нагадує прийом розтушовування, розмивання чіткості кольору в живописі.

У загальну споглядальну атмосферу певний динамізм вносять хроматизовані мотиви (одноголосі в першому розділі, як октавні унісоми – у другому), проте їхня напруга – ефемерна: в обох випадках прагнення до експресивного виплеснення почуттів не реалізується, а знімається індиферентністю вже згаданих ч. 4.

Отже, у контексті епохи в «Етюд-імпресії» виявляється зацікавлення автора стилістикою імпресіонізму в деталях (техніка паралелізмів, послідовності фігуративно розкладених септакордів, відсутність мелодичної лінії, тональна завуальованість, виражальне значення фактури), проте водночас простежується й ігнорування суттєвого його надбання, а саме – мозаїчності форми.

Той факт, що обидва згадані етюди ор. 10 були опубліковані 1930 року ДВУ в серії «Український педагогічний репертуар (V ступінь)», тобто пройшли радянську цензуру, свідчить про певні можливості презентації модерністських творів в умовах становлення молодого радянсь-

кого мистецтва, що незабаром зазнало штучної деформації й засило ідеологічного тиску, а його творці були піддані безпідставним репресіям, як це сталося з В. Костенком.

Офіційний курс, що усталювався, на побудову так званої «пролетарської культури», «музики для мас» з найголовнішим ціннісним критерієм доступності для розуміння її широкими верствами перекреслював будь-які прагнення в напрямі модернізації як змісту, так і мовно-виражальних засобів. Тому композитори, деякі зі широчайшою вірою в побудову нового устрою, інші — аби вижити, починаючи вже з другої половини 1920-х років, писали твори на ушлявлення радянської дійсності. Саме так, для доведення власної благонадійності, можна розцінювати написання В. Костенком 1925 року, що й «Етюд-імпресія», абсолютно традиціоналістського твору — романтичної симфонії ор. 9 «1917 рік».

Водночас погоджуємось із думкою М. Ржевської про природність продовження в 1930-х роках лінії на посилення композиторського професіоналізму<sup>9</sup>, який давав можливість реалізувати творчі наміри завуальовано, як-от у Третій сонаті ор. 31 (1935) Матвія Гозенпуда, доробок якого на сьогодні ще зовсім не вивчено. Одностайний різновид жанру, окрім типово романтичних засад, побіжно віддзеркалює пошуки в ділянці колористики та поліфонічного розвитку. Починається твір розгорнутим вступом Largo, своєрідним траурним маршем з набатним ходом у партії лівої руки, що асоціюється з музичними символами С. Рахманінова. Така розвиненість вступу не випадкова: інтонаційно він продукує тематизм головної партії, а згодом — і розробки. Показовим є двотактове вкраплення образної сфери вступу перед розробкою як пряма підказка-знак на прелюдію *cis-moll* Рахманінова. Початковий і водночас тезисний мотив головної партії, що інтонаційно виростає з тематизму вступу, несе двоякі семантичні алюзії. Завдяки гармонічній послідовності шостого септакорду та подвійної доміанти септакорду зі зниженою квінтою, він апелює до такого частого в перші десятиліття ХХ ст. пошанування музики О. Скрибіна. Разом із цим інтонаційний хід I — <sup>+</sup>VII — V, де V гармонізований тонічним тризвуком із запізненным I щаблем, указує на лисенківську інтону. Цікавий контраст уносить побічна партія — оаза споглядальності, занурення в імпресіоністичну чуттєвість. Тут тематичне навантаження несе вся фактура, мелодія ж ховається в середньому регістрі. Колористичний ефект має послідовність великого мажорного та малого мінорного септакордів на початку побічної партії. Розробка сонати розгортається трьома хвилями: перша — триголосо фугато на тему головної партії, друга — виокремлення мотиву побічної партії і його розробка, третя — трансформоване апофеозне проведення побічної партії. У репризі результатом, досягнутим у процесі розвитку, постали більш драматизована головна партія та просвітлена у своїй романтичній конкретиці й із закріпленням апофеозності побічна.

Елементи колористики трапляються й у ранній творчості Федора Надененка (як і М. Гозенпуда, члена АСМУ), зокрема, у його двох ранніх романах — «Осінь» ор. 4 № 1 на сл. С. Богомазова та «На озері» ор. 6 № 1 на сл. М. Вороного, де обрані поетичні тексти перебувають у річищі типово романтичної традиції. У першому з них порухи настрою героїні суголосні змінам у природі. Образ осені, що виражає смуток за пройденим квітанням, символізує і минулу молодість героїні, відтак її сум і слабку надію ще зустріти почуття. Заради нього вона згодна віддати найдорогоцінніше — «мені й душі для нього не жаль». Композитор у романсі показує, що типово романтичному текстові можна надати більшої рельєфності внаслідок гармонічної колористики. Так, у першому розділі (загалом твір написаний у простій двочастинній формі) смисловий контекст аури спліну, печалі створюється у вибагливому, імпресіоністичному супроводі фортепіанної партії. Два її пласти на-вдвовижу різняться між собою, проте гармонійно доповнюють один одного: перший — у середньому регістрі — статичного типу остінато тонічної квінти (у другому реченні квінти натуральної доміанти) і великої секунди у вигляді рівномірних вісімок; другий — у високому регістрі — форшлагового типу мотиви-затримання до тонічного неповного тризвука та VII натурального тризвука (себто прийом паралелізму, як і наголошення неповних тризвуків — показові ознаки імпресіонізму).

Загальна концепція твору вирішується на користь романтизму, що особливо помітно у другому розділі романсу, де кульмінаційна зона не обійшлась, як у Чайковського, без секвенційного руху, а фінальна тоніка закріплена п'ятьма тактами тривання.

Поетичне першоджерело другого романсу Ф. Надененка засноване на асоціації-зіставленні двох пар образів: вірш змальовує пейзажну картину — огорнуте сонячним промінням озеро, в якому відображаються пропливаючі хмари, що «усміхаються і линуть, ніби гинуть у прозорій глибині». Цій парі кореспондує «тихо мрійна» душа героя, в якій зринає любий образ коханої.

Смисловий акцент композитор ставить на змальовання образу хмар, їх швидкоплинності, химерності їх відображення у воді, адже серед усієї статичності картини це єдиний рухливий образ. Тому до-



силь зрозумілим є розташування його як контрастної середини у простій тричастинній формі романсу. Зауважимо, що і образ хмар, і образ відображень були улюбленими в Дебюссі та Равеля. Для характеристики цього образу Ф. Надененко вживає декламаційність у вокальній партії та засоби гармонічної колористики. Так, на словах «і плывуть по ньому хмари, мов примари» мелодія постає спочатку як повторення одного звука (с), слово «хмари» наголошується раптовим висхідним стрибком на інтервал ч. 4 з наступним хроматичним заповненням. Вертикаль середнього розділу романсу постає у вигляді низки нерозв'язуваних акордів терцієвої структури – малого ввідного, малого мінорного септакордів, великого мажорного нонакорду (тт. 12–20). Тобто колористична роль гармонічного чинника спрямована на звукозображальний ефект у рамках загальноромантичної концепції розглянутого романсу.

Обидва романси Ф. Надененка були написані в 1920-х роках, на що вказують позначення ранніх опусів та закінчення консерваторії в 1921 році. Вони частково репрезентують ранній період творчості композитора, для якого притаманне засвоєння романтичної стилістики із вкрапленням одного з виражальних засобів імпресіонізму – гармонічної колористики. Таку особливість авторського стилю зауважив ще В. Барвінський, описуючи творчі здобутки композиторів Наддніпрянської України у праці «Огляд історії української музики» (1937)<sup>10</sup>.

Хронологічні межі другої хвилі українського музичного імпресіонізму окреслюються 1920-ми – першою половиною 1930-х років. Аналіз творчості Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Коляди, Н. Нижанківського 1920-х років, зроблений автором цих рядків у кандидатській дисертації<sup>11</sup>, дає підстави зробити висновок про якісно новий етап у засвоєнні стилістики імпресіонізму. Його визначає, по-перше, вільне, зріле використання імпресіоністських засобів для втілення конкретної, яскраво індивідуальної в кожному конкретному випадку образної сфери. По-друге, у зазначений період спостерігається активна взаємодія імпресіоністських засобів з іншими стилями та напрямками мистецтва ХХ ст.: у творчості кожного композитора такі сплави набувають неповторного, індивідуального характеру. Так, у Б. Лятошинського – це оригінальний синтез імпресіонізму з експресіонізмом, у Л. Ревуцького та М. Коляди – переосмислення фольклору на імпресіоністичній основі – своєрідний вияв неофольклоризму, у Н. Нижанківського – взаємодія з неокласичними рисами. Проаналізовані в цій статті і введені до широкого музикознавчого й виконавського обігу окремі твори В. Костенка, М. Гозенпуда, Ф. Надененка збагачують наші знання про побутування імпресіонізму в українській музиці, загалом про непростий період української музичної культури (перша третина ХХ ст.), добу переходу від романтичних ідеалів до пошуку нових шляхів самовираження, осмислення життя. Власне, гедонізм як провідна засада естетики імпресіонізму «спровокував» суголосність цього стильового напрямку загальному тону світовідчуття митців тієї доби – їх радісному захопленню, світлій вірі в майбутнє.

<sup>1</sup> Шамаева К. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1983. – Вып. 3. – С. 89–154.

<sup>2</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: У 2 т. / Упоряд. М. Копиця. – К., 2002. – Т. I. – С. 142.

<sup>3</sup> Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. – К., 2008. – С. 83.

<sup>4</sup> Валентин Костенко. Музикознавчі праці. Статті. Матеріали / Упоряд. І. Беренбейн. – К., 1996. – С. 153.

<sup>5</sup> Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. – С. 84–85.

<sup>6</sup> Арнаутов О. Микола Коляда. – К.; Х., 1936. – С. 19–20.

<sup>7</sup> Своєрідність прояву рис імпресіонізму в музиці М. Коляди полягає у зверненні до ладової мінливості, запозиченої з народної пісенності (зв'язок з неофольклоризмом), ускладненні структури співзвуч (важлива роль інтервалу ч. 4 в їх побудові) за рахунок синхронного співіснування функціонально різних акордів, активного мелодичного руху голосів.

<sup>8</sup> Беренбейн І. Валентин Костенко. Ідея творчості – ідея життя (на матеріалі філософської спадщини) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 36. – Кн. 1. – С. 170.

<sup>9</sup> Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. – К., 2005. – С. 335.

<sup>10</sup> Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич, 2004. – С. 132.

<sup>11</sup> Кушнірук О. Рисі імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): Автореф. ... канд. мист. – К., 1996.

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА У ВИСТАВАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ**

У світлі історичної та сучасної проблематики стильової палітри українського музичного мистецтва на окрему увагу заслуговує аналіз стильових особливостей музичного виконавства, яке, за класичним визначенням А. Мухи, є «центральною ланкою» в тріаді існування музичного твору (композитор-виконавець-слухач)<sup>1</sup>. Дослідження виконавського мистецтва як «особливого аспекту прояву стилю»<sup>2</sup> може концентруватися як навколо виявлення індивідуальних особливостей того чи іншого виконавця, так і в річищі більш широких узагальнювальних питань визначення його жанрових, національних чи епохальних рис. У будь-якому випадку поняття виконавського стилю має розглядатися в безпосередньому контексті дослідження виконавської традиції та виконавської школи.

Формування виконавських традицій оперної трупи Київського театру (тепер – Національна опера України) відбувалося під впливом яскравих творчих особистостей артистів (диригентів, режисерів, співаків-солістів), що в різні роки працювали в його стінах.

Творча самобутність гранично вимогливого диригента, високоерудованого музиканта, «академіка опери» В. Тольби та блискучого диригента-стиліста, наділеного винятковими емоційністю та темпераментом К. Симеонова підготували можливість високого професійного злету колективу театру в 60-х роках ХХ ст. Поява за диригентським пультом «сонячного маестро» С. Турчака, «магічний талант» якого, як зазначає М. Гордійчук, «поєднував спонтанну емоційність із тонкою музикальністю, а технічну майстерність із високою виконавською культурою»<sup>3</sup>, надихнула на створення класичних вистав вітчизняного оперного мистецтва 70–80-х років минулого століття. Сучасний образ Національної опери визначає її головний диригент В. Кожухар, масштабний і самобутній талант якого презентує українське мистецтво в Європі і світі.

Збагачена постатями яскравих творчих особистостей також історія театральних хорів. У різних роках тут працювали талановиті оперні хормейстери Е. Купер, І. Альтані, М. Тараканов, В. Колесник. До роботи з хором долучалися на незначний термін і такі визнані артисти, як О. Кошиць, М. Берденников.

Тепер, коли хор більш ніж тридцять років перебуває під орудою видатного майстра хорової справи Л. Венедиктова, можна визначити стабільний виконавський стиль цього колективу, утворений на основі його виконавських традицій. Цей стиль має специфічні ознаки театральних виконавств, обумовлені взаємодією музичної та сценічної складової оперної вистави.

Опера, що використовує тих самих виконавців (солісти, хор, оркестр), що й вокально-інструментальні жанри, відрізняється своєю сценічною й драматичною природою і є, по суті, синтетичним жанром, в якому поєднуються різні види мистецтв. Хор, що бере участь в оперній виставі, поставлений у специфічні виконавські умови порівняно з хором, що дає концертний виступ. Необхідність акустичного заповнення великої театральної зали, часто подолання «розсіяння» по сцені, продиктоване мізансценами вистави, повноцінного ансамблювання з симфонічним оркестром, із солістами-вокалістами – усе це висуває особливі вимоги до хорового вокалу. Необхідність співати в мізансценах (одночасно з акторською грою та сценічним рухом) висуває й підвищені вимоги до володіння вокальною технікою, особливо тренуваним співацьким диханням. Саме тому оперний хор традиційно комплектують вокалістами, голоси яких мають насичене темброве забарвлення (широкий спектр обертонів). Уміло використовуючи темброві й динамічні принади співочих голосів, театральний хормейстер досягає здійснення специфічних акустичних завдань оперного виконавства.

Л. Венедиктов, коли говорить про жанрові особливості хорового виконавства, визначає два основні різновиди академічної виконавської манери – «оперний» та «капельний»<sup>4</sup>. Традиція «капельного» звучання пов'язана з акустикою храму, яка вимагала від регентів і співаків істотно іншої вокальної манери порівняно з акустикою оперного театру. На більш стримане, тембрально концентроване звучання вказував і сам факт участі хору в акті богослужіння, і те, що партія сопрано виконувалася дискантами, а не жінками. Традиція богослужбового співу західноєвропейської церкви в супроводі органа вимагала тембрового ансамблювання

хористів з «вузьким» та дещо «холоднуватим» тембром цього інструмента. Слід зауважити, що у православної традиції відсутність інструментального супроводу компенсувалася розвиненою партією басів та їхнім глибоким тембральним забарвленням.

У сучасній концертній практиці хормейстери часто прагнуть до «звуження» тембрового діапазону вокалістів, надають пріоритету «головному» звучанню, яке полегшує створення ансамблю між хоровими партіями. Особливо це стосується виконання західноєвропейської та сучасної музики. Хорові твори багатьох сучасних композиторів (можливо, за винятком «неофольклорного» напрямку) зорієнтовано на так звану «інструментальну» манеру звуковидобування, також пов'язану з нівелюванням регістрово-тембральних особливостей хорових партій (грудний, головний та мікстовий регістри), «вузькотемброве» виконання.

Як «оперне», так і «капельне» звучання мають практику використання і співіснування в оперно-хоровому виконавстві. Але якщо вживання «капельного» звучання пов'язане зі специфічними драматургічними чи стилістичними особливостями оперного твору, то робота на «великому звуці» є необхідною умовою виконання класичних творів романтичної опери, які становлять основу репертуару київського театру.

Коли йдеться про стилістичні особливості цих двох виконавських манер, Л. Венедиктов акцентує особливу увагу на визначальній ролі тенорової партії. Якщо «капельні» тенори характеризуються звуженою «мікстовою» манерою вокалізації, то «оперні», з насиченим діапазоном обертонів, вносять відповідний тембровий «тонус», який змінює колорит звучання всього хору<sup>5</sup>.

Важливі особливості оперно-хорового виконавства обумовлені самою специфікою його театральної природи. Творча діяльність київського оперного хору доводить, що яскрава образність хорового звучання може ставати вагомою, навіть вирішальною складовою у втіленні музичної драматургії оперного твору. «Будьте тими, кого ви співаєте», – повторює Л. Венедиктов на репетиціях у хоровому класі. Саме там хормейстер створює власну інтерпретацію хорових сцен, налаштовуючи співаків на правдиве психофізичне відчуття вокально-інтонаційної образності, яке вони повинні зберігати надалі, під час вистави, в ансамблі із солістами та оркестром. Маєстро часто згадує вислів М. Тараканова про успіх роботи хормейстера в тому випадку, коли на сцені лишається хоча б сорок відсотків того, що зроблено ним у хоровому класі.

Окрім загальних жанрово-стильових особливостей оперно-хорового виконавства, специфічного втілення в хоровому звучанні набуває стилістика виконання окремих оперних творів. Широка панорама виразових засобів, якими володіє хор Л. Венедиктова, дозволяє втілювати твори різного стилістичного спрямування – романтична опера різних національних шкіл (італійської, німецької, французької, російської), українська класична опера, опера ХХ століття. Особливу увагу хормейстер приділяє вираженню у звучанні національної стилістики: за висловленням Л. Венедиктова, «безтембровий звук є безнаціональним». На відбір виражальних виконавських засобів також впливає епохальний, жанровий та індивідуально-композиторський стиль кожного твору.

Яскраве втілення героїко-романтичної та української національної стилістики відбулося в класичній інтерпретації С. Турчака опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (1981), пізніше поновленою В. Кожухарем (1992). Значною мірою опера побудована на фольклорному матеріалі, і звучання багатьох хорових епізодів тут близьке до обробок народних пісень. Зі стильових особливостей хорового виконання у виставі відзначимо глибоку забарвленість тембру, зокрема, альтової та басової партій, емоційну насиченість та пов'язану з нею рухливу агогіку, яскраві динамічні контрасти, підкреслення з допомогою артикуляції танцювальної метроритмічної основи. У кульмінаційному епізоді сцени козацької ради – хорі «Засвітали козаченьки» – завдяки поступовому посиленню динаміки та тембральної наповненості виконання хормейстер створив ефект «вольної, широкої народної пісні», яка поступово заповнює сцену й зал хвилиною героїко-романтичного пафосу.

Риси національного стилю можна простежити й у виконавській інтерпретації сучасної візитівки Національної опери – опері Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» (2007, диригент-постановник М. Дядюра). Твір написано музичною мовою ХХ ст., і сам автор вказував на те, що він унікав використання фольклору чи будь-якої стилізації<sup>6</sup>. Але інтерпретація Л. Венедиктовим окремих хорових епізодів підкреслює безумовну емоційну виразність ліричних народнопісенних інтонацій. Це, зокрема, закулісний весільний жіночий хор, хор-голосіння з п'ятої картини опери.

Національна виконавська стилістика наявна, безумовно, не тільки у виконанні музики українських композиторів. Л. Венедиктов – блискучий стиліст-інтерпретатор класичних

італійських оперних творів, що неодноразово зазначалося українськими та зарубіжними рецензентами. Плідну діяльність Л. Венедиктова в цій царині було відмічено навіть державною нагородою Італії – орденом «Al merito della Repubblica Italiana».

Загальновідомою є думка про спорідненість італійської та української пісенної культури, можливо, тому існування в музичній стилістиці Дж. Верді та Дж. Пуччіні є таким органічним для київського хору. Сам Л. Венедиктов формування цих виконавських традицій в театрі пов'язує з впливом творчої особистості видатного диригента В. Тольби, блискучого інтерпретатора, зокрема, вердієвських опер.

«Вражаючі міць голосів та музичні нюанси», «все багатство нюансів кожного регістру як у піано, так і в форте», «прекрасне враження багатобарвності та єдності», «значна внутрішня напруга, від найтонших відтінків до бурхливої динаміки» – такі визначення були надані європейською критикою звучанню хорових сцен оперних вистав та інтерпретації вердієвського «Реквієму»<sup>7</sup>. Вони ілюструють блискуче опановані хором Л. Венедиктова важливі ознаки виконавської стилістики композитора – тембральну експресивність та патетичність кантилени у сполученні з тонким динамічним та штриховим нюансуванням, змістовною визначеністю вокальної інтонації. Яскрава ознака творчості Дж. Верді – її образна театральність, влучно втілена Л. Венедиктовим у хоровому звучанні. Інколи навіть одна музична фраза, вдало озвучена інтонація вже створюють образ цілої хорової сцени. Наприклад, інтонаційна напруга та емоційна пристрасть першої фрази хору-інтродукції з опери «Набукко» (1994, диригент-постановник В. Кожухар), яка досягається внаслідок максимальної концентрації звукової атаки, вокально-штрихової єдності та ритмічної точності виконання пунктирного ритму, відразу змальовують хвилюючу катастрофічну картину загального відчаю жителів Єрусалима. Виконавська стилістика опер Дж. Верді в інтерпретації хору Л. Венедиктова обумовлена як національним стилем та світовідчуттям романтичної епохи, так і жанром опери-музичної драми.

Зовсім іншого виконавського підходу вимагає стилістика оперних творів ХХ ст. Зокрема, робота хормейстера над утіленням хорової партитури опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» (2001, диригент-постановник В. Кожухар) потребувала «розкнутості», неупередженості виконавського інтонаційного мислення, особливого підходу не тільки до інтонування, але й до вокального звукоутворення. Л. Венедиктов відзначив, що під час роботи з прокоф'євською партитурою, «було дуже важко перенастроювати хор для виконання навіть вже добре вивченого класичного репертуару»<sup>8</sup>.

За жанром опера С. Прокоф'єва є комічною оперою, їй властиві легкість і динамізм розвитку. Як відзначала Л. Ротбаум, комедійний персонаж «швидше реагує, швидше думає й вирішує ніж персонаж драматичний»<sup>9</sup>. У звучанні хорових сцен опери Л. Венедиктов віддає перевагу характерній для виконання музики ХХ ст. легкій, «інструментальній» манері співу, наголошуючи не так на «кантиленності» та тембральній глибині звучання, як на його штриховій, динамічній та агогічній мобільності. Нового звучання в стилістиці Прокоф'єва набуває й інтонаційна образність виконання. Хормейстер сміливо використовує тембри чоловічого хору, які він характеризує як «бурмотіння», «тріщання», «дзиччання». Часто також він уживає рельєфні, «гротескові» можливості агогічного та динамічного нюансування, наприклад, *FF* чи *PP subito*.

У хоровому Пролозі опери, який побудовано як діалог полемізуючих між собою груп чоловічого хору, використовуючи різноманітність тембрового та штрихового нюансування, хормейстер досягає відображення полярно-контрастних образних характеристик, водночас створюючи цілісність виконавського вокального ансамблю.

Отже, стилістичні особливості кожного оперного твору вимагають від хормейстера застосування й різноманітної виконавської стилістики – характеру звукоутворення, тембральної забарвленості, відбору засобів вокальної техніки для втілення композиторських нюансів хорової партитури. Визначальна роль хору в драматургії вистави в баченні головного хормейстера Л. Венедиктова – втілення образної інтонації – тісно пов'язана зі стильовим спрямуванням твору і багато в чому саме ним і визначається. Стильові особливості оперного виконавства, так само як і індивідуальні особливості виконавського стилю, формуються в процесі становлення виконавської традиції і значною мірою є продуктом впливу творчої особистості Митця – композитора, диригента, режисера і хормейстера.

<sup>1</sup> Муха А. Процесс композиторского творчества. – К., 1979. – С. 71.

<sup>2</sup> Царева Е. Стил ь музыкальн ый // Музыкальн ая енциклопедия. – М., 1981. – Т. 5. – С.288.

<sup>3</sup> Гордійчук М. Степан Турчак // Музика і час. – К., 1984. – С. 204.

<sup>4</sup> Інтерв'ю з Л. Венедиктовим з особистого архіву О. Летичевської.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Летичевська О. Інтерпретація хорових сцен опер Г. Майбороди «Ярослав Мудрий»: традиція і сьогодення // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 68. – С. 181.

<sup>7</sup> Степанченко Г. Лев Венедиктов. – К., 2004. – С. 18–20.

<sup>8</sup> Інтерв'ю з Л. Венедиктовим...

<sup>9</sup> Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. – М., 1980. – С. 210.

*Ольга Лігус*  
*(Київ)*

## ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Загальновідома думка про те, що в експресії танцювальної музики відображається дух і характер епохи, набуває особливого сенсу, коли йдеться про Романтизм – епоху «емоційну», за визначенням Б. Яворського [5, 33]. У той історичний період танець усвідомлювався не тільки як невід'ємна частина побуту, але й сама «ситуація танцю з її безслівно-пластичним, “музичним” вираженням багатозначного стала квінтесенцією Романтизму: реальним, живим вторгненням поезії у повсякденність» [4, 10]. Цілком відповідаючи естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах ХІХ ст., зокрема у фортепіанній творчості.

Серед розмаїття танцювальної музики для фортепіано, написаної композиторами-романтиками, найбільш поширеними були жанри вальсу та мазурки. Семантика вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якістю інтонацій «кружляння», особливо резонувала романтичній естетиці, що зумовило виняткову популярність цього жанру впродовж усієї епохи. Творчий інтерес привертала і своєрідна ритміка мазурки з її гострими пунктирами та непередбаченими синкопами, передаючи, за висловленням Б. Асаф'єва, той «примхливий стан», що характерний для романтика [2, 59]. Навряд чи можна назвати ім'я композитора ХІХ ст., котрий би не звертався до жанрів вальсу й мазурки. Відомо, що значну роль у розвитку цих жанрів відіграли митці різних національних культур: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Й. Брамс, П. Чайковський, О. Скрябін, М. Равель.

Вальс та мазурка активно розвивалися в українській фортепіанній творчості ХІХ – початку ХХ ст. До них зверталися О. Лизогуб, Л. Ілленко, А. Барцицький, Т. Шпаковський, М. Завадський, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Н. Нижанківський, Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький. Створюючи власні зразки фортепіанних вальсів та мазурок, ці композитори орієнтувалися на сталі жанрові моделі, вироблені у творчості європейських композиторів Романтизму, перевтілювали характерні художні тенденції часу крізь призму української ментальності.

Танцювальні жанри української фортепіанної музики романтизму ще не були об'єктами окремих досліджень. Вони лише згадувалися, переважно в різних музикознавчих працях з історії української музики в рамках загального огляду фортепіанної творчості. Більш детально мазурки й вальси українських композиторів долисенківського періоду – О. Лизогуба, Л. Ілленка, А. Барцицького, Т. Безуглого, Т. Шпаковського – розглянуті в кандидатській дисертації М. Степаненка, котрий віднайшов ці твори, відредагував та підготував до публікації [13]. Вальсам і мазуркам цих авторів та М. Лисенка (його мазурці С-dur op. 14 та вальсам op. 6, op. 17 № 1, 2, op. 39 № 1) приділила увагу Л. Корній [9], яка розглядала їх у контексті еволюції українського романтизму. Згадані твори М. Лисенка стали матеріалом дослідження Р. Сулім [14, 152–156], яка виявила в них творчий вплив художнього письма Шопена. Характер та загальні стилістичні особливості мазурок В. Косенка визначалися в монографії О. Олійник, присвяченій творчості цього композитора [12, 31–32].

Косенкові мазурки та вальси згадуються і в дослідженні В. Клима, що вивчав жанрову специфіку української фортепіанної музики радянського періоду [8, 27–28].

Як жанрові домінанти української фортепіанної творчості епохи романтизму, вальси й мазурки, написані українськими митцями, увібрали характерні стильові ознаки романтичного стилю. Спираючись на концепцію М. Михайлова, згідно з якою еволюція жанрів є результатом стильової еволюції [10, 102], у цій статті робиться спроба виявити стильову специфіку українського музичного романтизму на прикладі еволюції згаданих танцювальних жанрів. Для цього вальси і мазурки українських композиторів розглядаються в еволюційному процесі в порівнянні з вальсами й мазурками композиторів інших національно-музичних культур епохи романтизму.

Еволюція танцювальних жанрів в українській фортепіанній музиці епохи романтизму уявляється чотирискладовим періодом від початку XIX ст. до 20-х років XX ст., упродовж якого, згідно з концепцією історичного розвитку жанру М. Арановського, відбувалося формування жанрів, стабілізація та їхня дестабілізація [1]. Протягом усього періоду еволюції простежуються два напрями: 1) загально-романтичний, пов'язаний з орієнтацією на сталі жанрові моделі та стилістику, витворені західно-європейськими романтиками; 2) національний, в якому виділяються дві тенденції: а) залучення українських фольклорних джерел та б) розвиток національного типу образності та інтонаційності в рамках певного жанру.

Стильові узагальнення обґрунтовуються у статті на основі положень Л. Корній [9, 15], яка визначила провідні тенденції еволюції українського романтизму: засвоєння інонаціональних жанрово-стильових традицій (процес стильової адаптації) та витворення нових стильових ознак (стильова генерація) <sup>1</sup>.

Беручи до уваги той факт, що в еволюції українського романтизму взагалі, а отже, в еволюції жанрів вальсу й мазурки, домінували адаптаційні процеси, у розкритті характеру еволюційних змін порушується проблема взаємодії традиції та новаторства в музиці, для вирішення якої потрібно класифікувати спадкоємні та міжкультурні зв'язки, визначити типи інонаціональних впливів. Спираючись на окремі теоретичні положення О. Зінькевич [6], що стосуються питання міжнаціональної творчої взаємодії на морфологічному рівні, визначимо різні рівні прояву інонаціонального творчого впливу:

- а) орієнтацію на сталу жанрову модель;
- б) запозичення окремих елементів або комплексу елементів музичної мови;
- в) стилістичне цитування інтонаційної «ідеї» з подальшим оригінальним розвитком.

Перші зразки жанрів мазурки й вальсу в українській фортепіанній музиці з'явилися у 20–40-х роках XIX ст. у творчості О. Лизогуба (мазурка В-dur), Л. Ілленка (вальс е-moll) та А. Барцицького (вальс, мазурка). Ці твори були одними з ранніх спроб опанування жанровою моделлю фортепіанної мініатюри, виявляючи багато подібності з іншими творами цих жанрів, написаних у перші десятиліття XIX ст.: мазурками М. Шимановської, вальсами О. Грибоедова та О. Дюбюка, мазурками та вальсами О. Аляб'єва, О. Верстовського, І. Ласковського та О. Жиліна.

Початок розвитку фортепіанної мазурки пов'язують з іменами Ю. Ельснера, К. Курпінського та М. Шимановської. Зокрема, 24 мазурки Шимановської, що поєднали характерні жанрово-стилістичні особливості польських танців мазура та оберака, стали жанровою моделлю для багатьох композиторів того часу. Мазуркам Шимановської властиві такі ознаки: проста дво- або тричастинна форма, тридольний метр і, зокрема, розмір 3/8, та невігядлива фактура, властива раннім фортепіанним мініатюрам. Серед стилістичних особливостей цих творів виділяється оздоблення теми мелодичною фігурацією, орнаментикою, використання руху паралельних терцій, лідійського ладу, «волинкової квінти» в акомпанементі та домінантової функції («питальної» інтонації) на початку п'єси.

Усі ці ознаки становили ранню традицію жанру, сприйняту сучасниками та послідовниками Шимановської, котрі зазнали безпосереднього впливу її виконавської та композиторської творчості. Переважно то були музиканти, які перебували у 20-х роках XIX ст. на території Польщі, України та Росії, де в той період найчастіше гастролювала польська піаністка. Відомо, що з 1827 року вона назавжди оселилася в Петербурзі, де написала свої мазурки. Зважаючи на це, можна припустити, що О. Лизогуб, котрий у 1920-х роках перебував у Петербурзі, міг знати ці твори, чути гру Шимановської або, можливо, спілкуватися з нею та іншими композиторами, причетними до кола її прихильників та послідовників: М. Глинкою, О. Дюбюком, І. Ласковським.

Якщо порівняти мазурку Лизогуба з мазурками Шимановської та її сучасників, знайдемо чимало подібного: від типологічно спільних загальнообразних жанрових ознак до різноманітних композиційних і стилістичних особливостей. Так, з мазурками Шимановської (№ 5, 11, 14, 21, 23) та мазурками Глинки (С-dur та G-dur – з «Ліричного альбому на 1829 рік», F-dur та As-dur – з журналу «Еолова арфа») цей твір єдина проста двочастинна форма, що складається з двох тематично споріднених періодів. За фактурою, мелодикою та ритмоінтонаційним малюнком мазурка Лизогуба особливо близька до мазурки Ласковського В-dur. Водночас, відтворюючи характер польського танцю, Лизогуб виявляє певну вибірковість у підході, використовуючи лише загальнообразні та загальноритмічні ознаки жанру – пунктирний ритм та синкопи. Інші типові ладові та гармонічні ознаки, притаманні мазуркам Шимановської, у його творі відсутні.

Витоки жанру фортепіанного вальсу виходять із творчості Ф. Шуберта. У його вальсах домінує сюїтний тип композиції, що складається з ланцюга вальсів-мініатюр, кожен з яких має просту дво- або тричастинну форму. У цьому типі будови простежуються два різні принципи, на які надалі спиралися композитори, розвиваючи цей жанр. Перший (принцип трактування вальсу як фортепіанної мініатюри) ліг в основу ранньої жанрової моделі, яка відкристалізувалася у творчості композиторів першої третини ХІХ ст. Другий (композиційний принцип) властивий шубертівським вальсам – контрастне чергування тем. Модифікуючись, він визначив структуру зрілої жанрової моделі вальсу. Модифікація цього принципу полягала в поступовому подоланні сюїтності, характерної для прикладної традиції жанру.

Опора на ранню модель вальсу-мініатюри Шуберта визначається у вальсі Л. Ілленка, виявляючи при цьому спільні композиційні та стилістичні ознаки з вальсами Жиліна, Ласковського та Грибоедова, написаними в перші десятиліття ХІХ ст. Усі ці твори єдина проста репризна форма, мелодична лінія з характерним для стилістики цього жанру плавним ритмічним малюнком та невігядлива фактура. Разом з тим у п'єсі українського композитора вже виразно простежується національна тенденція, пов'язана із залученням фольклорних джерел. Так, в основу цієї п'єси Л. Ілленко поклав тему однієї з найпопулярніших у той час українських пісень-романсів «Сонце низенько».

Упродовж наступного етапу еволюції (50–60-ті рр. ХІХ ст.) завершується процес формування жанрових ознак мазурки і вальсу, водночас уже помітні ознаки процесу жанрової стабілізації. Мазурка М. Завадського, мазурка «Подільянка» Т. Безуглого та Інтермеццо-мазурка Т. Шпаковського, написані в той час, становлять тип зрілої фортепіанної мініатюри, в основі якої – контрастна драматургія, що реалізується в межах тричастинної репризної форми зі вступом та кодою. Порівняно з вальсами та мазурками попереднього періоду, ці твори вирізняє і достатньо розвинена фортепіанна фактура.

При розгляді мазурок Завадського, Безуглого та Шпаковського простежуються два основних напрями жанрової еволюції, які проявилися на ранньому етапі: загально-романтичний та національний. Інтермеццо-мазурка Шпаковського написана в традиціях західно-європейської романтичної стилістики, а в обох інших творах яскраво проявилось українське національне начало. Водночас мазурки М. Завадського та Т. Безуглого демонструють різні шляхи втілення української національної образності та інтонаційності.

Так, характерною особливістю мазурки М. Завадського є опора на ритміку українського народного танцю, яка була провідним джерелом стилю цього композитора. Композитор майже не використовує типових жанрово-ритмічних формули мазурки, унаслідок чого цей твір втрачає характеристичності польського танцю.

На відміну від танцювального характеру мазурки М. Завадського, у мазурці «Подільянка» Т. Безуглого яскраво виражено пісенно-ліричну інтонаційність, зокрема, у вступі та коді цього твору, де звучить типова українська лірична тема. Не прагнучи фольклорного цитування, композитор створив у ній суто українську інтонаційність, що проявилась завдяки характерній наспівності мелодії мінорного забарвлення, в основі якої лежать притаманні українській пісні тоніко-домінантові звороти, плавному поступовому рухові, секстовому викладу теми, використанню підголоскових елементів фактури.

Інша природа лірики вирізняє Інтермеццо-мазурку Т. Шпаковського, в якій утілено загальноромантичну образність. Примхливість мазуркового ритму поєднується в ній із сентиментальністю ліричної сповіді. У цьому творі простежуються такі традиційні ознаки жанру,

як, наприклад, початкова «питальна» інтонація домінанти, яку використовували у своїх мазурках М. Шимановська та Ф. Шопен.

Кульмінаційний етап розвитку й поетизації вальсу та мазурки в загальноєвропейському контексті епохи романтизму пов'язаний саме з ім'ям Ф. Шопена. Обидва жанри набули в його творчості досконалого вигляду і стали жанровими еталонами, на які орієнтувалися композитори-романтики наступних поколінь епохи.

Новаторство Шопена в обох жанрах проявилось передусім у збагаченні образної сфери. У його мазурках танцювальність гармонійно поєднується з ліричною споглядальністю чи епічною жанровістю, меланхолійністю або драматичною експресією. Для вальсів польського романтика характерна також тенденція психологізації змісту. У зв'язку з цим не випадковою видається зростаюча прихильність Шопена до камерного типу вальсу, що згодом витіснив у творчості композитора модель *Grande Brillante*, яка вирізняє його перші вальсові опуси.

Еволюція жанрів вальсу й мазурки 70–90-х років XIX ст. позначена творчими пошуками композиторів різних країн – А. Дворжака, П. Чайковського, Й. Брамса, Е. Гріга, які, спираючись на жанрові традиції Шопена, створили оригінальні зразки жанрів. В українській музиці того часу виділяються твори М. Лисенка – шість вальсів та дві мазурки, в яких простежуються різноманітні прояви засвоєння жанрових традицій Шопена та яскраві ознаки індивідуального художнього письма.

Спадкоємний зв'язок Лисенка із шопенівською традицією особливо виразно проявився в його шести вальсах. Як і творчість польського романтика, великі концертні вальси Лисенка позначені ранніми опусами (ор. 6, ор. 17 № 1). Обидва концертні вальси являють собою монументальні «полотна», які в цілому вирізняє складність композиційного задуму, багатотемність і використання різноманітних фактурних формул, характерних для вальсів Шопена.

Згодом у творчості українського композитора, як і в Шопена, ствердилася камерна модель вальсу (Меланхолійний вальс ор. 17, № 2, вальс ор. 35 та вальс «Розлука» ор. 39, № 1), найбільш відповідна ліричному мисленню українського романтика. Для передачі меланхолійних та елегійно-сповідальних настроїв, які панують у цих творах, Лисенко обрав ті самі мінорні тональні барви, що й Шопен: *h-moll*, *d-moll*, *c-moll*, а також пісенно-романсову інтонаційність. За аналогією до шопенівських вальсів Лисенко використовує переважно складну тричастинну репризну форму, у крайніх розділах якої проводить дві теми, а в середині – контрастний матеріал в однойменній (ор. 17 № 2, ор. 35) або паралельній тональності (ор. 39 № 1).

Ознаки засвоєння традицій Шопена особливо помітні в Меланхолійному вальсі та вальсі ор. 35. У першому випадку вони проявляються на різних морфологічних рівнях: запозиченні окремих елементів стилістики, цілого комплексу стилістичних ознак та цитування інтонаційної ідеї з подальшим розвитком. У вальсі ор. 35 – на рівні орієнтації на певний твір із запозиченням окремих стилістичних засобів.

Порівняльний аналіз виявляє в Меланхолійному вальсі Лисенка образну, драматургічну, структурну та стилістичну подібність із вальсом Шопена ор. 69 № 2. Обидва твори єднає сентиментально-елегійний настрій, спільна тональність *h-moll* і тональний план у цілому (*h – D – h – H – h – H – h – D – h*), тричастинна репризна форма, крайні розділи якої складаються з двох контрастних тем (*h – D*), а середина становить контрастний матеріал в однойменній тональності. На стилістичне запозичення в Шопена вказує тематична подібність цього твору із двома шопенівськими вальсами: згаданим вальсом ор. 69 № 2 та вальсом *Grande Brillante a-moll*<sup>2</sup>. Перша тема Меланхолійного вальсу виявляє інтонаційну подібність із першою темою шопенівського вальсу *Grande Brillante a-moll*. Відштовхуючись від інтонаційної ідеї шопенівської теми (зокрема, її кульмінаційного фрагмента), український композитор переосмислює її в характері українського романсу, надає їй подальшого оригінального розвитку.

У Вальсі ор. 35. очевидною є орієнтація Лисенка на Вальс Шопена *cis-moll* (ор. 64, № 2), на що вказують структурні, драматургічні та стилістичні особливості цього твору. Обидва вальси єднає ідентична структура *A (a+b) – B (c) – A (a+b)* та тональна драматургія, побудована за принципом контрасту однойменних тональностей (тональний план вальсу Шопена: *cis – Des – cis*; Лисенка: *d – D – d*). Український композитор відтворює також загальні риси тематизму шопенівського вальсу: оповідний характер першої теми, вальсову рухливість другої (*Piu mosso*) та вмиротвореність



теми середньої частини. Особливу схожість виявляють другі теми вальсів обох композиторів, які вирізняє витончена примхлива мелодія та спільний функційно-гармонічний план.

Інтонаційна й гармонічна спорідненість простежується й між темами середніх розділів цих вальсів. Широкий октавний хід із терцієвим тоном тоніки, з якого починаються обидві теми, та подальший низхідний рух мелодії з міжтактовою синкопою, підкресленою в гармонії хроматизмом IV підвищеного ступеня, остинатна лінія баса – ось характерні особливості стилістики, притаманні серединним темам обох вальсів.

Ознаки засвоєння традицій Шопена наявні й у Лисенковій мазурці C-dur op. 14. За формою вона є доволі близькою до групи шопенівських мазурок-рондо (три-п'ятичастинна будова). Її складають дві різні теми, що проводяться в паралельних тональностях, контрастний епізод та реприза, в якій звучить основна тема. Так само як і Шопен, Лисенко використовує спільні розвивальні засоби: уже на початку твору він секвентно розвиває тему, а середній розділ (епізод Es-dur) насичує хроматичним рухом та колористичною гармонією.

У цьому творі простежується і стилістичне запозичення: основна тема мазурки має тісний інтонаційний зв'язок із C-dur'ними мазурками Шопена «фольклорної» орієнтації, особливо з мазуркою op. 7 № 5. Спільна тональність, домінантовий органний пункт, який звучить у короткому вступі, а потім супроводжує основну тему, характерна ритмоформула з тріольною групою еднають цей твір з мазуркою Шопена op. 7 № 5.

На відміну від Першої мазурки, у Другій (c-moll, op. 14) яскравіше проявилися індивідуальні ознаки стилю українського композитора, пов'язані зі втіленням української народнописенної ліричної інтонаційності, генетично властивої художньому мисленню композитора. Вона проявляється у гнучкій мелодичній лінії, оздобленій типовими для української пісні зворотами в гармонічному мінорі: V– #IV-II-IV нат., I-III-#VII-V, та мелізматикою, у використанні прийому мелодичного переінтонування. Усі ці ознаки співучості, що характерні для української ліричної пісні, майстерно «завуальовані» в мазурці скерцозно-танцювальним характером, вираженим у короткому фразуванні, поступовому русі вісімок, що виділені staccatto. Українське національне начало, зокрема, окремі елементи народного хорового багатоголосся, простежується й у фактурі твору. У другому тематичному утворенні п'єси (Es-dur) виразно виділяється низхідний ланцюг акордів фрігійського звороту, характерний для української хорової традиції (т. 19–21).

Розвиток жанрів вальсу й мазурки на рубежі XIX–XX ст. позначений впливом характерних тенденцій епохи «Fin de siecle» – пріоритетом мініатюрної форми та рафінованого змісту, в якому домінують мотиви елегантності або витонченої гри. З огляду на музичну мову для творів цього періоду характерна, з одного боку, інтонаційна опора на сталі формули загальноромантичного стилю, а з другого – пошук нових засобів виразності, зумовлених залученням фольклорної стилістики (Е. Гріг), розширенням ладотонального простору та особливою увагою до штриха (К. Дебюссі, О. Скрейбін, А. Лядов). Ці стильові риси пізньоромантичної творчості по-різному проявилися в мазурках та вальсах українських композиторів: В. Сокальського, Я. Степового, Д. Січинського, В. Косенка, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, які творили на межі XIX–XX ст. та на початку XX ст. Зокрема, у вальсі Нижанківського та мазурці Січинського простежується опора на романсову інтонаційність, характерна для українського романтичного стилю в цілому, у вальсах Степового виразно відбилися ознаки художнього письма Гріга, а в мазурках Косенка – скрябінська стилістика.

Найяскравішими серед творів танцювальних жанрів того періоду є мазурки В. Косенка (op. 3 № 1, 2, 3, op. 9 № 3), які становлять особливий рівень жанрової поетизації, позначений ліризацією та психологізацією образного змісту, що було характерно для музичної творчості рубежу XIX–XX ст. та початку XX ст. З огляду на спадкоємність жанрове трактування українського композитора продовжує традицію ліричних мазурок Шопена та Скрейбіна, яким притаманні такі ознаки, як камерно-інтимний стиль ліричного вислову, образна одухотвореність та витонченість, модифікація жанрово-побутової танцювальності в стихію «лірично-рухливої тридольності» [11, 8].

Щодо структури Косенко загалом додержується традиційної форми, відкрystalізованої Шопеном і розвинутої Скрейбіним – тричастинної репризного типу з контрастним матеріалом у середині. З погляду на композиційний розвиток мазурки всіх композиторів еднають тенденція до поемного розвитку (особливо у третій та четвертій мазурках, позбавлених жанрово-танцювальної заданості) та інтенсивний секвентний рух.

У мазурках Косенка, як і в інших його творах, особливо виразно проявилися ознаки художнього мислення О. Скрыбіна раннього періоду, до творчості якого український романтик завжди проявляв винятковий інтерес. Тож не випадково, що обох композиторів єднає прихильність саме до жанру мазурки. Її мінливі пунктири та тріолі цілком відповідали характеру ліричного мислення обох композиторів. Символічним навіть є те, що перші три мазурки Косенка, так само, як і перші скрябінські, позначені третім опусом. Однак, не зважаючи на стильову спорідненість обох композиторів, мазурки Скрыбіна різних періодів творчості (ор. 3, ор. 25, ор. 40) не стали для Косенка жанровою схемою. Художній вплив Скрыбіна проявляється в його творах завдяки загальному емоційному тону та окремим стилістичним елементам скрябінського художнього письма (тип мелодики, гармонію, фактурні особливості).

У кожній мазурці Косенка відобразилися лише характерні для скрябінського стилю емоційні імпульси й мотиви: елегійна сповідь (основна тема першої мазурки), стрімкий «політ» (середина першої мазурки, друга мазурка), стан зачарованості, томління (третя) та експресивного руху (четверта).

Як і творах Скрыбіна, мазуркам Косенка властивий синтетичний склад мелодики, в якій ділянки «розірваної» лінії з примхливими злетами та низхідними стрибками врівноважуються «острівками» наспівності, вираженими плавним поступовим рухом і ритмікою. Так само, як і Скрыбін, український композитор тяжіє до хроматизації мелодичної лінії, насичує її допоміжними альтерованими тонами, рідко використовуючи діатоніку (виняток – середина четвертої мазурки).

Основне смислове та художнє навантаження в мазурках Косенка, як і в Скрыбіна, припадає на гармонію, яка виступає провідним розвитковим та колористичним засобом. Стосовно до ладотональності у творах обох композиторів особливу роль відіграють секвентні ланцюги еліптичних зворотів, а також яскраві енгармонічні модуляції в далекі тональності. Як Скрыбін, так і Косенко тяжіють до певних типів альтерованої функційної акордики: нонакордів та септакордів домінанти із секстою, зі зниженою та з підвищеною квінтою.

Отже, еволюція танцювальних жанрів (мазурки та вальсу) в українській фортепіанній творчості епохи романтизму впродовж XIX – першої чверті XX ст. становила складний чотириетапний процес, протягом якого відбувалося формування, стабілізація та дестабілізація цих жанрів. Упродовж двох ранніх етапів простежується формування композиційних та стилістичних ознак обох жанрів. Третій, зрілий, етап характеризується розквітом романтичних якостей та модифікації жанрових моделей у творчості М. Лисенка. Четвертий етап еволюції позначений дестабілізацією жанрових моделей вальсу та мазурки, що було пов'язано з характерними для пізнього романтизму процесами жанрово-стильової індивідуалізації. Унаслідок цього у творчості композиторів (В. Сокальського, Я. Степового, Д. Січинського, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, В. Косенка) спостерігається розмаїття жанрових трактувань мазурки та вальсу.

Протягом усієї еволюції згаданих жанрів виділяються дві стильові тенденції: засвоєння жанрово-стильових традицій та витворення нових стильових ознак. При цьому тенденція засвоєння мала домінантний прояв. З цього погляду показовими є зразки обох жанрів у творчості М. Лисенка, який спирався на традиції Шопена, вальси Я. Степового, в яких відбилися жанрово-стильові ознаки вальсів Гріга та мазурки В. Косенка, що увібрали характерні риси стилістики Скрыбіна. Разом з тим українські композитори створили яскраві зразки жанрів мазурки та вальсу, збагативши жанрово-стилістичну палітру новими барвами художнього письма. Зокрема, романтичні пошуки М. Лисенка були спрямовані у сферу «національного», що найвиразніше проявилось в його Другій мазурці c-moll, ор. 14.

<sup>1</sup> Терміни «стильова адаптація» та «стильова генерація» вперше були використані С. Тишком.

<sup>2</sup> Тут необхідно зауважити щодо інтонаційної спорідненості других тем вальсів Шопена ор. 69 № 2 та Grande Brillante a-moll, до яких подібна друга тема Меланхолійного вальсу.

## **ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КОБЗАРІВ-БАНДУРИСТІВ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

На тлі вагомих соціополітичних та соціокультурних зрушень межі ХІХ–ХХ ст. остаточно занепадає епічне середовище, яке було основним джерелом підтримки народно-професійної традиції. Як наслідок, відбуваються важливі зміни у виконавській практиці кобзарів-бандуристів. Їхньому аналізу й присвячено цю статтю.

Осмислюючи сутність виконавської традиції кобзарів-бандуристів, науковці наголошують на її залежності від певної історичної епохи та умов існування [18, 311; 7, 607]. Втрата епічного середовища призвела до переоцінки соціального статусу народного співця в суспільній сфері: на межі ХІХ–ХХ ст. він здебільшого прирівнюється до жебрака. Для того, щоб вижити в нових соціальних умовах, кобзарі-бандуристи почали підлаштовуватись під смак та вимоги слухачів, унаслідок чого з їхнього репертуару поступово зникав героїчний епос, який перестав цікавити слухача, та навіть викликав певну антипатію серед народу, про що дізнаємося із висловлювань тогочасних дослідників [13, 165; 22, 92–93; 11, 343]. Такий стан речей зафіксували й інші науковці, наприклад, О. Малинка зауважив, що кобзарі виконували думи лише на прохання тих слухачів, які цікавилися історією «Малоросії» [13, 166]. Тому думи в репертуарі кобзарів-бандуристів поступилися місцем простішим творам – духовним віршам, побутовим, сатиричним, комічним пісням. У зв'язку з тим, що думи стали менш прибутковим жанром, ніж псалми чи побутові пісні, кобзарі перестали передавати їх своїм учням [13, 166]. Наприклад, кобзар І. Крюковський не вивчав з учнями дум, тому що «народ не розуміє й не цікавиться більш піснями подібного роду» [1, 744].

Незапитаність серед народу стала причиною витіснення дум із репертуару народно-професійних виконавців. Адже саме народ, як відзначив М. Сперанський, був основним слухачем творчості кобзарів-бандуристів [20, 143]. Іншим фактором, що робив неактуальним козацький епос, були економічні процеси в країні (урбанізація села, перехід до капіталістичної системи відносин тощо) [20, 143–144].

Разом з «апатією» до дум поступово втрачався інтерес і до кобзарських інструментів. Кобза, бандура поступилися місцем лірі, на якій можна швидше навчитися грати та мати з цього прибуток. Охочих оволодіти грою на кобзарських інструментах та перейняти репертуар ставало дедалі менше, «бо практична незручність, важкість гри на бандурі, спонукають до того, що учні, які йдуть до старця в науку, віддають перевагу навчанню на лірі для швидшого заробітку хліба» [11, 343]. Проте занепад епічного виконавства серед простого народу актуалізував увагу до його вивчення з боку освічених верств населення.

Ідеєю зберегти думовий епос перейнялася свідомо налаштована українська інтелігенція, яка сприяла інтенсивній науково-збирацькій роботі. Високо оцінюючи працю записувачів народної творчості, О. Русов зауважив, що якби вони вчасно не встигли ухопити думи, пізніше всі спроби відшукати їх були б марними [18, 313]. Усвідомлюючи значущість кобзарської традиції як невід'ємного сегменту національної культури, українська інтелігенція сформувала певну стратегію відносно популяризації творчості кобзарів-бандуристів та їхніх інструментів. У колах інтелігенції природно виникло бажання ознайомити широкі народні верстви зі своїм національним скарбом: «Ми ж повинні дати змогу народові мати свої національні струменти і навчити його грати на тих струментах» [3, 8]. Актуальними стали заклики до популяризації кобзарських інструментів серед національно свідомих особистостей. Українська інтелігенція окреслила і свої функційні обов'язки, що полягали у збереженні, популяризації традиційного репертуару кобзарів-бандуристів, зокрема дум, серед народу [20, 143; 22, 97]. У колах інтелігенції постали питання на кшталт: «Що ж освічені люди, усі, кому доручено вчити темний народ, розвивати його духовні сили, – що ми зробили для народної музики, для її розвитку, для розповсюдження народних музичних струментів, та рідних братів народної пісні, народної думи?..» [3, 8].

У такому контексті кобзарський репертуар та інструмент почали переймати зрячі, освічені люди. Закономірно постало питання правомірності використання традиційних кобзарських інструментів не тільки серед представників автентичної традиції, але й усіх охочих. Відповідь на

це знаходимо в статті, уміщеній у журналі «Заря» за 1907 рік, в якій автор зазначає: «Але ж коли народні струменти – рідні брати народньої пісні – збереглись у сліпих кобзарів-бандуристів, з цього ще не виника, що тільки *сліпі* повинні грати на їх...» [3, 8]. Спостерігаючи процес згасання кобзарської традиції на межі ХІХ–ХХ ст., О. Пчілка наголосила на перспективі існування кобзи-бандури шляхом популяризації її між молодих, освічених людей [15, 8].

Інтенсивні дискусії, що тривали з приводу правомірності відродження кобзарської традиції поміж свідомих українців, торкнулися й переосмислення фізичного статусу автентичних виконавців: «Чи були вони (творці дум. – *І. Л.*) сліпці або зрячі – це, на мій погляд, питання, що не має особливого значення, – повідомляє Г. Хоткевич, – важливо лише те, що той, хто складав думи, був кістка від кістки козака, розділяв з ним походи, потерпав від всякої козацької нужди і ділив горе і радість» [22, 90–91].

Вище окреслені питання ставали предметом численних суперечок, вони віддзеркалювали характер наукових дискусій, що загострилися на межі ХІХ–ХХ ст. Узагалі науковці відмічають, що на початку ХХ ст. «кобзарська традиція стала полем реалізації активної взаємодії народних культурних та «інтелігентських» українських інтенцій» [17, 80]. На цій підставі відбувалася зміна світоглядних засад, психології народно-професійних виконавців, які вийшли із «замкненого корпоративного кола» та увійшли «в сферу «репрезентації» свого ремесла» [21, 34].

Взаємовідносини народно-професійних музикантів з українською інтелігенцією набули широкого поширення та неоднозначної оцінки серед дослідників. Наведемо кілька протилежних прикладів.

Зокрема, К. Квітка дав негативну оцінку даному явищу, він писав про «перетворення манери їх співу (кобзарів. – *І. Л.*) під впливом інтелігенції і концертної естради» [4, 18]. Сучасний дослідник В. Кушпет вважає, що романтично налаштована інтелігенція «власноруч узялася за створення образу кобзаря (бандуриста), якого хотіла бачити й чути» [9, 21].

С. Людкевич висловив протилежний погляд, указуючи на «нову фазу розвою» в кобзарстві, про перехід «кобзарської традиції до нової якості, нової стадії свого існування...» [12, 182]. Неоднозначний погляд щодо подальшого розвитку кобзарства мав Ф. Колесса. «Суперечливість, двоїстість в оцінці розвитку кобзарства <...> була зумовлена <...> тим, що Колесса, як глибокий дослідник, не міг не бачити із власного досвіду і спостережень, що *це мистецтво не перстає побутувати, що воно набирає нових якісних рис*», – відзначає С. Грица в передмові до «Мелодій українських народних дум» Ф. Колесси (курсив наш. – *І. Л.*) [6, 17].

Досліджуючи проблеми функціонування української музики в контексті соціокультурних змін ХІХ–ХХ ст., М. Ржевська частково розглянула питання взаємовпливів між виконавцями з народно-професійної сфери та інтелігенцією, що отримали характер діалогу з наявністю прямих та зворотних зв'язків [17, 81]. Продовжуючи аналізувати означені взаємовпливи, детальніше зупинимось на висвітленні вказаних дефініцій.

Під **прямими зв'язками** ми розуміємо процес засвоєння інтелігенцією традиційного кобзарського репертуару безпосередньо від носіїв усної народно-професійної традиції. Таким шляхом оволоділи виконавською манерою та кобзарським репертуаром О. Сластіон (від кобзаря І. Крюковського) та Г. Хоткевич (ім'я кобзаря не відоме). До того ж професійний рівень виконавців був таким високим, що іноді, за свідченням сучасників, був вищим за автентичне виконання, про що дізнаємося з висловлювання Є. Чикаленка: «Багато я на своєму віку чув кобзарів, але жоден з них не робив на мене такого враження, як Сластіон. Він співає на голос і на манеру так, як співали колишні кобзарі, так, як співав і Вересай, якого я чув у 80-х роках, але Сластіон, як інтелігент, виконує далеко артистичніше. Спів його захоплює душу і мимоволі викликає у слухача сльози» [23, 50]. Описуючи виконавську манеру О. Сластіона, Ф. Колесса відзначав її високим професіоналізмом: «Оці фрази добирає О. Г. Сластіон з тонким почуттям музикальності й артистичного смаку так, що його рецитації не вражають одноманітністю і декількаразовим повторюванням підряд однорідних зворотів, як це буває не раз у кращих кобзарів (наприклад, у М. Кравченка)» [6, 580]. Характерною особливістю виконавської манери О. Сластіона було те, що він максимально зберігав ознаки кобзарського стилю, і не випадково саме від нього Ф. Колесса записав на фонограф дві думи.

Іншим прикладом засвоєння, а швидше, переосмислення сутності кобзарської традиції був Г. Хоткевич. За висловленням Н. Супрун, ідея митця полягала у збереженні традиційного кобзарства та відтворенні його на концертній естраді. Водночас саме Г. Хоткевич спричинився до появи

нових тенденцій у кобзарстві на початку ХХ ст. Під впливом його діяльності відбувалися зміни й у функціях інструментального супроводу, який він розглядав як окрему, рівноправну партію.

Зауважимо, що О. Сластіон та Г. Хоткевич мали діаметрально протилежні підходи до популяризації традиційного кобзарського репертуару. Якщо О. Сластіон намагався зберегти характерні ознаки кобзарського стилю, то інтенції Г. Хоткевича були спрямовані на відтворення його на якісно новому рівні.

Окреслені вище позиції митців згодом підхопили всі, хто бажав оволодіти кобзарським виконавством. Сучасник подій Д. Ревуцький зауважив, що розвиток «нового» кобзарського виконавства на початку ХХ ст. відбувався у двох площинах: максимальне наслідування традиційного виконавства (лінія від О. Сластіона) та орієнтація на вдосконалення та оновлення кобзарської традиції (лінія від Г. Хоткевича) [16, 45–46].

Під **зворотними зв'язками** ми розуміємо процес засвоєння кобзарями репертуару від інтелігенції або за допомогою писемних джерел. Так, від О. Сластіона кобзар С. Пасюга вивчив дві думи («Маруся Богуславка» та «Самійло Кішка») з наслідуванням виконавської манери майстра [23, 116]. Описуючи виконавську манеру кобзаря І. Кучугури, Ф. Колесса зауважує, що виконавець «співає гарним, м'яким баритоном, подекуди надолужуючи концертною манерою <...> значний ступінь інтелігентності, придбаної через зносини з освіченими людьми...» [6, 316]. Іншим прикладом може слугувати зауваження О. Кошиця про те, що на артистичну свідомість кобзаря І. Кучугуру-Кучеренка впливав музично-громадський діяч Я. Гулак-Артемівський [8, 285].

Важливим компонентом зворотних зв'язків є вивчення кобзарями репертуару з писемних джерел за допомогою інтелігенції. З цього приводу М. Сперанський зазначає: «Зустрічаючись з грамотнішим людом та інтелігенцією, співці інколи мають можливість вивчити нову думу або духовний вірш або пісню з книжки і користуються такою нагодою...» [20, 125]. Показовою в такому контексті є творчість бандуристів П. Братиці та Т. Пархоменка. Так, у репертуарі П. Братиці було десять дум, з яких сім він вивчив за книгами (П. Куліша, А. Метлицького, А. Русова) і лише три від свого вчителя А. Бешка [20, 125]. У репертуарі Т. Пархоменка було також десять дум, з яких сім-вісім він вивчив за допомогою інтелігенції та книжок і тільки дві-три — від свого вчителя А. Гойденка [20, 137–143]. Пісні книжного походження, а також думи, вивчені з книжок, були й у репертуарі І. Кучугури [6, 316]. Щодо музичної сторони дум, то здебільшого кобзарі підбирали його самі, хоча, наприклад, кобзар Т. Пархоменко виконував думи на музику М. Лисенка та О. Сластіона [20, 125].

Науковці вказують на те, що для деяких кобзарів (П. Братиці, П. Древкина та Т. Пархоменка) записаний поетичний матеріал став чи не єдиною можливістю вивчити думи [20, 125, 137–143]. Ураховуючи ці обставини, на думку тогочасних дослідників, не має значення з яких джерел до репертуару кобзарів потрапляють нові твори [20, 144]. Цікаво, що вивченні кобзарями-бандуристами за книжками думи набували природної виконавської манери: «Але, запозичуючи в інтелігенції мотиви своїх пісень, він (Т. Пархоменко. — *І. Л.*) не сліпо йде за нівельованою, втиснутою у невідповідні лади мелодією, він індивідуалізує її, надає їй знову відтінків, що щезли у запису, так що вона у його вустах зовсім не має книжного виду» [22, 97].

На тлі інтенсивних взаємовпливів між виконавцями з народно-професійної сфери й інтелігенції в кобзарстві на межі ХІХ–ХХ ст. з'являються нові виконавські типи. Науковці залишили нам різні їх визначення, але градація між виконавськими типами чітко не окреслена. Звідси зрозуміло, чому одного й того ж кобзаря в різних джерелах називають по-різному: «перехідним», «концертним» або просто «новим» типом. Наведемо кілька прикладів.

Кобзарів І. Кучугуру-Кучеренка та П. Древиченка Ф. Колесса назвав кобзарями «нового» типу [6, 311], Д. Ревуцький — «співцями нової формації» [16, 45], а В. Ємець вважав І. Кучугуру-Кучеренка кобзарем «перехідного» типу [2, 60–62]. Зміни у виконавській творчості кобзарів наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. помітили й вчені радянського часу. Так, І. Кучугуру-Кучеренка й Т. Пархоменка Б. Кирдан та А. Омельченко назвали найяскравішими представниками «концертантів» [5, 39]. Відома сучасна дослідниця епосу С. Грица в передмові до «Українських народних дум» говорить про І. Кучугуру-Кучеренка, Т. Пархоменка, М. Кравченка як автентичних виконавців [21, 39], а до перехідної ланки, що утворилася між традиційним і сучасним (концертним) кобзарством дослідниця зараховує зрячих виконавців тридцятих та повоєнних років минулого століття: Г. Хоткевича, Ф. Жарка, З. Штокалка [21, 13]. Отже, питання визначення нових ви-

кованських типів, які утворилися на початку ХХ ст., є досить складним і потребує ретельнішого опрацювання.

У вирішенні цієї проблеми важливим є визначення критеріїв, за якими потрібно класифікувати нові виконавські типи, що з'явилися в кобзарстві на початку ХХ ст. На нашу думку, до «*перехідного*» типу доцільно зараховувати тих кобзарів, які вивчали репертуар за допомогою книжок або користувалися сценічною формою репрезентації свого виконавства. До представників цього типу належали П. Древиченко, М. Кравченко, І. Кучугура-Кучеренко, Т. Пархоменко, С. Пасюга та ін. Заслужують на увагу висловлювання В. Ємця про те, що «*перехідний*» тип кобзаря є об'єднувальною ланкою між традиційними співцями та зрячими бандуристами [2, 61–62].

До кобзарів «*концертного*» типу належить нове покоління зрячих, освічених виконавців, за якими пізніше закріпилася назва «*бандуристи*». Поміж них І. Бондаренко, В. Ємець, В. Шевченко, Г. Хоткевич та інші, кубанські бандуристи (професійні музиканти, артисти симфонічного оркестру) З. Діброва, К. Йорж та ін.

Особливістю «*концертних*» бандуристів того часу було контактування з представниками автентичного кобзарства. Зрячі виконавці активно відстоювали інтереси національної культури, вели активну культурно-громадську діяльність, популяризуючи засвоєний ними кобзарський репертуар на концертній естраді [10, 29, 33, 50, 53]. Слід додати, що перенесений в інші умови побутування (з сільської місцевості до концертної естради) кобзарський репертуар зазнає значних змін, що логічно пояснити з позицій естетичної природи музичного жанру та його залежності від місця та умов виконання [19, 83; 14, 124].

Опанування концертного жанру у виконавській практиці бандуристів саме на межі ХІХ–ХХ ст., на нашу думку, було не випадковим. Воно підсилювалося активними музично-культурними процесами, а саме – становленням національного композиторського стилю, який базувався на етнофольклорних засадах. Науковці відзначають, що характерною рисою культурологічної динаміки початку ХХ ст. є *поява нових типів художнього самовираження* [24, 215], і в такому ключі виникнення нових виконавських типів у кобзарстві на межі ХІХ–ХХ ст. було цілком підготовленим й обумовленим явищем.

Таким чином, межа ХІХ–ХХ ст. стала важливим етапом у функціонуванні народно-професійного виконавства, в якому, унаслідок об'єктивних соціополітичних, соціокультурних зрушень, з'явилися нові виконавські типи.

1. Кобзарь В. Г. Крюковский // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 740–743.
2. Дмитрієв М. Кобзарі минулого й будучини // Рідний край. – 1907. – № 16. – С. 8–9.
3. Ємець В. Кобза й кобзарі. – К., 1993.
4. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. – К., 1924.
5. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.
6. Колесса М. Ф. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
7. Костомаров Н. Историческая поэзия и новые ее материалы // Вестник Европы. – СПб., 1874. – Кн. 12. – Декабрь. – С. 573–629.
8. Кошиць О. Спогади. – К., 1995.
9. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (ХІХ–ХХ ст.). – К., 2007.
10. Лисенко І. Музики сонячні дзвони. – К., 2004.
11. Лисенко Н. В. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества. – К., 1874. – Т. 1. за 1873. – С. 339–366.
12. Людкевич С. Відродження бандури // Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд. З. Штундер. – Л., 2000. – Т. 2. – С. 182–184.
13. Малинка А. Н. Прокоп Чуб (Переходной тип кобзаря) // Этнографическое обозрение. – М., 1892. – Кн. XII. – № 1. – С. 164–178.
14. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
15. Пчілка О. Відродження кобзи // Рідний край. – 1907. – № 11. – С. 8.
16. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – Х.; К., 1930.

17. *Ржевська М.* На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. – К., 2005.
18. *Русов А.* Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества. – К., 1874. – Т. 1. за 1873. – С. 309–338.
19. *Сохор А.* Эстетическая природа в музыке. – М., 1968.
20. *Сперанский М.* Южно-Русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка) // Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. – К., 1904. – Т. V. – С. 97–230.
21. Українські народні думи / Упоряд. С. Грица, А. Іваницький та ін. – К., 2007.
22. *Хоткевич Г.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. – М, 1903. – Кн. LVI. – № 1–4. – С. 87–10.
23. *Чикаленко Є.* Щоденник (1907–1917): У 2 т. – К., 2004. – Т. 1.
24. *Якимович А.* Культура ХХ века // Культурология ХХ века: Словарь. – СПб., 1997. – С. 209–223.

**Мілада Мартинюк**  
(Бердичів)

## НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ КЛЕЗМЕРІВ

У статті висвітлюються умови виникнення клезмерівської музики, показано основні етапи її розвитку, подано опис основних форм та жанрів музики клезмерів, їх стилю та манери музикування, відомості про творчий та життєвий шлях єврейських музикантів – клезмерів.

Мистецтво клезмерів стало гілкою фольклору середньо- та східноєвропейського єврейства й увійшло до історії музичного мистецтва як вид світської творчості (на відміну від релігійного хасидського). Як і на інші види єврейського музичного мистецтва, на творчість клезмерів вплинув фольклор (а іноді й професійне мистецтво) народів, що проживали по сусідству з євреями – німців, українців, поляків, румунів та інших, створюючи своєрідне та самобутнє мистецтво (до речі, мелодичні звороти румунської музики особливо характерні для музики клезмерів).

Клезмери (від сл. «клі-земер» – «музичний інструмент») – це єврейські народні музиканти, що грали переважно в мандрівних ансамблях («капелах») з трьох-п'яти виконавців на весіллях, бар-мицвах, балах, святкових гуляннях, ярмарках. Провідний інструмент, а це була скрипка, доповнювали в різних поєднаннях інші інструменти: цимбали, контрабас, кларнет, труба, флейта, барабан з тарілками тощо.

Відомо, що «клезмерами» вперше почали називати в XIV–XV ст. музикантів в єврейських общинах Німеччини та сусідніх країн. У Польщі в XVI ст. клезмери не приймали в цехи музикантів-християн, а в XVII ст. клезмери Праги створили власну гільдію. Вони супроводжували святкування (поза синагогою) в дні Симхат-Тора та Пурім, а також хід євреїв, які несли сувою Тори до синагоги. Участь клезмерів у придворних церемоніях, що проходили в Празі в 1678, 1716 та в 1741 роках й у Франфурт-на-Майні в 1716 році спричинила ворожість та недоброзичливе ставлення музикантів-християн, унаслідок чого єврейські клезмери змушені були добиватися у влади підтвердження наданих їм 1651 року привілеїв.

У нарисі «Єврейские оркестры», що був надрукований у 1904 році в «Русской музыкальной газете», І. Ліпаєв зазначав: «Єврейский оркестр – желанное детище народа... Еврей обожает музыканта в качестве выразителя своих помыслов... Если бы вы захотели найти нерв современной жизни, узнать, что трепещет в груди еврея, слушайте его музыкантов...» [9].

Виконавча практика та умови діяльності клезмерів визначили жанри та форми, а також стиль та манеру музикування. З часом ставали традиційними жанри, що відповідали різним урочистостям, наприклад, етапам церемоній заручин та весілля: «Гас-нігн» («Вуличний наспів»), «Зайт гезунт» (дослівно: «Будьте здорові») та ін., коли зустрічають та проводжають гостей; «мазл тов» («Счастья вам») – опісля заручин (тнаім), а також після хуппи; перед хуппою – «Базецн ді кале» («Поса-

довлення нареченої); під час весільної трапези — «Тіш-нігн» («Застільний наспів»), «Мехутонім-танц» («Танець сватів»), «Бройгез-танц» («Танець образ») та «Шодем-танц» («Танець примирення»), що відображали найрізноманітніші стосунки двох сімей, що об'єдналися. Серед інших весільних танців — «Шер» («Ножиці»), «Бейгеле» («Бублик»), «Фрейлехс» («Веселе»), «Хосід» («Хасид») та багато інших. Особливі мелодії виконував соліст-скрипаль або ж соліст-кларнетист у тому разі, коли наречена чи наречений були сиротами. Різним також був репертуар для багатих, бідних чи євреїв середнього статку.



Favorites on the American and Jewish vaudeville circuits, Joseph Cherniavsky's Yiddish-American Jazz Band presented characterizations of Hasidim and Cossacks, both equally exotic to urban audiences. (Cherniavsky, standing center; Naftule Brandwein seated, third from right) ca. 1924 (YIVO INSTITUTE FOR JEWISH RESEARCH)

Згідно з документами на весіллі в Єрусалимі та у дні Сімхат-Тора в 1850–1860 роках грали Хаїм Файфер (тобто флейтист), Черновіцер (мабуть, мешканець Чернівців), Моше Пойкер (барабанник), Хаїм Шіші-кларнетист та два його сини барабанники. Адже за приписом деяких равинів у межах Старого міста Єрусалима не дозволялося грати, а лише «барабанити».

Зі зближенням єврейського побуту з побутом народів, що жили по сусідству в Західній та Центральній Європі, центр творчості клезмерів переноситься до Сходу. Мистецтво клезмерів найяскравіше проявилось

в Україні, Польщі, Литві, Бессарабії в кінці XVIII ст. — першій половині ХХ ст. Незважаючи на той факт, що більшість клезмерів не знала нотної грамоти та не записувала творів, які зазвичай створювали самі або імпровізували, їхня музика з роками фольклоризувалася, а імена клезмерів увійшли до історії єврейської музики як імена творців народного мистецтва.

Так, скрипаль із Бердичева Юсл (Йосиф) Друкер, прозваний Степеню (1822–1870), був прославленим представником великої сім'ї клезмерів: його батько Шодем Берл (1798–1876?) був кларнетистом, дід Шмуель — трубачем, прадід Файвіш — цимбалістом, прапрадід Ефраїм — флейтистом, шурина Вольф Чернявський (1841–1930, на фото в центрі) — скрипаль та віолончеліст, став послідовником та спадкоємцем Степеню. Ахарон Моше Холоденко з Бердичева, прозваний Педоцуром (Педоцер) (1828–1902), відомий як скрипаль-віртуоз.

Педоцер створював багато музичних творів, проте своїх рукописів не продав — це було одним з його життєвих правил. Лише своїм учням та близьким він їх дарував. Серед відомих творів, що збереглися донині, можна назвати концерти — соло для скрипки в супроводі кількох інструментів. Здебільшого це були твори на єврейські та малоросійські мотиви. Кожен концерт мав свою назву, наприклад: «Аhowoh galoh», «скочка», «бичок», «чумак», «несчастный», «доря», «Люли» та ін. Виконувалися такі концерти на великих торжествах (наприклад весіллях). Тип такої музики називався Tum Tisch. Солоїст Маріїнського театру С. Левік, що проживав в Бердичеві в кінці ХІХ ст., згадував: «Оркестр Педоцера грав двічі на тиждень в салоні, де святкувалися весілля. Проте 13 музикантів бердичівської групи під керівництвом Мойше-Абе — «кларнетиста», які віртуозно грали без нот, конкурували з галантним ансамблем маестро» [15, 172].

Серед інших відомих клезмерів були Ізраель Моше Рабинович із Фастова (1807 р. або 1810–1900), Аврахам Іцхак Березовський зі Сміли (1844–1888), Іехіль Гозман (або Гойзман), прозваний Алтер з Чуднова (1846–1912).



Клезмерам була притаманна експресивна манера гри, несподівані прискорення та уповільнення темпу, імпровізовані вставки в мелодію, що підвищували емоційний вплив музики, яка була своєрідним музичним діалектом, зрозумілим та близьким слухачам. Вони іноді використовували різні кунштюки під час гри: держали скрипку на спині, грали в «пальчатках» тощо. Чимало клезмерів, оволодівши нотною грамотою, почали грати в оркестрах (найчастіше – єврейських театрів). Дуже часто їхні діти та внуки, здобувши освіту, ставали солістами, диригентами та композиторами. Із клезмерівських сімей вийшли всесвітньо відомі музиканти: композитор Михайло Гнесін був онуком клезмера та бархана; скрипаль М. Ельман доводився небожем скрипалю К. Каплану з Голованівська; віолончеліст Е. Фойерман ріс у сім'ї клезмера; П. Столярський, засновник одеської школи скрипкового мистецтва, був сином клезмера і на початку своєї музичної кар'єри грав у «капелі»; клезмер зі Львова Х. Вольфсталь (1853–1924) навчав свого сина Броніслава (1883–1944) сам, а згодом той продовжив навчання у Відні, Лейпцигу та Берліні і став диригентом та піаністом; І. Стучевський, ізраїльський композитор, віолончеліст, був сином керівника клезмерівської «капели» в Ромнах та багато ін.

«Капели» – це клезмерівські ансамблі. Згодом стиль, притаманний «капелам», почали широко використовувати невеликі негритянські оркестри Нью-Орлеана, які, по суті, на межі XIX–XX ст. стали основою для американського джазу. А потім одесит Леонід Утьосов, якого земляки називали Лазарем або Ледем Вайсбейном, завжди напівжартома стверджував, що корені американського джазу сягають саме м. Одеси, а його основою були клезмерівські капели.

Музиканти клезмерівських капел грали на різних інструментах. Так, у XVIII–XIX ст. в Європі загалом і в єврейських громадах зокрема, вирізнялося два типи оркестрів – «тихі» та «голосні». Перші склалися зі скрипок та флейти, другі – з рогів, труб та барабанів. Більш ранні єврейські капели грали на лютнях та арфах, що звучали в ансамблі зі скрипкою та барабаном. Документальним підтвердженням є рукописний збірник єврейської народної пісні XVI ст., що склав Айзик Валіх.

«Класична» клезмерівська капела XIX ст. зазвичай складалася з трьох–п'яти музикантів. У спогадах письменника А. Готлобера (початок XIX ст.) зазначалося про капели на Волині, що склалися із чотирьох музикантів, які грали на кларнеті, скрипці, файфіолі та барабані з тарілками. М. Римський-Корсаков в «летописи моєї музикальної життя» говорить про євреїв-музикантів з Тіхвіна, де він народився: «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в последние годы появились евреи (скрипка, цимбалы, бубен), которые сделались модными и заменили Николая с Кузьмой».

А. Фідельман розповідав про клезмерівську капелу, що складалася з п'яти музикантів – гравців на скрипці, кларнеті, цимбалах, бандурі, барабані; у творі М. Майлеса про місто Пирятин (1893) указано дещо інший склад капели: скрипка, кларнет, труба, бас і барабан; Н. Фіндейзен у своєму творі «Єврейские цимбалисты Лепянские» (у книзі «Музыкальная этнография», Львів, 1926) зауважує, що вже у 20-х роках XX ст. в Петербурзі з успіхом виступав ансамбль єврейських цимбалістів.

Склад клезмерівських капел, вочевидь, не був канонічним, що давало можливість увести до його складу будь-які інструменти. Г. Фрейдман, наприклад, виступав у тріо, що складалося з кларнета, гітари та контрабаса; а Г. Фейдман робив записи клезмерівської музики із симфонічним оркестром.

Ряд характерних особливостей творчості визначає своєрідність єврейських інструментальних капел. Перше, що вражає, це особливості жанрової структури єврейського музичного фольклору. Найпоширенішим тут жанром є фрейлехс – інструментальний твір танцювального характеру. Поряд із цим жанром побутували й інші: калебадецн (п'єси, що їх виконували під час обряду посадження нареченої); п'єси, що їх виконували під час трапези (цум тиш); близький флейлехсу хасид, а також «Гас-нігн», хоча в XVI ст. в Німеччині та Австрії в репертуарі єврейських капел були розповсюджені спрінгданс та умгеєндерданс, що за своїм походженням належали до німецьких танців.

Далі наведемо перелік жанрів, у сфері яких розвивалася творчість єврейських капел в Україні, Молдавії та інших слов'янських країнах: добридень, добраніч, дойна, скочна, шер, болгар, жок, плескун, оляндра, валашський танець та ін. Проте це зовсім не означає, що ці танці не належать до єврейського фольклору [6]. Адже специфіка творчості клезмерів-музикантів полягала в тому,

що вона була творчістю лише за моделлю, коли залишалася лише форма («буква»), а «дух», тобто душа народу, специфіка його менталітету, відображена в музичних звуках, складала зміст твору. Майстерність клезмерів-музикантів – це, як правило, майстерність інтерпретатора. За відносної компактності жанрової структури єврейської музики, її виконавці відрізнялися манерою гри, за якою, безперечно, можна вловити національний колорит музичного твору.

Ще однією зі специфічних сторін єврейського музичного виконавства є здатність до трансформації музичного матеріалу, схильність до «перевтілення мелодії» [6], і джерела цього явища слід шукати в специфічній взаємодії фольклорного матеріалу та індивідуальності виконавця. Генетична замкнутість фольклорного матеріалу, його «прив'язаність» до кодексу побутових подій – з одного боку, та справжня свобода творчості – з другого, породили цей незвичайний феномен перевтілення. Це явище дуже яскраво описано в повісті Іцхока-Лейбуша Переця «Перевоплощение мелодики», де автор ознайомлює нас з так званою трансформацією лейтмотивів (прийом, добре відомий у музиці від ХІХ ст.).

Музика клезмерів була суто народною, проте, як і кожне мистецтво, не уникала впливу мелосу народів, що живуть поруч, і це часто спричиняло з боку останніх переслідування та заборони. Так, наприклад, у серпні 1857 року Новоросійський генерал-губернатор граф А. Строганов видав наказ про «недопущення на одеських вулицях єврейським весіллям ходити... з музикою». Однак експансивні одеські євреї завжди дотримувалися прадідівських звичаїв та традицій (обов'язково слід було пройти від синагоги до святкового столу «на всю музику») і не корилися цьому наказу. Поліція, яка зазвичай була лінива до виконання своїх обов'язків, не завжди стежила за дотриманням цього наказу, допоки сам голова міста не почув на власні вуха голосних клезмерівських весільних мелодій. На євреїв було накладено великі штрафи. У тих євреїв, що одружувалися, було взято підписки про заборону використання на вулицях клезмерівської музики.

Образи та романтизовані біографії клезмерів представлені в художній літературі: героями оповідань М. Сфоріма, Ш. Алейхема, І. Переця стали клезмери з Бердичева Стемпеню та Педоцур; про П. Столярського написано роман «Клезмер», про М. Гузікова «М. П. Гузіков» І. Друкера.

Знавець єврейського музичного фольклору, автор праць на цю тематику Моїсей Бергівський зібрав і записав в Україні понад півтори тисячі творів клезмерів: «Идише інструмент але фолксмузик» («Еврейская инструментальная народная музыка», Київ, 1937), «Идише клезмер, зейер шафн ун штейгер» («Еврейские клезмеры, их творчество и быт» в альманасі «Советиш» № 12, Москва, 1941), російською мовою – «Еврейская народная инструментальная музыка» (1938, опублікована в Москві в 1987).

І. Стучевський написав книжку «Ха-клезмерим» («Клезмеры», Ієрусалим, 1959); ізраїльський музичний діяч М. Бик (1899–1979) записав та опублікував багато клезмерівських творів. Їхній творчості присвячено другу главу дослідницької праці І Рівкінда (1859–1968) «Толдот ха-омманут ха-'амами» («История народного искусства», Ієрусалим, 1960).

Інтонації та елементи музики клезмерів утілені в оркестровій сюїті «Єврейський оркестр на балу у городничего» (1929) М. Гнесіна, фортепіанному тріо «Клезмерская свадебная музыка» (1955) І. Стучевського, концертній фантазії для скрипки з оркестром «Стемпеню» С. Сендеря (1905–1967). Мотиви музики клезмерів використав С. Прокоф'єв в «Увертюре на єврейские темы» (1919), Д. Шостакович у фортепіанному тріо «Памяти Соллертинского», М. Вайнберг в «Молдавській сюїті» та в інших музичних творах.

Серед багатьох клезмерів, що загинули під час Великої Вітчизняної війни в гітлерівських таборах найбільш відомими були: Саша та Меїр Ступель з Вільно (загинули в таборі Дахау), брати Таубе з Лодзі, Брати Кош та Оскар Шац з Львова, Міша Шабтай зі Слоніма.

Музика клезмерів така багатогранна, унікальна та різноманітна, що викликає інтерес у сучасників. Наприклад, поблизу гори Мерон у м. Цфат щорічно влітку проходять фестивалі клезмерівської музики. Важливу роль у популяризації клезмерівської музики відіграла діяльність кларнетиста Г. Фрекйдмана та його дружини, композитора О. Бат-Хаїм, що створила безліч перекладів клезмерівської музики для академічних ансамблів та оркестрів із соло кларнета. Популяризації та розвитку традицій музики клезмерів в Ізраїлі присвячена також діяльність музичного ансамблю під керівництвом А. Бен-Хоріна (народився в 1954).

У 1990–2000-х роках виникла низка ансамблів (в основному із числа репатріантів із СНД), що виконують музику різних жанрів, з яких важливе місце посідає клезмерівська музика: «лама ло?» («Почему нет?»), «Блеск костра», «Млечный путь» та ін.

1. Клезмери. — КЕЄ. — Т. 4. — Кол. 343–346.
2. *Береговский М.* Еврейская инструментальная народная музыка. — К., 1937.
3. *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. — М., 1987.
4. [www/toodoo.ru](http://www.toodoo.ru).
5. *Береговский М.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. — К., 2001. — С. 12–27.
6. *Лензон В. М.* О феномене клезмеровской музыки // Материалы конференции «Еврейская музыка: изучение и преподавание». — М., 1996. — [www.sem40.ru](http://www.sem40.ru).
7. [www.Jewish-heritage.org](http://www.Jewish-heritage.org).
8. *Дорфман М., Кракауер Д.* Бабушкины сказки в стиле hip-hop. — [www.zvuki.ru](http://www.zvuki.ru).
9. *Грановский Б.* Феномен Шоры Фейдмана // Биробиджанер Штерн. — 1991. — № 158. — 20 августа. — С. 6–7.
10. *Гойзман Ш.* Иехиль Гойзман и его потомки. — [klezmer.com.ua](http://klezmer.com.ua).
11. [www.jewish-life.com](http://www.jewish-life.com).
12. *Энгель Ю.* Еврейская народная песня. Этнографическая поездка. — ИР НБУВ. — Ф. 190, ед. хр. 266, л. 20.
13. *Сергеева І.* Етнографічна поїздка Ю. Енгеля // Східний світ. — 2003. — № 3.
14. *Финдейзен Н.* Еврейские цимбалисты лепянские / Музыкальная этнография. — Ленинград, 1926.
15. *Idelsohn A. Z.* Jewish Music in Its Historical Development. — New York, 1972.
16. *Слепович Д.* Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе. — *Judaica Rossica*. — Вып. 3 / Отв. редактор Л. Кацис. М.; Нью-Йорк, 2003. — С. 101–117.

**Юрій Медведик**  
(Дрогобич)

## **ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ, ТЕКСТОЛОГІЧНІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ XVII–XVIII СТОЛІТЬ**

Нова за своєю ідеологією, менталітетом, соціально-функційною скерованістю барокова культура, зрозуміло, знайшла своє відображення і в поетичних текстах духовних пісень (кантів). Незважаючи на камерність жанру, у ньому осмислювалися різноманітні питання філософсько-теологічного змісту, що лежали в системі світоглядних координат духовно-пісенної барокової лірики. Водночас у цих текстах, завдяки дедалі зростаючим гуманістичним впливам, що несли із собою нове, багатовимірне поняття вартісності людини, яке в свою чергу консолідувалося з проблемою вартісності народності, насамперед на рівні мовної компоненти, актуалізованої діячами Реформації, поступово викристалізувалася секуляризована спрямованість духовних пісень. Такі естетико-філософські засадничі принципи барокової ментальності знайшли своє відображення в українській духовно-пісенній ліриці, де християнський зміст природно поєднано зі світськими мотивами, особливо національно-патріотичними. Відтак з'явилося широке поле для творчої діяльності авторів духовних пісень, у текстах яких християнська тематика виступає «не як самодостатнє джерело, а як трансформований індивідуумом вияв власного бачення християнської релігії крізь призму свого світосприйняття» [3, 94], освіченості, конфесійної толерантності, характеру тощо.

Особливо часто зазначені мотиви трапляються в текстах пісень есхатологічного та апокаліпсичного змісту, в яких розроблялися теми «чотирьох останніх речей». У лемківському рукописному збірнику Даміана Левицького, переписаного в 1739–1740 роках, у підрозділі «о страшном суді, о смерті і о пеклі і царстві небесном» поміщено пісню під загальною назвою «танець смертельний» з такими початковими словами: «Юж ми не мило, ба і встидливо, / о том світі жити,

гріхи плодити, / на смерть не дбаю, не пам'ятаю, / же маю умерти от тої смерти...» (ф. Маслова, № 54 «б», арк. 201).

Яскраво прочитується зближення різних мистецьких жанрів на матеріалах різдвяної лірики. Вона, як констатує Богдана Крися, «модифікується, відбиваючи зміни яку людському світовідчутті, так і в жанрово-структурних особливостях літератури» [2, 34]. Тому не дивно, що духовні колядки з давніх давен упродовж століть є чи не найбільш шанованими в кожній українській християнській родині, адже, як слушно зауважив І. Франко, «різдвяні свята – се, без сумніву, найпоетичніше свято у слов'ян, ба й у всіх народів християнських» [4, 17].

На тематичному рівні українські різдвяні пісні виявляють також тісний генетичний зв'язок з європейською церковною драмою, насамперед латинською та німецькою. «В наших колядах, – писав І. Франко, – є чимало ремінісценцій і гимнів латинських, і пісень церковних німецьких і польських, і навіть дещо трохи слідів впливу середньовікової драми релігійної» [4, 22]. Чи не найяскравішим прикладом у цьому випадку може слугувати старовинна пісня «Не плач, Рахиле...», з її виразним «діалогічним» характером. Звернено увагу на це і в «Богогласнику», де в ремарці до тексту наголошено, що в пісні розповідається про Рахиль, яка «плачет о отрочатах от Ірода ізбійних, півецю утїшаєт». Як слушно зауважив Д. Чижевський, «жах, бруд, жорстокість належать до тих елементів, що, в контрасті з красою та величчю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені, – мали викликати зворушення в глядачів, струсити їх, привести їх до того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія» [5, 19]. Усе це наявне у згаданому канті, текст якого щедро «пересипаний» характерною бароковою лексикою: «утро смертельное січет косою», «трава мертва», «кровей... ліютья ріки» тощо.

Ще І. Франко та деякі інші дослідники (М. Сумцов, М. Возняк, С. Щеглова) відзначали особливу роль у розвитку духовно-пісенної творчості давньої агіографічної та апокрифічної літератури. Особливо тісно переплетено агіографічні та апокрифічні мотиви в піснях до святих, зокрема, на честь святих великомучениць Варвари та Параскеви («Предстательницю Варвару святую сущим во смертной годині...», «От тернія ідолського Варвару Дівицю...», «Любовію і со страхом всі днесь прибігаймо...»), великомучеників Георгія та Димитрія («Днесь отверзися весна благодати...», «Істинна нам наста весна...», «Ликуй днесь весело Греція...»), святого первомученика Стефана («Страданіє мученика Стефана прославляймо...») та особливо архангела Михаїла («Воїнства небеснаго сили, Михаїл святий воевода...») і св. Миколая («Тебе похваляем, чудний Николає...», «Большаго ність земним оборона...», «Море Тя чудеси...»). Не позбавлені апокрифічних впливів і багаточисленні господські та богородичні пісні. Ця тема заслуговує на системне поглиблене дослідження. На жаль, після ґрунтовного вивчення І. Франком українських текстів, до неї цілеспрямовано ніхто не звертався, за винятком згаданих щойно вчених. До того ж праця І. Франка обіперта виключно на тексти богогласникових пісень, які, безсумнівно, вельми потужно відображають агіографічні та апокрифічні впливи, але далеко не повною мірою, оскільки вони піддані редагуванню і нерідко – народному «редагуванню».

Українська духовно-пісенна творчість народжувалася та творилася на формотворчих засадах, значною мірою інспірованих із Заходу Європи. Убираючи необхідну для розвитку жанру, укорінену в глибину століть музично-лексичну прасову, духовна пісня стає, з одного боку, тереном культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом, а з другого, тут визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів, інтенсифікується процес кристалізації ладово-функційних особливостей, упрводжуються та систематизуються, аж до прямих ознак типізації, метроритмічні формули та окремі музично-риторичні фігури. У духовній пісні та канті конституюються прості музичні форми (період, двочастинна). Нарешті, однією з емблематичних кантових рис є традиційне триголосся з його регламентованими функціями голосів, зафіксованих завдяки київській нотації, що теж стала одним із результатів музично-стильового оновлення, започаткованого в Україні в другій половині XVI ст.

Збагачення тематичного спектру духовних пісень історичними мотивами призводило до деякого розмивання суто релігійної спрямованості цих музично-поетичних текстів. Фактично в них простежується тенденція до зближення релігійного та світського змісту, до стирання реальних граней між духовними та світськими піснями.

Зважаючи на наявність у багатьох українських духовних піснях певної інформації історичного змісту, доцільно такі тексти розглядати і як важливе просвітницьке джерело, і не тільки як таке, що плакає серед народу історичну пам'ять, сприяє розвитку його національно-патріотичного чуття. У рукописному співанику козака Гадяцького полку Захарія Дзюбаревича зберігся такий уривок тексту духовної пісні (БРАН, 16.6.29, арк. 42): «Вопль бил презілний в предрайській руїні, / плакался Адам по оной Вкраїні, / о раю, раю, слічная Вкраїно, / Бідная наша без тебе година...». Безсумнівно, такого рівня поетичне слово й сьогодні спроможне виконувати свою релігійно-патріотичну місію, позаяк творцем пісні ніби підкреслено безпосередню єдність християн різних націй з прародичами Адамом та Євою. Ще один із творців нашої духовної лірики свої патріотичні почуття навіть зашифрував в акровірші «УКРАИНО». Його вдалося відчитати в богородичній пісні «Воспойте, небеса, піснь велегласно» (Національний музей, № 480132, арк. 22, середина XVIII ст.).

Одним із джерел секуляризаційних процесів в українській духовно-пісенній творчості була апокрифічна та агіографічна література. У пісні їх тематика та сюжети відіграють важливу роль. Яскравим зразком збагачення агіографічного змісту апокрифічними мотивами виступають пісні на честь св. Миколая, культ якого в Україні й по сьогодні чималий.

Численні апокрифи про чудотворця поширювалися в рукописних та друкованих збірниках упродовж століть. Один із них – про врятування дитини, що тонула в Дніпрі, – ліг в основу пісні до св. Миколая. Автором із щирим пієтизмом оспівано чудо св. Миколая, який «в слупі златом показался» і «невинное дитятко з Дніпра дал» матері.

В окремих випадках певне зближення духовної лірики барокової доби до богослужбової практики відображає не тільки тенденцію до збагачення релігійно-мистецького арсеналу Церкви, але є ще одним зі свідчень тісного генетичного зв'язку між суто сакральним гімновим та позацерковним (пісенним) напрямками музичної творчості. Загалом, коли йдеться про певний вплив сакральної монодії на українське духовно-пісенне мистецтво, то варто зазначити: така робота, насамперед на музично-текстологічному рівні, уможливується для наукової реалізації тільки сьогодні, коли, нарешті, створено достатньо вичерпну джерелознавчу базу даних про національну гімнографічну творчість та духовну пісню. З огляду на це в майбутньому є всі підстави значно збагатити наші уявлення про ці складні музично-історичні процеси в пізньосередньовічній – ранньомодерній релігійній творчості українців.

Ключовою проблемою дослідження джерел українського духовно-пісенного мистецтва є питання вивчення його зв'язків із фольклором. Очевидність багатовікової інтенсивності таких процесів як в українській музичній культурі, так і загалом у європейській, ні в кого не викликає сумнівів. А відтак деякі музикознавці та фольклористи, приміром Климент Квітка та Адольф Хибінський, навіть намагалися зарахувати духовні канти до надбань народної творчості. А. Хибінський класифікував народні мелодії як танцювальні, ліричні та релігійні. Він також зазначав, що помилково співані народом пісні не слід трактувати як народні. Подібних поглядів дотримувався К. Квітка. Натомість Ф. Колесса писав: «У принципі не маємо нічого проти ширшого розуміння народної пісні, все ж таки не можемо погодитися з тим, щоб межі колядками й щедрівками вмещувати звісні з Богогласника й інших книжних джерел, коляди, як «Види Бог, види Творець» (№ 186), «Весь мир погибає» (№ 133), «Ой дивное народження Божого сина» (№ 174), «Предвічний на землі вродився» (№ 175), «Цвіт змислений нині розцвівся» (№ 176). Тим більше, що ці колядки живуть в усній традиції власне «під контролем» друкованих видань з текстом і нотами» [2, 278]. Ця думка має суттєве методологічне значення, адже навряд чи можна беззастережно зараховувати до народних пісень твори книжного походження.

Відомо, що вже від XI–XII ст. на європейському музичному просторі чимраз більшого значення набувала так звана практика контрафактур. Вона була одним із рушіїв не тільки західноєвропейської духовно-пісенної творчості, але й української. Передусім це виявляється в загальних рисах пісень: у характері чималої кількості мелодій, ладовості, танцювальних ритмах, версифікації, окремих лексичних зворотах, властивих народним пісням, тощо. Такі процеси отримали своє теоретичне обґрунтування в трактаті Миколи Дилецького «Грамматика музикальна», документально підтверджено це й у деяких українських тогочасних рукописних пам'ятках. На думку О. Шреєр-Ткаченко, майже чверть пісень почаївського «Богогласника» мають істотну подібність із конкретними українськими народними піснями. Водночас вона цілком слушно зазначила, що «важко остаточно встановити першоджерела, бо дуже можливо, що ті інтонації й мелодичні

звороти, які ми тепер сприймаємо як типові для народної пісні (часто цілком конкретної), в той час такими не були, увійшли в народну пісню пізніше, в процесі її історичного розвитку» [6, 136]. Тому лише в тих випадках, коли відомо більш-менш точно час створення народної та духовної пісні, можна з певною долею застереження встановити, чий мелодичний варіант є першоосною. Як свідчать музикознавчі дослідження наших та зарубіжних учених, виявлення джерел можливе лише в небагатьох випадках.

Духовна пісня була одним із тих жанрів української музичної культури, в якому відбувалися важливі зміни в мелодико-інтонаційній сфері. Уже найдавніші записи нотних текстів доносять до нас мелодії, в основі яких лежить плавний поступеневий рух, часті оспівування тих чи інших ступенів ладу та секвенційність розвитку. Нерідко мелодії розгортаються завдяки використанню поспівок гимнографічних розспівів, ходів шаблями тетраходу та пентаходу. Одним із типових зразків зачину багатьох пісень можна вважати усталений мелодичний рух від тоніки до квінти, або, дещо рідше, кварта з обов'язковим пропуском другого ступеня. Чимало таких текстів у Співанику 1773 року та «Богогласнику».

Водночас зі збагаченням мелодико-інтонаційної сфери духовної пісні зазнавали вдосконалення ладовість, функційно-гармонічні характеристики. Жанр, будучи ровесником нових стилевих тенденцій в українській музичній культурі, безперечно, не міг еволюювати поза цим силовим полем. Відтак у духовній пісні засадничі принципи сакральної монодії з її розосередженістю ладової будови нерідко співіснують певною мірою з тональною функціональною системою мажоро-мінору, з чіткою акордовою вертикаллю.

Успадкувавши й водночас (почасти) перейнявши досвід творення гимнографічних жанрів та народнопісенної культури, українська духовна пісня зароджувалася та творилася на нових формотворчих засадах. Духовна пісня, певною мірою вбираючи ту необхідну для розвитку жанру, вкорінену в глибину століть музично-лексичну праснову, стає, з одного боку, тереном культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом, а з другого, у ній визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів. Тут інтенсифікується процес кристалізації ладово-функційних особливостей, упроваджуються та систематизуються, аж до прямих ознак типізації, метроритмічні формули та окремі музично-риторичні фігури.

Духовна пісня, безперечно, повноправний музично-поетичний жанр свого часу, часу трансформації суспільства, трансформації культури. І як кожне суспільство намагається в добу перемін уміло скористатися попереднім досвідом, так і творці духовних пісень прагнули всіляко зберегти тяглість історичного розвитку національної музичної культури, але при тому водночас були відкритими для нових формотворчих ініціатив як з теренів національно-культурного ареалу, так і з-за його меж. Саме така спроектована в майбутнє і водночас занурена в минуле мистецька політика живила родючий ґрунт для всебічного вдосконалення сюжетно-композиційних принципів, стилістичної ідентичності та образної палітри жанру. Водночас маємо усі підстави розцінювати духовний кант не тільки як важливий етап на шляху творення національної музичної культури, але й вважати його першим її напівпрофесійним жанром, в якому авторська присутність є панівною, що й зумовлювало з-поміж іншого необхідність нових художньо-виразових засобів та світоглядних настанов.

1. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 25–322.
2. Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // ЗНТШ. — 1990. — Т. ССХХІ. — С. 33–46.
3. Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII–XVIII століть (загальна характеристика) // Українське музикознавство. — 1998. — Вип. 28. — С. 94–105.
4. Франко І. Наші коляди. — Л., 1890 (Відбитка з «Діла»); перевидання: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 28. — С. 7–41.
5. Чижевський Д. Поза межами краси (до естетики барокової літератури). — Нью-Йорк, 1952.
6. Шреєр-Ткаченко О. Я. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку: Дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 1947.

## ФІЛОСОФІЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ І КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

«Перший розум наш» (М. Вінграновський) Григорій Савич Сковорода (1722–1794) – філософ-мислитель, поет, педагог, знавець античності й середньовіччя, найвидатніша постать у культурно-му й літературному житті України XVIII ст. Місце Г. Сковорода чітко визначене не тільки в історії української літератури, а й загалом української культури: він – «останній великий український письменник бароко» (Д. Чижевський), який завершив формування власне національних його особливостей оригінальним втіленням виробленого поколіннями унікального світовідчуття. З «ним літературне бароко не дожеврило, а догоріло повним полум'ям до кінця та враз згасло» [1, 244].

Як людина своєї епохи, Сковорода – носій барокового мистецького світогляду. Його оригінальність обумовлена власним неповторним «способом думання, який яскраво оприявнює питомі риси української вдачі: кордоцентричність, індивідуалізм, релігійність, рухливість та прагнення до свободи» [2, 17]. Феномен Г. Сковорода як народного філософа полягає в тому, що його «моральна філософія... суголосна народному світогляду, морально-етичним нормам простого українського люду. Саме українського, адже в змісті його творів «виразно проглядається український контекст другої половини XVIII ст., а отже, і той національний елемент, який, на перший погляд, ніби відсутній у Сковороди» [3, 23]. Водночас на зміну автономному устрою Слобідської України, де творив філософ, «прийшла Слобідсько-Українська губернія звичайного російського типу» [4, 18]. Звідси «сприймання розуміння нації більше в політико-територіальному аспекті», хоча й при належному врахуванні «етнокультурної, глибинної основи української національної ментальності» [3, 23] української інтелектуальної еліти, до якої належав Г. Сковорода. Його схильність до особистої свободи слід вважати виявом національного самозбереження, бо «тільки через своє, національне можна досягнути загальнолюдське». З огляду на все це необхідно розглядати філософське мислення Г. Сковорода в народно-національному аспекті.

На неповторне вчення Г. Сковорода, як уважається, вплинуло три чинники: антична та середньовічна європейська філософія, українське просвітництво і народна мудрість. У результаті викристалізувалося певне оригінальне світобачення, що знайшло своє втілення в мудрих трактатах, проповідях, діалогах, привітальних віршах, духовній ліриці, псалмах, перекладах, прозі, піснях. Основні положення цього світобачення сформувались у наступне вчення.

Так, у своєму першому філософському творі «Вступні двері до християнської добронравності» Г. Сковорода вчив, що існують два світи, дві «натури»: одна – видима, матеріальна; друга – невидима, духовна, тобто Бог, який «все живе проходить і утримує, скрізь завжди є, був і буде». Продовженням учення Г. Сковорода про дві натури є його теорія про три світи: один великий і два малі («Діалог. Імя ему – Потоп зміін», гл. 2). Перший світ – великий, Всесвіт, макрокосм, що складається із численних малих світів, другий – невеликий, мікркосм, світок або сама людина. І третій – теж малий, світ символів або Біблія. Кожний із цих трьох світів має дві «натури» – матеріальну і духовну, видиму й невидиму. Рушійною силою є духовна, невидима, «натура».

«У всіх біблійних оповідях Сковорода бачив подвійний зміст, тлумачив їх у символічно-алегоричному дусі, відповідно до досягнень тогочасної богословської науки» [3, 18]. Однак Біблія для нього не тільки джерело його «мудрості, вікового досвіду пізнання й пояснення світу», а й творчості. «Початком же всякої премудрості є розуміння Господа», знання про Бога. Власне від Божественної Премудрості залежить людський талант. Пізнати світ можна лише пізнавши самого себе як частину Всесвіту [3, 18]. Г. Сковорода вважав, що головне в людині – серце, воно – джерело думок і бажань. «Із серця піднімається, виростає і думка, і стремління, і почування». Звідси поетове «пізнай себе», «поглянь у себе» [5, 38]. З роками М. Грінченко, виводячи теорію походження музики, доходить висновку, що насправді «пізнаємо ми не дійсність, не природу, а себе в ній; на першому пляні у нас завше буде людина, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне «я» і через нього вже природу» [курсив авт.]. Отже, «мистецтво є виключно витвір вільного духу людського» [6; 10, 16].

Ця настанова на сприйняття триєдності світу (космосу — людини — Святого Письма) крізь себе, крізь призму власного серця тісно поєднує його філософію й поезію. Про його твори можна сказати наведеною ним цитатою св. Павла: «Написано не чорнилом, а духом Бога живого на плотських скрижалях серця» [7, 369]. Завдяки такому «трактуванню божества через категорію «серця», через заглиблення-споглядання внутрішнього мікрокосмосу людини можна пізнати Абсолют, Макрокосм». Це, як уважає О. Козаренко, «зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога» [8, 99]. Тому постійна «душевна розмова з Богом, таємне думання про Божу волю над собою» (М. Костомаров) як прояви української релігійності відображалися в національній музиці, а до XVIII ст. — у її церковних жанрах.

Філософія мислителя була невіддільною від його життя, водночас, як висловився М. Грушевський, була його найкращим твором [9, 126]. Воістину жив, як творив, творив, як жив. Разом з тим літературознавці виводять із цієї метафори характерну для Сковороди й іншу — світ як текст [10, 7]. І тут підходимо до визначального для нас розуміння постаті Сковороди, що тісно поєднала в одній особі поета, музику, композитора та «музиковиконавця» (Д. Багалій).

В українській науці до висвітлення постаті Сковороди-музиканта зверталися мало. Оскільки дотепер цей аспект знайшов своє відображення в монографії О. Шреєр-Ткаченко [11], окремих згадках, наприклад у розділі «Музика і Г. Сковорода» в праці П. Маценка [12] та вузько спеціальних дослідженнях, якими є праці І. Іваньо [13] та О. Мишанича про Г. Сковороду та народну пісню [14], то тут лише нагадаємо деякі моменти цієї сторони його життя.

За спогадами біографа поета Мих. Ковалинського, Сковорода ще юнаком співав на крилосі в рідній Чорнуській церкві, любив церковні співи (найулюбленіший — церковний вірш Іоанна Дамаскина про трьох отроків), знав чимало народних українських пісень, добре грав на сопілці. Під час навчання в Київській академії співав у хорі Братського монастиря. Пізніше музика була улюбленим заняттям під час навчання в Києво-Могилянській академії, де теж співав у хорі. Перервавши на три роки навчання в академії, Сковорода як гарний співак і знавець кількох мов та музики був узятий до Придворної співацької капели в Петербурзі, де він здобув непогані на той час систематичні музичні знання і повернувся до Києва для продовження навчання з чином придворного уставщика, що тоді, як правило, давався розпорядникам хору — регентам, а можливо, і кращим солістам капели. Серед багатьох нових вражень, що їх отримав Сковорода під час подорожування Західною Європою, безперечно, були й враження від зустрічей з композиторами Угорщини, Австрії, Італії, котрі, на жаль, не підтверджені документально. У наступних роках створив духовні концерти, поклавши на музику деякі псалми і стихири. Крім церковних творів, склав чимало пісень у віршах, що «призначалися для співів, іноді на кілька голосів, під гру самого Сковороди на різних інструментах — флейті, сопілці, бандурі, скрипці, флейтраверсі, цимбалах, і, звичайно, так вони здавалися значно кращими» [4, 76, 341]. Отож, музикальність Г. Сковороди, як його вроджений талант, збагачений народною музичною творчістю та глибинною духовністю української партесної творчості, виявила себе значно раніше, ніж система філософських поглядів, що стала формуватись у період навчання в Київській академії і знайшла своє відображення у філософських трактатах, чи літературна творчість, більшу частину якої було створено в 50–60-х роках XVIII ст., а тому заклала міцні підвалини для подальшого різностороннього світосприйняття.

З часом музика стала для нього одним із важливих засобів висловлення й поширення власних філософських ідей. Образно-поетичне відчуття світу знайшло свій прояв у музичній творчості, а отже, у відповідному мисленні, вивчення суті якого привертає в останні роки щораз більшу увагу музикознавців. Це пов'язано, як запевняють фахівці, «зі спробами зрозуміти й уявити феномен музики в цілому, такому, що має відношення до універсуму людського буття, тобто до Людини як космічної істоти — а через неї — до Космосу як універсального світового порядку» [15, 111]. Так згадана теорія світів Г. Сковороди знайшла свій вияв у сучасному розумінні філософії музики.

Музичне мислення в кожний історичний період характеризується певними особливостями. Доба бароко артикулювала ідеї «теорії афектів» та музичної риторики. Носієм такого барокового мистецького світогляду є Г. Сковорода. Його висловлювання на музичні теми трапляються рідко, вони стислі, влучні, але глибокі за змістом і за своєю геніальною простотою близькі до афоризмів. Бо що, наприклад, може краще свідчити про розуміння мистецтва співу, як не вислів про те, що «искусный певец простой песне придает вкус» [16, 268] або: «Скрип музичного інструменту кожне вухо чує, та щоб відчувати смак прихованої в скрипинні злагоди, слід мати



таємне вухо, *розуміння* [курсив *О. Г.*], а позбавлений такого не знає радості, що зворушує серце, бо німий в музиці» [7, 369]. Завжди залишаючись одночасно філософом, поетом і музикантом, Сковорода «дивує своєю жанровою багатогранністю, множинністю і незвичайністю підходів» [17, 3]. Назвемо хоча б кілька застосованих ним у поетичній та прозовій творчості визначень музичних жанрів: симфонія («Симфонія, названа книга Асхань. Про пізнання самого себе»), ода (збережена назва власних перекладів од Горация), пісня та хор (назви частин у «Розмові, названій Алфавіт, або буквар миру»), а також уся поетична збірка духовної лірики «Сад божественних пісней, прозявший из зерен Священного писанія».

Саме такими – «божественними» – є у збірці всі тридцять віршів-пісень, які спираються на тридцять біблійних цитат. Кожна пісня – «буттєво-психологічна» картина (епізод) з певною авторською настановою. Так автор пробує моделювати ідеальний («божественний») світ шляхом зіставлення за принципом метафори («Вишніх наук саде святий», Пісня 27-а).

Літературознавці відзначають, що душею пісень Сковороди є високе почуття адорації (обожнювання) мистецтва (І. Франко). Біблійні епіграфи, що передують кожному віршеві, переважно їх гармонізують, роблять «неземними» [18, 27]. Однак є випадки дисгармонії між епіграфом і піснею, зокрема 10-ю – «Всякому городу нрав і права» (назвемо її «земною»). Епіграф «Блажен муж, що в премудрості помре і що в розумі своїм повчається святині» запрограмований на «божественність», святість, свята премудрість і є контрастом до тогочасного грішного антисвіту... Такою контрастністю, дисгармонійністю автор досягає великого сатиричного ефекту і протиставленням небесного земному, високого низькому, красивого потворному і т. п., яскраво ілюструє барокову антитетику – одну з найхарактерніших ознак власного барокового стилю і вислову. У багатьох піснях «Саду...» поетичний погляд автора скерований до небес, до Бога, до Христа (Пісня 1-а, 2-а, 4-та, 7-ма та ін.). «Сковорода дав нам свою поетичну релігію, що утверджувала в нашому народі високі принципи християнської моралі» [18, 29].

Специфіка мислення Г. Сковороди значною мірою перебувала в залежності не лише від змісту філософських ідей, а й від форми і сутнісного наповнення, обраних ним для своїх творів. Тому його пісні становлять інтерес як з погляду «чистого змісту», так і з погляду їх літературної форми, у секретах якої містяться й секрети самого змісту. «Я ничего не боюсь; одних грехов я страшусь. Убей во мне всякій грех: се – ключ моих всех утех!» (Пісня 3-тя). Дворядкові поетичні строфи не тільки божественно-афористичні за змістом, а й милозвучні щодо форми. «Ми читаємо Сковороду – розумного поета і чуємо Сковороду – талановитого музику. Поетичні рядки музично інструментовані точними внутрішньорядковими чоловічими римами (утех-грех, не боюсь-страшусь)... Вірші Сковороди треба не тільки читаючи розуміти, а й читаючи чути і відчувати... Пісенність – найхарактерніша прикмета Сковороди-поета» [18, 29], яка яскраво демонструє великий талант Сковороди-музики, а «пейзажні» пісні – ще й художника. Пісня 13-та настроєна на музично-тональний мажор: «Гей, поля, поля зелені, Поля, цвітом оздобленні, Ах, долини, балки, І могили, й пагорки!» І поетика, і мелодика, і ритміка роблять її «посестрою» української народної ліричної пісні. Не випадково вона, як і інші, увійшла в репертуар наших бандуристів і лірників, її співав народ» [18, 31]. Та й сам Г. Сковорода співав свій «Сад...» під власний акомпанемент у супроводі бандури, ліри, цимбал. Про власні музичні пісні Сковороди О. Шреєр-Ткаченко говорить як про «новий тип вокально-інструментальної музики, тобто пісні з інструментальним супроводом, що, як відомо, безпосередньо передували українському солоспіву» [11, 28].

Внутрішнє чуття національної ідентичності виявило себе й у тому, що Сковорода, за свідченням його біографа і друга М. Ковалинського, можливо, сам того не помічаючи, своєрідно ідентифікував свою національну належність: через замилювання (схильність) до «хроматичного роду музики» [4, 341]. Бо, як переконливо довів Ф. Колесса, власне «на українському ґрунті стародавні діатонічні лади зазнали хроматизації», і саме ця «хроматизація діатоніки відрізняє українські народні пісні від російських (що й досі зберігають чистий діатонізм)» [19, 407].

Уходження в український народний репертуар літературно-музичних творів та їх фольклоризація мали у XVIII ст. активний характер. Ці пісні, здебільшого духовного змісту, не лише відіграли помітну роль у творчості кобзарів та лірників, але й мали велику популярність серед широкого загалу. Переважна більшість українських і російських дослідників, які прямо чи опосередковано зверталися до теми взаємовідносин Г. Сковороди й усної народної творчості (І. Срезневський, М. Сумцов, О. Мишанич, О. Сироїд та ін.), дійшла висновку, що збережен-

ня усної традиції виконання пісень Г. Сковороди мало двосторонній характер: з одного боку, підкреслюється «значущість кобзарів і лірників, з іншого – виняткова роль самих пісень Сковороди у кобзарсько-лірницькому спадку» [20, 66]. Деякі дослідники вбачали спорідненість (щодо змісту, будови, мовних засобів) деяких лірницьких пісень поета-філософа з духовними піснями, зокрема псалмами [20, 67].

Про народний характер мислення Сковороди свідчать «повчальність, глибокий філософський зміст у поєднанні з простою, лагідною, ліричною формою поетичного і музичного вислову». Вони роблять його пісні-романси «Ой ти, пташко жовтобоко», «Стоїть явор над горою», «Ах! Поля, поля зелені» органічними, неповторними і через те особливо живучими в народному середовищі [20, 68]. Записи цих уже офольклорених текстів трапляються в аматорських збірниках популярних пісень кінця XVIII ст., що їх наводить Т. Булат [21, 244–245].

З другого боку, при аналізі текстів Григорія Сковороди згадуються фольклорні джерела, на що звернув увагу О. Мишанич [14, 71]. Загалом, кобзарство, на думку О. Мишанича, «Сковорода вважав вродженим покликанням людини, а не розвагою чи засобом для заробітку» [14, 118].

«Образ Григорія Сковороди, його творча спадщина – це те, що якоюсь мірою виросло з народної традиції і повернулося до неї, влилося в цю потужну ріку більш удосконаленим і високим та збагатило її. Навіть важко уявити собі українську усну традицію без Григорія Сковороди і його пісень» [20, 72].

**ТЕМАТИКА.** Поряд із традиційною для бароко філософськи насиченою, скорботно-ліричною тематикою музично-поетична творчість Г. Сковороди збагачена новою, де переважають напружені теми самотності, незадоволення дійсністю, звернення до природи як шляху до Бога, власне самовираження. У філософа – культ «сильної» людини, адже саме таку «вищу людину бароко виховує для служби Богові, саме сильна особистість служить утвердженню християнських ідеалів, а сама людина розглядається як вираження всеприсутності абсолютного буття» [22, 44]. Тому у Сковороди переважають «сильні враження», а не «спокійне релігійне почуття», «стремління, до перебільшення, гіпербол», «любов до чудернацького незвичайного, до антитези, до універсальності, до всеохопливості» [22, 45]. У всьому цьому різноманітті образно-тематичний світ Сковороди виділяє дві чітко виражені сфери – природу і Бога.

**ОБРАЗИ.** Формулюючи ту чи іншу філософську ідею, Сковорода повсякчас створює образ, а від нього розвиває думку. «Філософський стиль Сковороди – це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення – до мислення в образах та через образи» [2, 18]. Філософ мислить новими образами – психологічними, філософськими, історично-філософськими, демонструючи схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і «вічних» мотивів, сюжетів, образів (природи, пташок, моря, човна). Образами у Сковороди були фігури небесних та земних створінь: сонце – у значенні правди, кільце – у значенні вічності, голуб – у значенні сором'язливості тощо. Проте головними в образному світі Сковороди треба назвати образи кола, колеса, кулі, кільця як життєвого циклу, що є найбільш завершеною, замкненою формою, такою, що у своєму кінці повертається до свого початку. Це символи життя, абсолютного буття. Інший образ – образ змія – символ кругообігу, кругового руху, символ діяльності розуму.

Мислення образами також забезпечило Сковороді зближення між його філософією й поезією. Вражаючі вияви такого зближення і навіть їхньої спорідненості демонструє і мова його власних музичних творів, що тяжіє до народнопісенного мелосу, багата на метафори, алегорії, «фігурні вислови», протиставлення, синоніми, що свідчить про «емоційний поетичний склад його творчого світовідчуття і світобачення» [3, 30]. Багатозначність вислову в поетичних творах Сковороди (завдяки навмисному вживанню «то різних за позначенням і за походженням, то подібних за значенням, але різних за походженням слів, що впливає з понять «істинного» й «неістинного», «видимого» й «невидимого» [23, 52]) близька в цьому до музичних композицій, бо музика, за переконанням З. Лісси, має її (багатозначності) найвищий ступінь. До того ж «його мова – це мова підсвідомості, а не логічних операцій над словом, які б примусили його вийти з цього слова, загрожуючи втратою розуміння» [10, 10]. «Висока інтертекстуальність..., схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і “вічних” мотивів, сюжетів, образів», врешті, «світ символів, органічна вкоріненість у національні й світові ... традиції, культурологічна насиченість» [24, 83] забезпечили творчості Сковороди «проміжний стан між естетичною і науко-

вою свідомістю, пов'язаний з переходом від фольклорно-міфологічного мислення через релігійне до раціонально-абстрактного мислення» [25, 53], водночас були органічною складовою власного музичного мислення Сковороди.

**СИМВОЛІКА.** Притаманна Сковороді-філософу символічна система думання загалом характерна для барокової доби. Сковорода мислить символами, а це, як уважає О. Козаренко, є «засобом збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності» [8, 10].

У справі «символізації» філософського думання Сковороди неабияк прислужилася «і символіка народної поезії, і символіка античного неоплатонізму, і символіка християнська як отців Церкви, так і української полемічної та проповідницької літератури 16–18 віків» [2, 18]. У результаті творчо переосмислені поетом, Сковородинівські «поняття ніби жевріють тільки, дримають під покровом образів та символів. Кожен символ ...не має у нього твердого певно-усталеного, різко-обмеженого значіння, а має певну множність значінь...» [5, 39].

Пропонуючи свій символічний погляд на світ, він змушує читача думати. Жодного символу Сковороди не можна розгадати до кінця, однозначно, в одному сенсі. «Але, – на думку Сковороди, – це і є саме позитивна риса символічного пізнання, що в ньому ми постійно мусимо щось інтерпретувати..., таким чином... проходити глибше в суть речі» [2, 46]. Головним для філософа є сам *процес* мислення символами, а не пошук шляхів розкриття їх суті. Тим часом «вивчати й інтерпретувати Сковороду треба лише на підставі законів його творчості, семантично, за способом ним застосованої символіки» [26, 23]. «Поступай и здесь так, как на опере, и довольствуйся тем, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядай» [27, 118]. У тому ще одна своєрідність його символічного мислення, котра виявляється в постійних поворотах від ідеальних, абстрактних, загальних предметів, явищ до конкретних: життя, природи, мистецтва, релігійної традиції.

Філософська наповненість символу, що виразно простежується у творах Сковороди, не стала на заваді розвитку емблематичного стилю, найяскравішим представником якого він став у літературі нового часу. Емблеми і символи для Сковороди – це «спосіб закріплення в чуттєвих образах уявлень і понять» [28, 29]. Він в епоху бароко заклав споріднену з емблематичністю ще одну ознаку національної музичної мови. Ідеться про її акцентовану знаковість, розуміння котрої веде «до позамузичного світу речей, понять і людських прагнень», або до «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв) [8, 50], а також «породжує символічне насаження музичного тексту, закодованість його складових елементів» [8, 108]. «Склалася вона, очевидно, під впливом музичної риторики, авансованої до національного музичного мислення завдяки бароковій теоретичній думці та композиторській практиці» [8, 108]. Творчість українських композиторів свідчить про те, що словесний символ не раз інспірував надзвичайно цікаві драматургічно-образні рішення. О. Козаренко, досліджуючи семантику української національної музичної мови, наводить численні приклади інтонаційних музичних стереотипів, елементів ладової семантики і т. п. Засоби сучасної музики спрямовані на втілення цілого спектра реалістичних, алегоричних і символічних музичних смислів, що відтворюються на новому емоційному рівні й відповідно коректуються новою логікою мисленнєвого процесу.

Музикознавець О. Самойленко, розглядаючи музичну культуру ХХ ст. саме з погляду оновлення символічного змісту музики як її типологічної тенденції, уважає, що творчість українських композиторів 1970–1990-х років Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Рунчака, С. Зажитька, М. Кармінського та інших поряд з О. Мессіаном, П. Булезом, К. Штокгаузенем, К. Пендерецьким стає стійкою стильовою моделлю нового музичного мислення [15, 111].

**ВІРШУВАННЯ.** У поетичній творчості Г. Сковорода продовжив традиції українського силабічного віршування кінця ХVІ – першої половини ХVІІІ ст. Більшість його поезій написана силабічним віршованим рядком, ритм якого створювався певною кількістю складів і котрий не завжди мав однакову довжину. Новатором поета вважаємо за те, що за Д. Чижевським, він «виступив реформатором силабічного віршування, майстром форми вірша, <...> ритмізував і тонізував силабічний віршований рядок» [3, 29], завершивши тим самим понад 200-річний шлях розвитку силабічного віршування в українській поезії. Вірші «Саду...» увібрали в себе особливості староукраїнської класичної поезії, грецької та латинської літератури. При цьому в поета «це пісні, форма яких нагадує народну пісню, псалми, Біблію, і від того, який мотив переважає, яке почуття в даний момент ним керує», залежить зовнішня форма твору. Силабічному

віршованому рядку відповідає не тільки однакова кількість складів, а й невпорядковане (вільне) розташування наголошених та ненаголошених згідно з нормами природного живого мовлення. Ці риси споріднюють поетичний вірш Сковороди з давньоукраїнською силабікою. Її вільна ритміка – функціональна, близька за своєю сутністю до музичної, бо, як доводить музикознавець О. Цалай-Якименко, «ґрунтується на ...взаємодії формотворчих елементів: долей, мотивів, фраз, періодів...» [29, 123].

Ой ти, пташко жовтобока, 4+4  
Не клади гнізда звисока, 3+5  
Клади ж його низько в ямці, 4+4  
Ховай діток у зеленій травці 4+6

Визначальним фактором музичної виразовості українського силабічного вірша [у тому числі Сковородинівського. – О. Г.], стає, як дослідила О. Цалай-Якименко, «спряженість неоднорідних ритм-мотивів-стоп (по два, по три), які то взаємно притягуються, то відштовхуються, дробляться, або ж об'єднуються у більші цілості, до того ж різноманітних масштабів» [29; 123].

Звіщений пророками, отчими нароками  
В останнім буде літі, це є в Новім Заповіті.  
Дух свободи нас в нас родить,  
Веселіться, адже з нами Бог  
(Пісня 4-та).

Доведено, що зміни ритму в силабічному вірші аналогічні структурним трансформаціям в музичних мотивах. Сталі ж, типові ритм-моделі силабічного вірша трапляються в музичній творчості давньої України, а також у професійній творчості (ірмолойному і партесному співі), напівпрофесійних та фольклорних жанрах (кантах, псалмах, піснях, танцях). Як стверджує О. Цалай-Якименко, «така «модусна» основа становить цілісну ритмолексичну систему, яка була поширена в давній Україні, практично в усіх була «на слуху» [29, 123]. Пісня має чотирирядкову строфічну пісенну форму (хоча в поета бачимо дворядкові (Пісні 3-тя, 24-а), шестирядкові (1-а, 10-та, 19-та, 26-та), семирядкові (2-а, 4-та, 6-а, 12-та, 13-та, 16-та, 23-тя), п'ятирядкові (11-та, 14-та, 17-та, 21-а, 25-та), семирядкові (5-та, 15-та, 20-та), восьмирядкові (9-та, 18-та, 22-а, 27-а) строфи) і засвідчує обґрунтований музикознавцями факт про «пряму схожість структурних елементів силабічного вірша і нормативних складників музичного формотворення» [29, 140], тобто забезпечення можливості нерівноскладового вірша для комбінацій музичної форми. «Таким чином, у природі української силабіки спостерігаємо пряме уподібнення до специфічно музичного, ритмофункціонального мислення» [29, 140].

Силабо-тонічний вірш з паралельним римуванням – жанр, який започаткував Сковорода і перейняв Котляревський в «Енеїді». Силабо-тонічне віршування має народнопоетичну основу, в яку покладено принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх нормативна кількість, чергування, що стало ознакою подальшого етапу розвитку ритмічності, особливістю якого, крім усього, є і зростаючий вплив мелодії на текст, що у свою чергу також надавало їй формотворчого значення.

Відома пісня «Всякому городу нрав і права» – яскравий приклад повного підпорядкування ритміки мелодії – ритміці вірша, а також використання як рівноправної поряд з «жіночою» «чоловічою рими» (з наголосом на останньому складі).

Всякому городу нрав і права  
Всяка имієт свій ум голова  
Всякому сердцу своя єсть любов  
Всякому городу свой єсть вкус каков.

Додатково зауважимо, що кращі пісні Сковороди, тобто ті, в яких він ближчий до народних ідейно-образних та мовностильових джерел, багато в чому яскраво ілюструють пізніші висновки Ф. Колесси про силабо-тонічне віршування, що лежить в основі форми народної пісні.

В основі Сковородинівського віршування лежить книжна силабіка, що знайшла своє продовження і навіть (разом з народною силабікою) зійшла на вищий щабель розвитку в поезії Т. Шев-

ченка. Його силабічний вірш – нове явище в українській версифікації. «Загадкова музикальність творів геніального поета значною мірою наслідок не лише творчо-індивідуального переосмислення силабічної техніки давніх українських майстрів, але й відкриття нових граней у ...палітрі новоукраїнської, Шевченкової системи силабічного віршування, суттю якого є глибинна органічна музикальність» [29, 141]. Ідеться, отже, про неодмінне її [Шевченкової системи] усвідомлення лише в контексті такої самої глибинної інтонаційної спорідненості музичної і віршованої творчості, якою О. Цалай-Якименко пояснює, з одного боку, мелодійну природу української мови, з другого – загадкову співучість поезії Шевченка, та й взагалі співучу ментальність українського народу [29, 123]. «Хіба це не природньо – говорити і музикою, і віршами? Адже вони настільки єдині, що їх важко відокремити...», – підтверджує композитор О. Ківа [30, 24].

Однаке між двома поетами-мислителями є й іншого (немузичного) роду духовна спорідненість. Вона – у спільному морально-етичному вченні, що його проповідували, за означенням М. Драгоманова, обидва «поети-бібліїці». Утім, якщо в основі всіх теоретико-філософських думок, що їх висловлює Сковорода, лежить релігійний зміст (*шлях* до Бога – лише через Біблію), то в Шевченка дорога до Найвищої Премудрості перейшла в «безпосередній» «діалог людини з Богом», здійснюваний за посередництвом «Кобзаря» [курсив *О. Г.*] [31, 12]. «Подібно до Сковородинівських, писання Шевченка не є ані “чисто” художніми, ані “чисто” філософськими, ані “чисто” релігійними..., – і водночас вони є і художніми, і філософськими, і релігійними...» [31, 12]. Услід за О. Забужко звернемо увагу й на те, що, і як Сковородинівські, «навзагал усі Шевченкові тексти, чи, точніше б сказати, увесь Шевченків текст» є «внутрішньо поліфонічним, діа- і полілогічним» [31, 48], що також свідчить на користь характеру їх мислення, не позбавленого музичних рис. У такому аспекті «працюють» і такі спільні особливості поетичного письма, як повторюваність, «кругообіг образів» (М. Коцюбинська), мотивів, «внутрішнє бачення» явищ і людей, виявлення їх мовою народно-міфологічних символів. Загалом у спадок від барокового Сковороди романтичному «Кобзарю» значною мірою передалася чисто міфологічна природа мислення. А згодом «саме в лоні Шевченкового міфу відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею» [31, 102].

Впливу поглядів Г. Сковороди зазнав і російський «філософ, мислитель та мораліст» (Багалій) Л. Толстой. Аналогію між обома спостерігаємо в прагненні узгодити ними власний спосіб життя зі своїм світоглядом, що полягало у відстороненні від світського життя. Етика обох схожа сповіданням теорії «неделания», яка, щоправда, неоднаковою мірою (Г. Сковорода – більшою) була втілена ними в життя. Обидва мислителі постійно шукали істину, ґрунтом світогляду обох «була не так сила ідейної проповіді, як власне моральне удосконалення та вплив особистого прикладу життя на оточення» [4, 409].

Філософсько-поетичне мислення Г. Сковороди суголосне з тодішнім бароковим музичним мисленням, що знайшло своє втілення як у світській, так і церковній музиці. Друга половина XVIII ст. – час розквіту творчості Сковороди – ще й етап співжиття двох відповідних типів музичного мислення: старого (монодичного) та нового («фігурального») багатоголосся.

Нинішній стан обізнаності зі стилем українського монодичного співу дає змогу стверджувати, що ґрунтується він на мелодичній, пісенній основі, має певні метричні закономірності, гармонічне начало. В українському ірмолійному співі чітко простежується викристалізована інтонаційна лексика. О. Цалай-Якименко вважає, що «глибинні корені українського ірмолійного співу – у мелодизованій декламації канонічних текстів. Українська монодія практично не знає «сухого» речитативного викладу: формотворення в мікро- й макромасштабах позначене стрункою ладовою і метричною організацією, кристалізується у довершені музично-словесні «віршові форми» [29, 58]. Що стосується багатоголосся, то в ньому тоді закладалися поліфонізація тканини, інструменталізація хорового письма, зокрема, через віртуозне розспівування складів, які стали невід’ємними рисами хорової музики Бортнянського, Березовського, Веделя.

Багатоголосся представлене партесним (хоровим) концертом. «Знані протягом віків біблійні тексти, псалми і їх похідні розкрились в ньому як джерело драматичних образів, що вражали, захоплювали, потрясали» [32, 246] (згадаймо Сковородинівський драматичний ліризм). Вони різняться за афектами. Одне коло – скорбота, смуток, марність людського життя і т. п., що характерні і для поета. Інше, «полярне», коло – «урочиста святковість, сліпуча радість» [32, 246], риси, що характеризують творчість 70–80-х років XVIII ст., і яких, щоправда, марно шукати у Сковороди. Як

уважає Н. Герасимова-Персидська, ці «дві образні сфери є основою контрасту як рушійної сили формотворення» [32, 246]. Ця характерна ознака знайшла своє виявлення в партесному стилі в зіставленнях мажору і мінору, різному за силою звучанні, змінах темпу тощо. Загалом, контраст, як і повторність, формування акцентного такту, мають тут, очевидно, віршову природу, оскільки збігаються в часі з переходом від силабічного до силабо-тонічного віршування, зокрема, у поезії Сковороди. Інтонаційна мова партесних концертів – це, як указує Н. Герасимова-Персидська, «і сталі формули європейської музики, і елементи старовинного розспіву, і звороти псалм та кантів, а через них і народних пісень» [32, 249]. У цьому, власне, і є інтонаційна неповторність української партесної творчості, обличчя якої, на відміну від універсального бароко Заходу, визначає відчутна перевага духовних елементів над світськими.

За своєю глибиною і багатогранністю подібним до геніїв Г. Сковороди і Т. Шевченка був і залишається суто український національний феномен – А. Ведель. Його аналогії з першим простежуються хоча б у житті: для них обох первинним, визначальним завжди було духовне начало, що виявлялося в нехтуванні всіма земними матеріальними благами. «Як і Сковорода, Ведель вбачав духовні чесноти в ширій добродійності, одним із дієвих чинників якої було підсвідоме прагнення митця оживити засобами музики загрубілі, черстві серця, розбудити в них ті якості, які справді роблять людину людиною» [33, 79]. Прагнення Веделя творити добро входило в контекст його ісихастського ставлення до життя. Ця філософія в національно-трансформованому вигляді певною мірою відобразилась в поглядах і Г. Сковороди. «Ведель, як і Сковорода, спрямовує зусилля на віднайдення вищої істини через призму власного сумління і творчого світосприйняття» [33, 80]. При цьому композитор, на відміну від Сковороди, який мав власний підхід до тлумачення символів, «трактує проблематику ісихазму під кутом зору першоджерельної символіки» [33, 80]. На відміну від багатьох своїх співвітчизників, митець протягом майже всього життя перебував у сфері національних морально-естетичних основ світосприйняття і мислення. Тим часом Веделю виявилось близьким Сковородинівське прагнення пізнання світу крізь пізнання себе, свого серця, про що свідчать хоча б його духовні концерти зі скорботними текстами «благальних» псалмів, у яких ідеться про страждання людини і звернення по допомогу до Бога. Лірико-драматичні концерти № 2, 3, 6, 11, 12, завдяки заглибленню в людську душу, набули яскраво вираженого особистісного характеру, оскільки зобразили стан зболеної душі, що, як припускаємо, на той час оволодів композитором [34, 91].

Визначальні погляди Г. Сковороди значною мірою виявилися не лише в композиторській творчості, а й у сфері виконавства. У цьому контексті немає рівних «останньому епігону старої музикально-вокальної України» О. Кошицю (В. Шербаківський) [35, 17], який ще бачив і відчував впливи безпосередньої народної віри, народної релігії. Тим-то «Кошиць зрозумілий нам на фоні 17-го і 18-го віків, на фоні барокко і рококо, на фоні тих часів, коли віра грала значно важливішу роль, ніж у другій половині 19-го віку. Кошиць був особливо учнем Веделя, який був чистим епігоном барокко, але барокко українського, <...> по змісту палахкотячого, тремтячого, молитовного, вопіючого до Бога, покайно ридуючого... і в той же час по своїй зовнішній формі і по наладі казкового, наївного, утаємниченого, підносячого до Бога, віддаючого на ласку Божої милости. Кошиць палахкотяче віруючий, віддавав себе на Божу ласку і в якийсь невимовний, метафізичний спосіб зв'язував себе і слухаючу публіку з Божою ласкою, виявленою в його передачі музики» [35, 21]. Ця духовна спорідненість, без сумніву, не тільки зігривала поза межами Батьківщини власну Кошицеву українськість, а й виявляла його неперевершене відчуття музики Веделя, що перелилось у високо майстерне виконання Українським національним хором майже всіх хорових творів композитора (за винятком двохорних концертів) в багатьох державах світу. Недосяжний для багатьох славних колективів рівень звучання хору в цих композиціях дав підстави враженим критикам пересвідчитись і зізнатись: «Для правдивого музиканта музика є молитвою. Він не оглядається, хто його слухає і скільки людей слухає, але падає навколішки в таємниці свого серця через те, що в душі його “щось” йому так велить і чому коритись він просто повинен. Враження такої молитви я мав на концерті українців...» [35, 39].

Отже, Г. Сковорода є не тільки останнім представником українського духовного бароко. Він ще й «український “передромантик”»: але бароко та романтика – саме ті періоди духової історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток. Отож Сковорода стоїть у центрі української духової історії» [2, 207].

Д. Чижевський стверджував, що «бароккове мистецтво і бароккова поезія зокрема, призначені не для людей іншого часу, а саме для людей барока». Справді, сьогодні не просто зрозуміти хоча б

складне й багатомірне явище мандрівництва. Тим паче, що після Сковороди відбувся «еволюційний стрибок, унаслідок якого змінилася і знакова система культури (літературна мова, комплекс етико-естетичних уявлень) і нормальний дискурс поміж творцями і реципієнтами культури» [18, 42], та й сам культурно-мистецький процес. Однак вплив його думання наклав (з більшою чи меншою мірою виразності) відбиток на наступні етапи музично-історичного процесу. І якщо в композиторській творчості про це вже можна говорити у зв'язку з хоровими композиціями А. Веделя, у виконавстві такі приклади маємо, починаючи з диригентської діяльності О. Кошиця з його славною на весь світ Капелюю, зрештою, з «витворенням Лисенком справжньої етнохарактерної музично-семіологічної системи» [8, 37], то наступні прояви усвідомлення і спроби музикологічного пояснення семіологічного аспекту музичного мислення трапляються вже в першій «Історії української музики» М. Грінченка в 1922 році, який, крім того, услід за Спенсером повторює думку про знаковість слів та тонів у мові як таких, що є знаками ідей (перші) та почувань (другі) [6, 11].

Семіологічний підхід у трактуванні категорії музичного мислення накреслився відносно недавно. Так, для прикладу, за О. Самойленко, сучасна музично-космологічна символіка є не що інше, як новий, гранично узагальнювальний досвід пояснення природи музики як релігійно-духовної. Виходячи з такої природи музики, музикознавець передбачає «перевагу в ній (музиці) символічних смислів на всіх етапах її історичного розвитку, а також універсально-буттєвий зміст музичних символів [15, 112]. Сама космологічна тема у творчості сучасних композиторів виявляється, на її думку, «тісно пов'язаною з розумінням музики як прекрасного, що ще раз нагадує про неостильові тенденції сьогоденної композиторської поетики, зокрема, про інтерес до естетичних поглядів античності» [15, 114].

Інтерпретація космічного у зв'язку з прекрасним сьогодні «продовжує визначати характер космологічних символів у музиці, що включають в себе образи Природи, Любові, Віри», стремління до сквородинівського «горнього». «Подібна символіка, претендуючи на безмежність, веде до перегляду смислових і стилістичних меж музики, до змін уявлень про метро-висотний мелодичний контур, про природу акорду, динаміку й артикуляцію, про особливості фактурно-гармонічного розвитку, принципи формотворення і т. ін.» [15, 114].

Отже, маємо підстави твердити, що філософія Г. Сковороди, а точніше – система його філософських поглядів, заклала перші міцні підвалини у фундамент формування національної концепції музичного мислення, а сам Г. Сковорода започаткував в українському науковому музикознавстві деякі визначальні її (концепції) засади.

Сучасні прояви звернення до семіотичного, зокрема семантичного, аспекту музичного мислення, пов'язані з іменами українських музикознавців: І. Пясковського <sup>1</sup>, В. Москаленка <sup>2</sup>, І. Котляревського <sup>3</sup>, М. Денисенко <sup>4</sup>, О. Оголевця <sup>5</sup>, С. Шипа <sup>6</sup>, а також О. Маркової, О. Зінкевич, О. Козаренка, О. Самойленко, а віднедавна ще й досі маловідомого Ю. Созанського <sup>7</sup>, поки що значною мірою спорадичні, однак маємо підстави сподіватися, що зі зміною системи естетико-філософських координат традиційне поле досліджень в українському музикознавстві розширяться й у цьому напрямі.

<sup>1</sup> Логика музыкального мышления. – К., 1987; Феноменология музыкального мышления // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 46–56.

<sup>2</sup> Наприклад: До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 48–54; Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 21. – С. 10–17.

<sup>3</sup> Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971.

<sup>4</sup> Модальність музичного мислення: Автореф. ... канд. мист.

<sup>5</sup> Вступ до сучасного музичного мислення. – К.; Л.; Полтава, 2006.

<sup>6</sup> Музыкальная речь и язык музыки (О., 2001); Музыкальный знак в типологическом аспекте (Київське музикознавство. К. 2001. – Вип. 7.); Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры (Музыка в просторі культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33).

<sup>7</sup> Семиотическая модель и её типы в инструментальной музыке // Юрій Созанський (до 80-ліття). Спогади. Матеріали. Дослідження. – Л., 2006. – С. 135–155.

1. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Т., 1994. – С. 244.
2. *Чижевський Д. І.* Філософія Г. С. Сковороди / Підготовка тексту й передне слово проф. Л. Ушкалова. – Х., 2004. – С. 17, 18, 46, 207.
3. *Мишанич О.* Григорій Сковорода. (1722–1794) // Григорій Сковорода. Твори: У 2 т. – К., 1994. – Т. 1. – С. 23.
4. *Багалій Д.* Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992. – С. 18, 23, 76, 341, 409.
5. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – Прага, 1941. – С. 38, 55, 39.
6. *Грінченко М.* Історія української музики. – К., 1922. – С. 10, 16, 11.
7. *Сковорода Г.* Кільце. Дружня розмова про душевний мир // Григорій Сковорода. Твори: У 2 т. – С. 369.
8. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. – Л., 2001. – С. 99, 10, 50, 108, 37.
9. *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. – К., 1992. – С. 126.
10. *Федорак Н.* Людина епохи бароко: метафора Григорія Сковороди // Григорій Сковорода: Загадковість присутності (Матеріали конференції, присвяченої 280-річчю від народження Григорія Сковороди) / Відпов. ред. О. Купчинський. – Л., 2005. – С. 7, 10.
11. *Шреєр-Ткаченко О.* Григорій Сковорода-музикант. – К., 1972. – С. 28.
12. *Маценко П.* Давня українська музика і сучасність. – Вінніпег, 1952. – С. 19–23.
13. *Іванько І. В.* Григорій Сковорода і народна пісня // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 1. – С. 81–90.
14. *Мишанич О.* Григорій Сковорода і усна народна творчість. – К., 1976. – С. 71.
15. *Самойленко А.* Новая символика в творчестве Оливье Мессияна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 111.
16. *Сковорода Г.* Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Ред. кол.: І. О. Дзеверін та ін. – К., 1983. – С. 268.
17. *Криса Б.* Вступ // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 3.
18. *Скоць А.* Григорій Сковорода: «Сад» його душі // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 27, 29, 31, 42.
19. *Колесса Ф.* Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі // *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Ред. кол.: Л. М. Ревуцький та ін. – К., 1970. – С. 407.
20. *Сироїд О.* Пісні Григорія Сковороди в усній традиції // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 66, 67 (прим. 15), 68, 72.
21. *Булат Т.* Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу // Історія української музики: У 6 т. – К., 1989. – Т. 1. – С. 244–245.
22. *Чижевський Дм.* Історія української літератури. – Прага, 1942. – С. 44, 45. – Ч. 22–23.
23. *Криса Б.* Світоглядні основи українського поетичного барокко // Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – К., 1991. – С. 52.
24. *Тихолоз Б.* «Човен серед моря» як топос філософської лірики (Григорій Сковорода – Іван Франко) // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 83.
25. Філософія Григорія Сковороди. – К., 1972. – С. 53.
26. *Погорілий С.* Символи у Сковороди // Сучасність. – 1973. – Ч. 3 (147). – С. 23.
27. *Сковорода Г.* Начальная дверь ко християнскому добронравію // Григорій Сковорода. Вірші... – С. 118.
28. *Іванько І. В.* Григорій Сковорода // Григорій Сковорода. Вірші... – С. 29.
29. *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики XVII ст. – К.; Л.: Полтава, 2002. – С. 123, 141, 140.
30. *Швець Н.* Поетика камерно-вокальних кантат Олега Ківи // Українське музикознавство. Традиції та сучасність / Ред. кол.: Я. Якуб'як та ін. – Л., 1993. – С. 24.
31. *Забужко О.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С. 12, 48, 102.
32. *Герасимова-Персидська Н.* Український варіант музичного барокко // Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 246.



33. *Тилик І.* Про особливості світосприйняття Артемія Веделя // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 11. – С. 79, 80.
34. *Корній Л.* Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті. – С. 91.
35. *Щербаківський В.* Олександр Антонович Кошиць. – Лондон, 1955. – С. 17, 21, 39.

*Маргарита Семенюк  
(Львів)*

## ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ МУЗИКИ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Стильові засади музики Гната Хоткевича в різних жанрах виявляють промовисте домінування національного колориту в більшості опусів. Збереження і продовження фольклорних традицій було ідеологією творчого методу митця не тільки у творчості для бандури чи вокальної музиці, про що наголошувалося в попередніх дослідженнях його творчості, але й інших площинах його композиторської праці.

Уже на початковому етапі творчості Г. Хоткевич ступив на «шлях широкого використання фольклорної лексики» [1]. Усвідомлення важливості народної творчості для культури і мистецтва, необхідності їх органічного розвитку було характерною рисою світосприйняття композитора. Вочевидь, із цієї причини він повсюдно і ретельно вивчав фольклор, зафіксував понад 60 наспівів та награвань (тепер зберігаються в ЦДІА України м. Львова). Окрім того, йому належать сімдесят сім обробок народних пісень, стильовий досвід яких виразно простежується в оригінальних творах, особливо – у композиціях на вірші Т. Шевченка та І. Франка.

Можливо, митець сприймав фольклор як «об'єктивну» частку регіонального колориту, занотовуючи мелодії для колористично-характерних картин, створення образів народних свят та обрядів у своїх творах. Такі мальовничі описи, поглиблюючи психологічну палітру оповіді та надаючи їй неповторного колориту, іноді трапляються в його літературних творах. «Боже, яка сумна пов'язь звуків! Мов скрипив хто гуцульські солоні сльози у камінчики маленькі і от ними грається в цім білім тумані. І в'яжуться знов, і летять, летять, зливаються з морем білим і стають його нерозривною частию. І от уже колишеться воно, біле море, разом із мелодією. І от уже журиться і плаче разом з нею. «Що се?... Що се за звуки?» – питає душа тоскливо. Се гуцульська трембіта. Це стародавній подарунок минулих гірських людей нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому... Хтось – умер...» [2].

Важливу роль у найбільш наближених до народних пісень солоспівів відіграють поєднання стилів і поліфонічні прийоми, різні види багатоголосся та пов'язані з ним технічно-професійні прийоми – вертикально-рухомого, імітаційного контрапункту, канонічних проведень, гетерофонії, бурдонного, розвиненого підголоскового. При цьому доволі показово, що митець, здобутки якого найяскравіше пов'язані з фольклорним виконавством, де панує індивідуальна манера, тембральна характерність тощо, у солоспівах і хорах прагнув до академічної манери.

Поліфонізація музичної тканини нерідко набуває вирішального значення в комплексі виразжальних засобів цілого твору. «Гнат Хоткевич у своїх хорових творах, – відзначалося критикою, – вдало використовує співставлення гомофонного та поліфонічного викладів, різних тональних планів, вдається до текстових повторів, виключення чи збільшення голосів хорової фактури, що засвідчує про доскональне володіння технікою композиторської майстерності» [3].

Поліфонічний тип мислення зумовив деякі види структурної і фактурної комплексності. Музичній тканині багатьох творів властива багатосаровість. Композиції Гната Хоткевича складаються переважно з полімелодичних фактурних ліній. Прийом, який в літературних творах митця відзначає І. Приходько як «полілоговий спосіб письма», характерний змістовною об'ємністю, «поєднанням у зображенні широкого зовнішнього світу і глибокого внутрішнього» [Цит. за кн.: 4, 13], має місце в музичних творах композитора<sup>1</sup>. Мимоволі виникає асоціація з авторським коментарем у театральному спектаклі.

Різноманітні засоби «полілоговості» знаходимо й в інших музичних творах Гната Хоткевича. Окрім зазначених вище прийомів, композитор з такою метою використовує інверсії, канонічні проведення теми та інші контрапунктичні прийоми <sup>2</sup>.

Приклад використання стрічкового багатоголосся як стилістичного засобу дає солоспів «Липнева ніч» (сл. М. Філянського) <sup>3</sup>. Композитор використовує також гетерофонічні фрагменти із переплетення мелодичних ліній («Защєбетав жайворонок» (сл. Т. Шевченка)) і фугований чотириголосний початок («По-під горою яром, долом» (сл. Т. Шевченка)).

Риси стилю Гната Хоткевича, який сформувався на основі української класичної спадщини, виявляють іноді напрочуд цікаві, часом суперечливі тенденції. Так, у його творчості відображено художньо-естетичні ідеї періоду зламу століть, які сприяли апробуванню нехарактерної для української музики тематики («орієнтальна лінія»), прихильності до наскрізної драматургії та композиції у сценічних, інструментальних творах та музиці для дітей, тяжінню до стилістичних експериментів.

Критика відзначала вже у творах традиційного стилю Г. Хоткевича наявність «звукообразальних прийомів» та «фонічної асоціативності» [5]. Усі композиції, навіть великі інструментальні епізоди в його вокальних творах або пов'язані із зоровими образами, або ж асоціюються з пластичними танцювальними рухами чи пантомімою, певним чином виявляючи свою залежність від співу чи мови. Можна також відзначити наслідування рис узагальненої програмності, зокрема, на прикладі симфонічних творів композитора. Для митця було характерним розкривання граней одного образу в динаміці й русі, таким чином в тому русі поступово збагачувався б образ-ідея.

У солоспівах розгортання твору відбувається переважно за рахунок зіставлення контрастних фрагментів, що нагадує кадри із фільмів. У більшості симфонічних творів Гната Хоткевича тип драматургії — епічний. Запальний темперамент митця і багата фантазія композитора й водночас тяжіння до філософських проблем сприяли загальному романтичному колориту творчості, психологічній поглибленості і символічній узагальненості образів.

Засадами для авторських мистецьких концепцій Гната Хоткевича став синкретизм, властивий українському фольклору неписемної традиції. Народні обрядові дійства мали безпосередній вплив на театральну драматургію, композицію музичних творів вокально-сценічного жанру, а також на окремі виражальні засоби <sup>4</sup>. Винятково важливим чинником є те, що формування Хоткевича-композитора відбувалося паралельно з режисерською, письменницькою та виконавською діяльністю. Його літературні, драматичні та музичні твори перебувають у безпосередньому взаємозв'язку та взаємовпливі. Цей взаємовплив являє собою одну з найхарактерніших рис творчого мислення митця, що зауважується в більшості досліджень.

Більшість симфонічних творів композитора — програмні (мало того, деякі є перекладенням вокальних творів для різних складів оркестру), основою образності яких є теми природи <sup>5</sup>. В оркестрі Гната Хоткевича, окрім струнних, значне навантаження надано групі дерев'яних духових інструментів. Крім того, програмний задум часто спонукав автора вводити рідковживані інструменти: рояль, дзвіночки, дзвони, вібрафон тощо. Інколи фрагментарно композитор також використовував інструменти з груп, які не належать до складу малого симфонічного оркестру. Промовисто виявляє тяжіння Гната Хоткевича до стилістично-тембральних експериментів і водночас про надмірне домінування ілюстративності на шкоду загальній драматургії і композиції доволі розгорнутий інструментальний фрагмент «Етапів». Вочевидь, у час створення великої музично-сценічної композиції він не зміг подолати надмірного впливу на його музичне мислення літературних закономірностей.

Утім, індивідуалізація образного змісту виявляється і на інших рівнях — у суттєвій диференційованості тематичної структури, використанні тематичного матеріалу в різних ролях (підголоска, остинато, фігурації) та різних функційних завданнях. Щонайменші психологічні відтінки поезій-основ підкреслено фактурними та агогічними засобами тощо.

Формотворчі та композиційні особливості у більшості вокальних творів також виявляють приналежність до цього напрямку. Так, у наближених до народних пісень-романсів («У гаю, гаю», «Ой ти, дівчино») або «сценках» з яскравим національним колоритом («Чики-чики») переважно застосовано куплетну або куплетно-варіаційну форми. Серед них варто відзначити перевагу тричастинної форми з динамічною репризою («Липнева ніч», «Жовтень»), іноді композитор вдається до безрепризної («Невиспівані співи», «Мамцю, мамцю»). Порівняно з ними,

тричастинність із рисами сонатної форми свідчить про намагання створити композиції, позначені яскраво індивідуальними рисами («Казка», «Осокор», «Весна прийшла»).

Водночас промовистим фактом є те, що «стрижневою для естетичної концепції Г. Хоткевича є ідея гармонійної рівноваги. Можливо, через те, що у його світосприйнятті первісним стимулом була музика, з позиції музичної симетрії й ритму він підходив до інших мистецьких та життєвих форм» [6].

Так, аналогічно до відзначеної критикою «музичності мови» літературних творів, на мелодіку музично-сценічних композицій Г. Хоткевича вплинула декламаційність драматичних монологів його театральних опусів. Водночас, як представник генерації митців початку ХХ ст., яка шукала глибоких художньо-естетичних інспірацій по усьому периметру творчості, Гнат Хоткевич зумів зіставити питомі якості національної традиції з пріоритетним напрямом європейської сецесії. Властиві українській музиці стильові засади романтизму поєднувалися у творах композитора з авангардними задумами їх втілення. Коло його філософських уподобань та естетичні погляди формувалися в контексті сучасних митцеві новіших наукових досягнень (що виявляється в ґрунтовному вивченні праць Ф. Ніцше, В. Соловійова, В. Троїцького та Е. Геннекена).

Синтез романтичного світогляду та експериментальних модерних рис утворив «фантазійно-модерний» стиль Г. Хоткевича. Він полягає, зокрема, у домінуванні ілюстративного у фактурі, використанні не типових для української музики початку ХХ ст. засобів у ладово-гармонічному плані, які вплинули на формотворчі елементи його творів. Поємність романтичного світогляду знайшла відображення в барвистих вокально-сценічних композиціях, а солоспіви народно-жанрової тематики набули рис сценічних мініатюр. Неповторна специфіка музики й характерний романтичний колорит творчості Гната Хоткевича проявилися у гранично насичених емоційно-асоціативними прийомами творах для дітей.

Гнат Хоткевич вибирає діалог між солістом і супроводом як найактивнішу форму відображення характерних рис художнього образу. У солоспівах, на відміну від симфонічних композицій, де, як правило, звучить цілісна тема, яка поступово доповнюється окремими «штрихами», частіше звучить тема, що виявляє суттєвий потенціал для наступного розвитку.

Використання багатьох засобів для досягнення драматургічно-образної цілісності розділів і цілого можна розглядати як ознаки синкретичного мислення композитора. Він широко й різноманітно використовує певні театральні прийоми, які, на його думку, повинні слугувати посиленню ефектності його творів. Композитор використовує тут солоспів «Чики-чики-чики-брики» (сл. В. Залізняка) і цитати – часом у супроводі звучить відомий гопак чи стилізації популярних танцювальних мелодій. Така театралізація музичної тканини наближує солоспів до «драматичних сцен» О. Даргомижського.

Утіленню авторського задуму сприяють яскраві асоціативні плани. За таких принципів у драматургії вокальних творів важливу роль відіграє супровід, насичений змістовними елементами, що розкривають глибинний емоційний план поетичної основи і часто виявляють її самотні інтерпретацію<sup>6</sup>.

Деяким вокальним творам притаманне синтезування романтичних та деяких модернових рис. Так, привабила Гната Хоткевича ідея Т. Осьмачки про «поезію відтінків, натяків, що шукає суто емоційного впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише «ідею» про них», – відзначив у статті О. Білецький [7]. У солоспіві на вірші Т. Осьмачки «Казка» Г. Хоткевич відчув і тонко передав драматизм тексту, стриманість вияву почуттів і водночас глибокі переживання. Нарощення драматизму в поезії на рівні символістських образів і узагальнень дещо пом'якшено; у солоспіві панує загальний елегантний тон вислову. Твір привертає увагу символікою образів і барв, семантичний ряд проектується на відтворення реальних переживань. Колористика тут ґрунтується на відтворенні настроєвості, відтворенні змін психологічних станів героя і природи<sup>7</sup>.

Прикладом утілення Гнатом Хоткевичем у своїх музичних творах стильових ознак модерну можна вважати твори на тексти М. Філянського. Зокрема, супровід у цих композиціях насичений елементами декоративності так, що його можна виконувати як окрему програмну інструментальну п'єсу. Кількома штрихами автор вималював декорацію, на тлі якої відбувалася дія: багатство трелей і форшлагів, насиченість мелодії елементами гуцульського ладу – і ось перед нами постає гуцульщина як символ України («Казка»); супровід, який майже цілком складався з різноспрямованих

арпеджато, то прагнучи догори, то, як вихор, закручуючись на місці, змальовуючи бурхливу стихію («Осокор»). Великого значення набувають інструментальні програші-інтермедії. Аналогічно поліфонічним формам, інтермедією може бути одноголосний декламаційний перехід (третя інтермедія в «Казці»), може складатися з двох розділів, кожен з яких завершує частину чи передбачає наступний (передрепризний розділ «Казки»). Цікавими також є елементи гротеску у швидкоплинних «кадрах» ілюзій замріяного героя: у заключному розділі «Казки», як уже згадувалось, супровід і вокальна партія, змальовуючи героїню його мрій, набувають містичних рис. Твори, аналогічно симфонічним композиціям, розгортаються за законами «інструментальної» драматургії, продовжуючи постромантичну традицію.

У цих солоспівах Г. Хоткевич поглиблює сенс прийомів та виражальних засобів, знайдених у творах періоду формування стилю. Композиції відображують глибокі підсвідомі порухи, насичені психологічними деталями. Експресивність вислову, багатство відтінків, свобода розгортання думки, значне смислове навантаження всіх складових музичної тканини – так можна окреслити згадані твори.

Гнат Хоткевич постає у творах на тексти М. Філянського як проникливий лірик, для якого жоден нюанс тексту не залишається без відтворення і резонансу. Однак, на нашу думку, дещо спрощено сприймає подану символічну картину життя, де сонце – символ віри, хвили – символ плину часу, вітер – вища сила життя.

Яскравою характеристикою «медитативно-асоціативної» (термін І. Приходько) музичної поезії вважається солоспів «Липнева ніч» (сл. М. Філянського). Метою автора стало відтворення симбіозу душевного стану людини і природи, їх нерозривності й взаємозумовленості. Солоспівові властиві психологічна глибина та поетична рельєфність образності. Музика приваблює найтоншими емоційними відтінками, багатством почуттів і картин, які композитор розгортає перед слухачами. Тісне сплетіння вокальної партії і супроводу, глибина розкриття переживань, інтенсивність тематичного розвитку, що відбиває наростання внутрішнього протесту, наскрізність музичної драматургії дозволяють висловити думку про яскравий приклад симфонізації музичної тканини у творчості Гната Хоткевича.

У насичених постромантичними рисами творах чітко виявились оригінальні риси стилю Гната Хоткевича. Яскравий колорит, багата образність, динамічна «калейдоскопічна» зміна насичених оригінальним змістом «кадрів» виокремлюють згадані твори в цікаву групу музичного спадку митця.

Модерні пошуки композитора найяскравіше виявляються серед інших зразків музично-сценічного жанру в «Містерії». У цій композиції містяться численні тенденції, які панували на початку ХХ ст.: стильова фрагментарність музичної тканини і граничний суб'єктивізм висловлювання, відмова від цитування народного мелосу видатним етномузикознавцем, тільки «ментальний резонанс» (Д. Дувірак [8]), який виявляється в панівному ліризмі емоцій і загальній плинності розвитку; поступове і послідовне змальовування принад смерті, що можна виділити в окрему драматургічну лінію тощо. Жанр містерії вибрано з метою показу за допомогою міфічних персонажів джерела походження театру і театральності як такої. Ідеєю, змістом картини «Містерії» наближаються до романтичних опер минулого століття. Відповідно до цього типу (жанр взагалі має в основі міфічно-легендарні сюжети, а його головними персонажами є міфічні істоти) персоніфікуються і дійові особи твору. Композитор прагнув досягти безперервної ості звукового потоку – це мало б відтворити хисткість меж між реальним та ірреальним світом. Драматургія твору побудована на чергуванні фрагментів, що зв'язуються лейтмотивами. Динамізму розгортання дії сприяло урізноманітнення способів подання відображуваних подій, застосування контрастів як основного принципу драматургії та певного нівелювання структурних граней тексту. Кантілена поєднана тут з мелодекламацією та інструментальними інтермедіями, бас зіставляється з тенором, мецо-сопрано з дискантом, сольний епізод з хоровим і ін.

Властивим стилю Гната Хоткевича є надання великої драматургічної функції антрактам та інтермедіям. Як і літературні твори, вони переймають роль авторського коментаря. Нерідко інструментальні вставки стають підсумком розвитку попередньої дії і налаштовують нас на сприйняття наступного розкриття образу. Саме такий підхід виявляється на межі початкових дій.

Показовим є факт впливу світогляду Г. Хоткевича-письменника як у музичному стилі, так і в оформленні творів. Синкретизм творчості підтверджує, зокрема, програма Гуцульської

сюїти [9] епіграфом із власними побажаннями: «Мені хотілося, — зазначає митець, — щоби й диригент прочитав ці вступні слова т.т[оваришам] оркестрантам, тоді зміст речі буде видний не тільки диригентові, перед котрим лежить ціла партитура, але й кожному оркестрантові, перед котрим лежить тільки партія». Поетичні картини природи у вступі чергуються з авторськими коментарями. Наприклад: «Сучасний інтелігент не може сприймати явищ природи в їх абсолютній вартості. Він примішує туди доконче себе, свої переживання, своє світовідчуження» [9].

Отже, у своїй композиторській діяльності Гнат Хоткевич спирався на досвід українських композиторів-попередників. Він прагнув до синтезування рис фольклорного мислення з наробками писемної традиції, що виявилось у формуванні доволі оригінального стилю. Можна констатувати, що його твори виявляють яскраві жанрові джерела фольклорного походження. Він часто й охоче послуговується народнописемними прийомами (це показує інтонаційно своєрідна мелодика, застосування антифонності та підголосковості, варіантно-варіаційних принципів розвитку тощо). Варто відзначити, що екстравертна особистість митця не сприяла висвітлюванню найважливіших індивідуальних стильових засад, проте знайдені в особистому архіві яскраві кристали самохарактеристики Гната Хоткевича визначають завдання композитора як «реорганізацію мелодії» в «епоху пісні», стиль характеризується «перевагою гармонізації над мелодійністю», а його «сучасна творчість» є «можливим поглядом в будуче».

Вочевидь, композитор своїм стилем гнучко реагував на зміни світосприйняття та світовідчуття; набуті традиційні знання та досвід збагачували творчу манеру Хоткевича. Його композиторська творчість розгорталася в різних сферах, де неоднаковою мірою виявляється професіоналізм чи відсутність необхідного для того чи іншого жанру досвіду. Для більшості творів Гната Хоткевича характерною є «спазматичність» як результат прагнення автора до відображення почуття, думки, блискавичної зміни настрою.

У домінуванні вокальних жанрів у творчості, зокрема, творів ліричного змісту, проявляється романтичний струмінь стилю митця. Витоки цього виявляються не тільки в композиторській творчості XIX ст., але й у його кобзарсько-лірницькому досвіді, величезній кількості дум і «балад», які прослухав і вивчив композитор.

Як у літературних композиціях, так і в музичних творах помітна тенденція до змішування жанрів. Композиція «Вінок галицьких коломиїнок», покладена на музику поеми Т. Шевченка «Сирітка», музика до драми індійського поета Калідаси «Шякунталя», а також, судячи зі спогадів, цикл етнографічних концертів є творами, драматургія яких увібрала риси сценічного мистецтва — ораторіального та оперного жанрів. Специфічний спектр елементів музичної мови композитора значною мірою зумовлений саме задумом досягнення бажаних результатів у драматургії синтетичних жанрів. На підставі цього можна навіть говорити про специфічне відображення в його творчості вагнерівської ідеї синтетичного мистецтва.

Ураховуючи, що творчість Г. Хоткевича розгорталася на межі століть і значна частина композицій створена в Галичині, де панувала сецесія, можна з великою імовірністю припустити вплив цього явища на становлення стильових особливостей творчості митця.

Загалом картина творчості відтворює типові для особистості Гната Хоткевича мистецько-естетичні та стильові тенденції, виявляючи оригінальність і наполегливість в освоєнні нових царин музичної практики.

---

<sup>1</sup> Прикладом полімелодичної фактури є солоспів «Сонце гріє, вітер віє» (сл. Т. Шевченка). У супроводі вокальних творів композитора не тільки дублюється вокальна партія, а й нерідко з'являється підголосок (укр. нар. пісні «Сонце низенько», «Казала Солоха» та «Ой не п'ються пива меди» (сл. Т. Шевченка), наближаючи сольний твір до імпровізованого діалогу.

<sup>2</sup> Зокрема, прості імітації в солоспіві «Минає неясний день мій» (сл. Т. Шевченка) слугують асоціаціями з бажаною картиною пейзажу. Мають місце також імітаційні проведення у творах «Ой не п'ються пива меди» та «Защетава жайворонок» на вірші Т. Шевченка, у яких дослідники вбачають «цілісну за логікою розвитку і формотворчої завершеності» мініатюру з поєднанням «лірики і драматургії» і в якій вкладено «історико-філософський текст, цікаві композиційні прийоми» [5, 28]. «Садок вишневий» (сл. Т. Шевченка) є прикладом використання імітацій у збільшенні для характеристики кінетики розгортання сюжету. Постійно присутній варійований підголосок у солоспівах «Тополя» та «У гаю гаю» (на вірші Т. Шевченка) значно динамізує розвиток, утворює майже фізичне відчуття присутності співрозмовника.

- <sup>3</sup> Ці зауважені особливості дають підстави для такого припущення: хоча в особистому архіві композитора не знайдено задач з поліфонії, навчальних інструментальних фугованих композицій, видається, що композитор володів достатніми знаннями з теорії контрапункту.
- <sup>4</sup> Зокрема, у «Баладі» за авторським задумом виявляється наслідування імпровізаційних принципів кобзарського мистецтва, екстрапольованих з площини індивідуального виконавства в ансамблеве (твір написаний для капели бандуристів). Імпровізаційність, вочевидь, трактовано як тотальний принцип, що виявляється вже на етапі становлення теми твору: його двотактова основа одразу ж, у межах експозиційного показу, піддається мелодико-ритмічному варіюванню.
- <sup>5</sup> У композиції «Невиспівані співи» виразно простежується намагання композитора відтворити сам принцип «невиспіваності» – незакінченості. Плинність і нестійкість її тематичного матеріалу, часті зіставлення різних тематичних утворень можуть свідчити про вплив постромантичних тенденцій у тонально-гармонічній та формотворчій сферах, хоча шлях досягнення цього задуму не надто переконливий, натомість упровадження елементів ладів народної музики яскраво виказує наполегливість митця в шуканні шляхів реалізації національного колориту в інструментальних жанрах.
- <sup>6</sup> Характерним прикладом застосування цих засобів є солоспів «Ой, я свого чоловіка» (сл. Т. Шевченка), де програші «прискорюють» розвиток подій – темп у них змінюється, а кульмінація на словах «ледь ноги доволік» – виділяється, окрім уповільнення темпу (*Andante*, т. 60), також і зміною фактури.
- <sup>7</sup> У прагненні цілісного відтворення психологічних аспектів вірша Т. Осьмачки «Казка» Гнат Хоткевич вдається до доволі рідкісної в солоспівах композиційно-драматургійної основи. У творі виявляються ознаки вільно трактованої сонатної форми.

1. *Дмитрієва М.* Кобзарі минулого й будущини // Кобза й кобзарі. Відбитка з «Рідного краю». – Полтава, 1907. – С. 28.
2. *Хоткевич Г.* Трембіта // Гнат Хоткевич. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К., 1966. – С. 337.
3. *Олійник О.* Хорова музика в творчості Гната Хоткевича // Науково-творча конференція «Гнат Хоткевич та українська культура» / Тези доповідей. – Рівне, 1992. – С. 29.
4. Гнат Хоткевич. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали з особистого архіву: Джерело-знавчий покажчик / Упоряд. та вст. стаття М. Семенюк. – Л., 2004.
5. Історія української музики: У 6 т. / Ред. колегія: Гордійчук М. та ін. – К., 1990. – Т. 4. – С. 195.
6. *Різниченко О.* Гнат Хоткевич: естетика як тип життя // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С. 29.
7. *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 т. – К., 1966. – Т. 3. – С. 96.
8. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С. 126.
9. Матеріали до монографії Г. Хоткевича з історії галицького театру (чорнові записки, уривки з творів, виписки, замітки). – Т. 2 // ЦДІАУЛ. – Ф. 688, оп. 1, спр. 183, арк. 134–136.

*Богдана Фільц  
(Київ)*

## ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА АНТОНА МУХИ

У широкому колі творчих інтересів відомого українського композитора і музикознавця Антона Мухи значне місце посіла музика для дітей і юнацтва, яку він писав майже все своє життя і зробив вагомий внесок у цю галузь. Особливо плідними були 50–80-і роки ХХ ст., коли він тісно співпрацював із багатьма оркестрами, диригентами, художніми колективами, мистецькими установами (наприклад з Київською кіностудією), навчальними музичними закладами України (передусім міста Києва), педагогами і артистами різних профілів. Він охоче спілкувався з юними учнями ДМШ і студентами консерваторії, учасниками різних дитячих інструментальних ансамблів і хорів, зокрема хоровим колективом дівчат, лауреатом багатьох міжнародних конкурсів «Зірниця» під керівництвом Мережина і т. п. Багатогранні особисті контакти митця з великою армією виконавців обумовили виникнення багатьох жанрових різновидів у його мистецькому доробку і значною мірою визначили головні пріоритети у виборі праці в тій чи іншій галузі творчості, а саме: створення педагогічного репертуару для різних інструментів та інструментальних ансамблів, оркестрової музики, музики до мультфільмів і театральних вистав, пісенно-хорової

музики тощо. Глибокі знання технічних спроможностей школярів різних вікових категорій, тобто специфіки дитячого виконавства і передусім проникнення у світ дитячих фантазій, мрій, яскравих образних уявлень, збагачених духовним світом самого композитора, сприяли тому, що твори А. Мухи з року в рік дедалі ширше входили в навчальну і концертну практику юних музикантів, зрештою, і досі незмінно входять до педагогічного репертуару учнів шкіл естетичного виховання та різних позашкільних музичних колективів. Вони багато разів друкувались у різноманітних збірниках видавництва «Музична Україна» і «Мистецтво», активно продовжують жити своїм самостійним мистецьким життям.

Одними з перших його композицій були фортепіанні мініатюри педагогічного спрямування, які він сам виконував ще до консерваторського навчання в 1946 році. Тоді він виступав на республіканській олімпіаді художньої самодіяльності піонерів та школярів у Києві, куди приїхав із невеличкого містечка Білопілля на Сумщині, звідки походив його рід. Саме там, у знаменитому Білопільлі народився відомий та улюблений в українському культурному середовищі, особливо в музикантських колах, самобутній, витончений поет-лірик Олександр Олесь. Серед виконаних А. Мухою творів були «Менует» і «Вальс». Вони, як і ряд інших дрібних п'єс, започаткували окрему ділянку творчості – музику для дітей, активного створення впродовж всього життя педагогічного репертуару для дітей та юнацтва для різних інструментів – фортепіано, скрипки, флейти та інших дерев'яних і мідних духових інструментів, а також інструментальних ансамблів, багатьох опусів для оркестру різного складу – великого симфонічного, малого камерного, оркестрів духових і народних інструментів, хорових і пісенних жанрів з оркестром, танцювальних сюїт тощо.

Тоді, на початку його творчого шляху, це були передусім фортепіанні твори малої форми: чіткі за формою, з нескладною фактурою, часто програмні за змістом, з виразною ліричною мелодією і логічним гармонічним розвитком. Посеред них «Експромт», «Фуга на дві теми» (1950), присвячена Л. Ревуцькому, в якого він навчався поліфонії [1].

Принагідно згадую свої заняття в аспірантурі в Левка Михайловича Ревуцького, який теж багато уваги приділяв розвитку мого поліфонічного мислення, теж давав мені дві теми для написання фуги. Названі вище твори А. Мухи виконував І. Рябов (а згодом через десятиліття (у 1982) цю фугу в Київській філармонії грала учениця ДМШ В. Сторожук). Тоді ж було створено Мухою й ряд прелюдій, ще три «Фуги», «Весняні мрії» (1946), «Ліричний вальс», а також Сонату для фортепіано, першу частину якої виконувала в залі Київської консерваторії Н. Герасимова-Персидська (1950), тепер всесвітньо відомий учений-академік, педагог і музикознавець. Згодом з'явилися також твори для інших інструментів – «Пісня без слів» для кларнета з фортепіано (1949), «Скерцо для скрипки і фортепіано» (1953) (до речі, теж виконував відомий нині сучасним слухачам скрипаль Е. Ідельчук), «Полька-спогад» для двох баянів (1949) та «Полька» для баяна. Остання була виконана М. Давидовим (нині – завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського), «Вальс» для балалайки – В. Заболотним (1953) і т. д. Як бачимо, тодішні виконавці Антона Івановича з роками стали відомими, поважними діячами і майстрами музичного мистецтва сучасної України.

Інші інструменти представлені в таких ансамблевих або сольних творах А. Мухи, як «Протяжна» і «Танцювальна» для трьох труб, «Скерцино» та український танець для двох флейт, «Легенда» для гобоя, п'єси для арфи, дитячі п'єси для балалайки з фортепіано («Про селезня», «Берізка», «Веселі чобітки» та ін.), «Маленький вальс» для квартету духових інструментів тощо.

Поміж ансамблів для різних народних інструментів (баяністів, балалайки, бандури), а також окремих інструментів, зокрема домри, особливо вдалим є Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» для бандури, присвячені бандуристу-виконавцю і педагогу Андрію Омельченку (1958), який тривалий час працював у нашому інституті (ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України), підготував і захистив кандидатську дисертацію про історію бандурного мистецтва. Варіації багато разів видавались, увійшли до репертуарної збірки із серії «Бібліотека бандуриста» (упоряд. С. Баштан, А. Омельченко), користувались великим успіхом у слухачів. Їх виконували А. Омельченко, Р. Гриньків (записані на українському радіо).

Цілий ряд творів А. Муха написав для студентської молоді музичних училищ. Серед них такі, як «Прелюдія ля мажор для фортепіано» (1952), «Пед. репертуар для фортепіано для студентів муз. училища I, II курсів» (К., 1964), «Весняний етюд», виданий в збірнику «Пед. репертуар для фортепіано – муз. училища III, IV курси» (Ред.-упоряд. Б. Мілич, К., 1965). Уперше

його виконав Б. Архімович (аспірант Московської консерваторії по класу Флієра) на Пленумі СКУ в березні 1965 року. Тоді ж Б. Архімович також уперше виконав і мій фортепіанний цикл «Закарпатські новелети» в залі Київської філармонії. У 1980-х роках вийшли його збірники етюдів для балалайки для 1-го класу (1980, 1981). Окремі твори для середніх класів, наприклад «Козачок», виданий у збірнику «Балалайка – 4 клас» (1983), «Старовинний годинник» у збірнику «Балалайка – 5 клас» (1985).

З об'ємного переліку творів педагогічного репертуару варто виокремити «Пастораль» для квартету дерев'яних духових інструментів (1966), а також «Вечірню мелодію» для скрипки з камерним ансамблем, опрацьовану у формі варіацій (1978).

У 1952 році А. Муха закінчив Київську консерваторію: клас композиції М. Вілінського, клас оркестрування Б. Лятошинського. Згодом закінчив там само аспірантуру (1955). Тоді він особливо захопився інструментальною музикою та можливостями різноманітного оркестрування різних творів для симфонічного оркестру, що надавали їм нового образного змісту. Це стосується здійснених ним у 1960–1970-х роках понад 30 оркестровок для симфонічного оркестру творів інших авторів для дітей і дорослих. Вони виконувались на різних урочистих концертах, на радіо, інколи на телебаченні. Серед них твори українських композиторів (О. Сандлера, К. Мяскова, І. Білаша, В. Філіпенка, Ю. Рожавської та ін.), пісні радянських композиторів, наприклад: «Пісня про Дніпро» М. Фрадкіна, «Балада про землю» Я. Френкеля, А. Новікова, дитяча опера «Ріпка» М. Йорданського, оркестровки творів західноєвропейських композиторів Ф. Мендельсона, Д. Мейєрбера, Ж. Бізе, Ф. Шуберта та ін.

Створення оригінальної оркестрової музики А. Мухи почалось з його юнацького скрипкового концерту із симфонічним оркестром, що був представлений на випускному іспиті як дипломна робота (1952) і дістав схвальну оцінку високої державної комісії. Очевидно, даремно його виконував відомий скрипаль В. Климов, який в кінці 1950-х років став Лауреатом I міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського в Москві. Прихильно до концерту поставились музиканти оркестру і передусім керівники оперної студії Київської консерваторії – диригенти М. Камерштейн та В. Тольба, які щиро підтримували молодого композитора. Концерт написаний у класичній тричастинній формі в романтичному характері за стилістикою, близькою до класичних зразків цього напрямку, зокрема концерту Ф. Мендельсона. Він насажений яскравим мелодизмом, емоційними спалахами пристрасного музичного вислову, відзначається прозорою оркестровою, виваженим і злагодженим поєднанням оркестрових голосів. Аспірантка Антона Івановича В. Белікова в спеціальному дослідженні творчості А. Мухи слушно відзначила: «Скрипковий концерт зорієнтований на традиційні зразки концертів Ф. Мендельсона, П. Чайковського, О. Глазунова і нагадує притаманну їм романтичну піднесеність музичних образів і деякі особливості їх музичної мови» [2].

Серед творів для симфонічного оркестру, крім концерту, слід назвати «Піонерський (шкільний) бал» – сюїта для малого симфонічного оркестру в шести частинах: Полонез, Полька, Танець шахтарів, Ліричний роздум, Лісоруби (гуцульський танець), Вальс; «Маленька сюїта у старовинному стилі» для симфонічного ансамблю (велика, мала і альтова флейти, гобой, кларнет, фортепіано або арфа, дзвіночки, струнні) записана на українському радіо ансамблем солістів (диригент І. Блажков, 1985); «Симфонічна казка про дітей та дорослих» на матеріалі музики до мультфільму «Мишка і Машка» (1971) – уперше виконана Державним естрадно-симфонічним оркестром УРСР, диригент А. Ануфрієнко; симфонічна сюїта з музики до однойменного мультфільму «Царевич і три лікарі» для малого складу оркестру з вокальним тріо, записана на українському радіо (дитяча редакція) А. Власенком (1972). Їх характеризує яскравий тематизм, заснований на темах і інтонаціях народних пісень. Крім того, А. Муха написав багато творів для оркестру народних інструментів у дитячому виконанні. Такі, наприклад, як «Навколо вогнища», «Тройки», обробка для оркестру фантазії для баяна «Ой, гай, мати, гай» (1958) та ін.

Композитором написано музику до багатьох мультиплікаційних фільмів (понад 10). Серед дитячих мультфільмів – «Казка про царевича і трьох лікарів» (реж. О. Ткаченко, 1965), «Страшний звір» за українською казкою (реж. Л. Зарубін, 1965), «Олешка – білі ріжки» (реж. Л. Зарубін, 1974), «Вересовий мед» за баладою Стівенсона (реж. І. Гуревич, 1974), «Казки про машини» (вірші А. Костецького, реж. В. Костильова, 1975), «Справжнє ведмежатко» (реж. А. Кірич, 1977), «Казка про чу-



догового лікаря» за польською народною казкою (реж. Л. Зарубін, 1979), «Партизанська снігуронька» (реж. І. Гуревич, 1981).

Серед музики до театральних вистав слід відзначити музику до п'єси Н. Шейко-Медведевої «Лисиця, що впала з неба» (1988), яка була поставлена ляльковими театрами Тернополя та Луцька. Крім того, написано музику до балетів «Івасик» у співавторстві з М. Вілінським на лібрето Н. Скорульської та «Мрія» на лібрето Л. Бондаренко, які після постановки Львівською дитячою хореографічною школою та показу на Українському телебаченні було відзначено в центральній київській пресі (див. газету «Молодь України» від 12 грудня 1962 року).

А. Муха був автором п'ятнадцяти вокально-танцювальних тематичних сюїт для дитячого хору, оркестру народних інструментів і танцювальної групи дитячого ансамблю пісні і танцю Київського палацу піонерів (1959–1973), а також низки пісень на тогочасну тематику, що друкувались у репертуарних збірках і виконувались у різних концертах. Переважна більшість їх текстової основи належала художньому керівникові цього колективу В. Сальченку. Антон Іванович писав також пісні і танці для малюків на вірші Т. Ковалевської, А. Сирохвацького і В. Герасимова, музику до різних танців і хореографічних картин на лібрето Л. Бондаренко, наприклад, Три танці: Полька, Курчатка і Яструб, Кадриль тощо. Серед хорів звертають на себе увагу «Зелений явір» для акапельного жіночого або дитячого хору на слова І. Франка (1985), уперше виконаний на Пленумі СКУ 1988 року хоровою капелю Бердичівського педучилища (худ. кер. Ю. Вялов).

Високий рівень професіоналізму А. Мухи було відзначено в спеціалізованих журналах та періодичній пресі. А музика до багатьох науково-популярних фільмів була удостоєна високих нагород (Премія ім. Ломоносова (1964) та міжнародний приз ім. Теслі на міжнародному фестивалі в Югославії за фільм «Таємниця алмазу» (реж. К. Лундишева); Премія ім. Ломоносова (1965) та приз «Срібний глобус» на VII міжнародному фестивалі в Лейпцигу за фільм «Портрет хірурга» (реж. М. Грачов); Премія ім. Ломоносова (1966) та приз на Всесоюзному кінофестивалі за фільм «На межі життя» (реж. П. Зінов'єв); Золота медаль і приз першого ступеня за фільм «Людина і хліб» (1968); ряд нагород і Державна премія СРСР за музику до фільму «Мова тварин» (реж. Ф. Соболев), написану в співавторстві зі М. Скориком, А. Колодубом і Б. Буєвським; почесний диплом у Римі (1968) за кінострічку «Формула емоцій» (реж. С. Шультман) з музикою А. Мухи.

- 
1. Муха А. И. Взыскательный и чуткий // Сб.: Лев Николаевич Ревуцкий: Статьи, воспоминания / Сост. В. В. Кузык – К., 1989. – С. 133–139.
  2. Белікова В. Антон Іванович Муха // Белікова В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. – К., 1995. – С. 65.

*Лідія Шегда  
(Івано-Франківськ)*

## **ВПЛИВ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ ТА НОВИХ СТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА УКРАЇНСЬКУ КОМПОЗИТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ У ГАЛУЗІ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Продовжуючи традиції попередніх періодів, від повоєнних років українська музика для дітей розгортається в усталених жанрових напрямках: культивуються різноманітні пісенні (хори, одностопні пісні та пісенні цикли), сценічні (опера, балет) та вокально-інструментальні (кантата) жанри. Утім, посилення інтересу до цього виду творчості в той період інколи відбувалося внаслідок спеціальних адміністративно-творчих настанов, а не особистої ініціативності чи творчих зацікавлень композиторів. Так, після музикознавчого пленуму СКУ в січні 1962 року (Львів), де критиці підлягала загальна пасивність митців до сфери дитячої творчості, досить помітно зростала активність у цій сфері.

Як і раніше, провідну роль відігравала вокально-хорова галузь, зорієнтована на досягнення хорової музики як безпосереднього ґрунту для розвитку пісенно-хорової музики для дітей. Саме

вона в той час перша вийшла на вищі позиції і показала значний поступ: «наприкінці п'ятдесятих в українській хорovій музиці вже чітко увиразнились нові концепційно-стильові орієнтири, відмінні від панівних у повоєнний час... панування традиційності у музиці 50-х років не варто однозначно і спрощено розцінювати як лише стримуючий, чи, тим більше, негативний фактор. До певної міри вона сприяла збереженню питомих національних основ і в такий спосіб створила гарантії для хорovої галузі»<sup>1</sup>. Інші жанри «дитячої творчості», незважаючи на їх репрезентативність і стильові досягнення, завжди займали вторинні позиції.

На початок 1960-х років навіть у цьому жанровому напрямку домінує мистецьке опрацювання народних пісень. Поміж показових прикладів продовження традицій – «П'ять українських народних пісень» Г. Компанійця (1961). Наслідуючи принципи опрацювань дитячого фольклору, застосовані Л. Ревуцьким у збірці «Сонечко», він відтворив їх у своєму циклі майже буквально (особливо яскраво це помітно в піснях «Півник», «Козлик», «Зайко»). Типовими виражальними засобами цих композицій є «гармонізація одного куплету, який потім кілька разів повторюється. Звичайно він вводиться фортепіанним вступом ілюстративного характеру, що фактурно тісно пов'язаний із фортепіанною партією всієї обробки. Деякі з пісень набрали більш розвиненої форми з вільною розробкою тематичного матеріалу»<sup>2</sup>.

Тематично-образні сфери вокальних жанрів фактично виявляють тотожність до масових пісенних жанрів того часу, що було об'єктивно зумовлено мистецькою і суспільною ситуаціями в країні. Так, говорячи про більшість пісень, створених для дітей шкільного віку впродовж 1940–1950-х років, Б. Фільц зазначає: «Пісні, як правило, несли в собі ідеї радянського патріотизму, інтернаціонального єднання, активно утверджували оптимістичне світобачення. Панівними в них стали поспівки революційних і героїко-патріотичних радянських масових пісень з чіткою маршовою ритмікою, «вольовими» квартовими інтонаціями і загальною динамічністю розгортання музичної форми»<sup>3</sup>.

Важливі ракурси привнесення в радянську дитячу масову пісенність української національної тематики – навіть за всіх текстово-прорадянських нюансів – тоді здійснили М. Вериківський, Г. Верьовка, В. Борисов, Т. Шутенко, К. Богуславський, Ф. Надененко, А. Штогаренко, М. Тіц, Ю. Мейтус та ін. Мало того, адаптовуючи в рамках радянської культури і впроваджуючи символи української культури, українські митці повнозначно казали молодому поколінню про традиційні цінності. До сьогодні серед пісенного репертуару для школярів виокремлюються створені в той час пісні П. Майбороди (особливо – «Вчителько моя», «Рідна стежина» та інші на слова А. Малишка).

Основним тематичним напрямом тодішньої творчості була патріотична тематика з типовою для неї прославною образністю, звеличенням соціалістичної дійсності тощо. У природному для тогочасної державної політики руслі розгорталася насамперед пісенна й кантатна творчість багатьох митців. Зразки такої тематики присутні в доробку А. Штогаренка («Щасливе дитинство», 1946), П. Козицького («Ми країни Радянської діти», 1950), І. Віленського («Сім пісень для дітей», 1956), І. Берковича («Любимо Ілліча» (сл. В. Бичка), 1964), Л. Левитової («Іменини Батьківщини» (сл. І. Кульської), 1964), Л. Лазаренка («Москва» (сл. Г. Бойка), 1972) Ж. Колодуб («Батьківщина», «Є на землі» (сл. М. Дорізо), 1974–1978), Т. Кравцова («Гей, рум'яні мої небокраї», «Люблю Вітчизну» для дитячого хору а капела (сл. В. Сосюри), 1994–1999) та ін.

Продовження цієї образно-тематичної лінії відбувається й у період останньої третини століття. Серед таких найпопулярніших творів – композиції А. Філіпенка, мету яких О. Голінська визначила як виховання й пробудження в дітей «буквально з перших кроків почуття громадянськості. Допомогати їм повніше відчувати і розкривати красу і багатоманітність оточуючого світу – саме в цьому бачив А. Філіпенко своє завдання. Для виконання його композитор звернувся до дитячої пісні. Цей місткий, компактний, мобільний і, що найсуттєвіше, доступний для дітей жанр давав йому можливість повсякчасного і повсюдного впливу на дитячий розум і серця»<sup>4</sup>. Утім, від 1950-х років композитор, створивши понад 300 пісень для дітей різного віку, постійно і послідовно виходив поза межі радянської масової пісенності. Навіть у текстових основах він відшукував лексеми, які промовляли до дитячої аудиторії орфоепією національної мови. Саме ці твори набули великого поширення в дошкільних навчально-виховних установах, школах, і навіть виконувалися на урочистих концертах («Ой весела дівчина Олена», «По малину в сад підем» на сл. Т. Волгіної, «Спасибі тобі, Вітчизно» на сл. Л. Реви).

До цього прославно-патріотичного пласту «дитячої музики» належать і твори, присвячені здобуткам України як радянської республіки. Поміж них – «Красується Радянська Україна» В. Ге-

расимчука (сл. Д. Луценка), «Батьківщина, то найкращий край» (сл. Д. Павличка) і «Любимо землю свою» Б. Фільц (1974–1978) (сл. М. Сингаївського); пісенні цикли Я. Лазаренка «В одній сім'ї», «Рідний край» (1972); пісня-кантата «Слухай, Республіко!» для дитячого хору і оркестру Ж. Колодуб (сл. І. Муратова, 1962–1968), кантата «Пісні Революції» (для солістів, хору хлопчиків та симфонічного оркестру на тексти Є. Євтушенка) В. Птушкіна і «Здравствуй, солнечное завтра» (для дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші В. Качуліна) В. Шахтмана (обидві написані в 1984–1989 роках) тощо.

Більшість пісенних творів була зорієнтована переважно на типові композиційні конструкції; пісенні «стандарти» майже не розвивалися, хоча образно-тематичне коло з часом було істотно поповнене порівняно з періодом 1940–1950-х років. Утім, хоч як дивно, така тенденція до «майстрування» музики виявилась дивовижно асоційованою до нових композиційних тенденцій. На таку закономірність звернув увагу і обґрунтував її Т. Адорно. Він зауважив, що схильність до того, щоб не створювати, а майструвати музику захопила навіть найобдарованіших композиторів молодого покоління, водночас відтворивши глибинні світоглядні кризи того часу<sup>5</sup>.

Однак, хоча багато зразків дитячої пісенності несуть на собі відбиток політизації мистецтва, українські митці послідовно культивують національний культурний ідеал, у прагненні до розвитку автономного художнього процесу, відсторонюючись від декларативного вираження діяльності окремих соціальних груп, естетичного обмеження музичного виховання дитячої та юнацької аудиторії та надання галузі прикладного значення. Просвітницьке і потужне мистецьке значення галузі – підхід, що дозволяв композиторам упроваджувати нові стилістично-драматургічні ідеї в царину, для якої позірно виставлялися спрощені вимоги. Ці процеси помітно активізувалися від другої половини 1980-х років, охопивши всі жанри творчості. Чи не найрепрезентативнішою виявилася сфера музики за канонічними мотивами, до якої після її «легалізації» на початку 1990-х активно звертаються Л. Дичко, В. Степурко, Г. Гаврилець, Б. Фільц, В. Польова, І. Щербаков та інші митці.

Провіщення нової ролі цієї галузі в українській «дитячій» музиці належить «мініатюрному реквієму» для хору хлопчиків і камерного оркестру «Сім сльозин» В. Зубицького (сл. Б. Олійника, 1985) та «Месі» для дитячого хору і камерного оркестру В. Польової (1991). У 1993 році О. Шетинський виходить на новий рівень стилістичних узагальнень у композиції «Різдво Предтечі» для дитячого хору й ансамблю ударних. Сучасні вокально-кolorистичні прийоми відтоді фактично є неодмінним атрибутом різних жанрів вокально-хорової духовної творчості і сприяють оновленню й розширенню виражальних можливостей дитячого виконавства. Серед таких творів варто назвати духовну кантату для дитячого хору і симфонічного оркестру «Salve Regina» В. Птушкіна, «Різдвяний триптих» для дитячого хору М. Стецюка на сл. О. Марченка, хорову мініатюру «Pater noster» О. Шетинського.

Від 1960-х років, унаслідок стрімкого розширення жанрово-стильової палітри інших видів творчості, музика для дітей збагатилася новими відкриттями, істотно оновилися її виразові засоби та драматургічні ідеї. Сюди привноситься досконале володіння новими технічними прийомами та вільне оперування «базовими» жанровими взірцями. У межах такої громадсько і соціально зорієнтованої творчості тільки іноді з'являються твори, що вирізняються яскравим індивідуальним змістом. У хоровій, симфонічній, кантатній музиці, а також у камерно-інструментальних творах для дітей знову посилюється вага фольклорних чинників, інтерпретованих не тільки безпосередньо на жанрово-конструктивному рівні, а і як семантичного фактора розвитку жанрово-виразової системи<sup>6</sup>: «У творах, часто написаних на фольклорні тексти, як дієвий фактор драматургії (часто моделюючої, або ж її синтезу з театральною-подієвою) широко використовується семантика фольклорних образів і узагальнень (кантати і цикли В. Бібика, Л. Дичко, В. Загорцева, Ю. Ішенка, О. Киви, І. Кириліної, В. Сильвестрова та ін.)»<sup>7</sup>.

Виявляється, що найвищі досягнення в жанрі музики для дітей останньої третини ХХ ст. пов'язані з експериментуванням у руслі «нової фольклорної хвилі», що охопила всі жанри творчості й виявила важливе переосмислення проблеми «композитор – фольклор». У той час, як зазначає Г. Конькова, від передачі «кolorиту народності» українські композитори приходять до розуміння фольклорної творчості як «складної самостійної системи музичного мислення, де в єдиному комплексі виступають чисто композиційні елементи (лад, ритм, мелодія), виконавський процес і форми побутування у народному середовищі: зв'язок з фольклором здійснюється

багатоканально, у кожному конкретному випадку автор знаходить той шлях, який відповідає його задуму»<sup>8</sup>.

Ця «багатоканальність» у галузі музики для дітей виявляється насамперед у свідомій орієнтації на певні фольклорні жанри, відтворення їх закономірностей на інтонаційному, метроритмічному, архітектонічному рівнях тощо. Прагнення до «типологічного» відтворення різних жанрів стало поштовхом до використання пісенних текстів безпосереднім цитуванням справжніх мелодій. Ця характерна особливість тогочасної музичної творчості, що в різних «великих» жанрах була ознаменована появою таких шедеврів, як «Чотири українські народні пісні» Л. Грабовського, «Червона калина» Л. Дичко, «Триптих» В. Бібика тощо, притаманна «дитячій» кантаті «Чотири пори року» Л. Дичко. У сфері музики для дітей ця стилістична тенденція представлена, також такими оригінальними творами, як цикли «Музична азбука» на народні тексти Ж. Колодуб, «Лісові акварелі» В. Пацери, «Пісні птахів» В. Мартинюк тощо.

Показово, що новий неофольклоризм достатньо близько дотичний до інших неотенденцій – неокласицизму та неоромантизму. Ознаки неокласицизму як реакції на ускладнення й технологічне перенасичення музичної мови в музиці для дітей останньої третини ХХ ст. виявляються в переосмисленні старовинних форм і жанрів<sup>9</sup> із втягненням у експеримент фольклорних джерел<sup>10</sup>, застосуванні колажу як важливого у смислово-технічному плані прийому. Прикмети неокласицизму проступають у редакціях оперних творів митців початку століття з інтегруванням їх стилю в новий мистецький контекст («Пастка для відьми» І. Шербакова (1997) за мотивами опери К. Стенценка «Івасик Телесик»<sup>11</sup>). Натомість у «дитячій» творчості українські композитори обійшли провідні в минулому жанри хорової творчості – партесний концерт чи канти, хоча сам факт звернення до жанру хорового концерту для дитячого складу (як-от «Травневий сад» для дитячого хору а капела в шести частинах В. Дроб'язгіної) можна інтерпретувати як відродження традицій барокового хорового виконавства.

Тенденція до жанрового розвитку та взаємовпливу насамперед комунікативно близьких жанрів безпосередньо виявилася в наближенні пісенних, хорових жанрів і кантати. Найочевиднішою мотивацією посилення цього процесу в межах першої «пари» з названих жанрів є переважання одноголосого викладу в хорах для дошкільного і молодшого шкільного віку і культивування простих куплетних форм у творах для різних вікових груп. Циклізація в межах пісенного жанру приводить до активізації чинників хорової мініатюри, хоча найчастіше може йтися про сюїтний принцип об'єднання матеріалу або достатньо просту аналогію до хорових диптихів чи триптихів.

Проникнення властивостей кантати виявляється у привнесенні циклічності в організацію пісенних циклів (сюїта «Пори року» для дитячого хору Б. Флиса; вокальний цикл «Музика для дітей» О. Киви), формуванні внутрішніх «мікроциклів» (збірник пісень для дітей «Від льоду до льоду» і «Вісім хорів на слова О. Олеса» Б. Фільц) чи винесенні провідного жанрового визначення в концепційне окреслення таких творів («Чотири вокалізи» для дитячого хору без супроводу М. Завалішиної; цикл пісень «Лічилочки» К. Мяскова).

Жанр кантати для дітей розвивався в той час під впливом загальних тенденцій до симфонізації і театралізації різноманітних жанрів. Ці риси, як одні з провідних у розвитку тогочасної кантати, відзначає А. Терещенко: «Розширення тематично-образної сфери кантат і ораторій пов'язане з пошуками нових композиційних і драматургічних вирішень. Продовжують розвиватись вже накреслені раніше типи вокально-симфонічної драматургії (ідеться про твори сюїтного та контрастного типів композиції. – Л. Ш.). Природно, що засади вокально-симфонічних творів даного періоду ґрунтуються на образному протиставленні, зіткненні протилежних сфер, окремих тематичних утворень, стилістичних прийомів, контрастних елементів фактури, гармонічних комплексів тощо»<sup>12</sup>. Водночас не менш активними були чинники до камернізації «великих» жанрів, тенденції, що в українській музиці була започаткована кантатою В. Сильвестрова на вірші Ф. Тютчева і О. Блока (1973). Так, у більшості випадків кантати для дітей – акапельні або з обмеженим складом супроводжувальних інструментів<sup>13</sup>.

Жанр «дитячої» кантати достатньо рівномірно представлений у доробку українських композиторів останньої третини ХХ ст. Провідна тематика тут спрямовується до розкриття образів природи. Це – «Місяць за місяцем» М. Завалішиної для дитячого хору з оркестром на тексти Н. Забіли (1959), «Сміється джерело» Я. Верещагіна (сл. В. Морданя), «Пори року» для дитячого хору із симфонічним оркестром Д. Куценка, камерна кантата «Весняні вірші» на народні тексти

Ю. Гомельської, «Весна» для дитячого хору і камерного оркестру (сл. Д. Чердиченка) і «Пори року» в першій редакції для сопрано, баса, читця та фортепіано, у другій – для дитячого хору без супроводу на народні тексти Л. Дичко, «Весна» на вірші російських поетів для дитячого хору та двох флейт І. Голубова, «Сонце-Ярило» для дитячого хору Ю. Шевченка (сл. Т. Кокоші) тощо.

Окремий тематичний блок утворюють кантати, присвячені соціально значущій і громадянській тематиці: «Слухай, Республіко!» для дитячого хору і симфонічного оркестру Ж. Колодуб (сл. І. Муратова), «Подарок Родины» Б. Алексеєнка (сл. Г. Новосолова), «Что такое хорошо?» Б. Сичалова (текст В. Маяковського), «Нам потрібен мир» для дитячого хору і симфонічного оркестру В. Бібика на дитячі вірші, «Реквієм» для органа і дитячого хору С. Острової на тексти Л. Костенко. Поодиноким зразком ораторії, серед виконавців якої передбачений потенціал дитячого хору – «Тарас. Зоряна колицьова» для читця, солістів, дитячого та чоловічого хорів і симфонічного оркестру І. Щербакова (лібрето І. Мамчура за поемою Б. Стельмаха).

Оперні лібрето виявляють прихильність композиторів до популярних, «класичних» для тогочасної дитячої літератури сюжетів. Це – «Муха-цокотуха» В. Сирохатова за К. Чуковським, «Лис Микита» В. Овчаренка за І. Франком; нова інтерпретація казки «Івасик-Телесик» А. Мухи й І. Віленського та «Червона Шапочка» О. Левицького за мотивами французьких казок або ж «Блакитні троянди» М. Пилипчак за мотивами казкового угорського фольклору тощо. Сучасні казкові сюжети були опрацьовані Л. Любовським («Незнайко в Сонячному місті» В. Носова), В. Шахманом («Телефон» за К. Чуковським). На межі синтезу балетного та оперного жанрів постали «Бембі» І. Ковача, «Пригоди Зайця» В. Довженка.

Самобутню драматургію, до цього часу незвичну в оперних жанрах для дітей, продемонстрували І. Мартон в мініопері «Розумна дівчина і Король», Б. Янівський у своєрідному перемодельованні опери-комік «Всі миші люблять сир», Г. Юсим у зонг-опері «Золота рибка», В. Філіпченков в опері-балеті «Барвінок». Унікальним зразком нового жанрового варіанта, не повторюваного після свого створення, є кіноопера для дітей «Настало літо» Я. Фрейліна, що узагальнила новітні досягнення в жанрі кіномузики й мультиплікації на основі класичної оперної драматургії. Ці поодинокі зразки засвідчують нуртування у сфері «великих» синтетичних жанрів музики для дітей те оновлення драматургічно-формотворчих засобів, що стало типовою рисою творчості останньої третини ХХ ст. Б. Сюта, зазначив, що «найважливішим фактором у цьому процесі виступає нове розуміння музичної драматургії у співвідношенні з формою. Дедалі частіше форма народжується «з драматургії», виникає і нове поняття для характеристики цієї єдності – «форма-драматургія»... Таким чином, музична драматургія стає з кінця 60-х років вирішальним фактором процесу композиторської творчості»<sup>14</sup>.

Від другої половини 1950-х активно розвивається дитячий балетний театр, творчі експерименти в якому спрямовувалися до пошуку раціонального співвідношення образно-виражальних і зображально-ілюстративних чинників хореографічно-видовищного мистецтва. Відновлення «дитячих» балетних вистав відбулося завдяки творчим ініціативам М. Сильванського («Іван – добрий молодець», 1956), А. Коломійця («Улянка», 1959), яким уже передувало кілька колоритних спектаклів – «Лелеченя» Д. Клебанова, «Кіт у чоботях» В. Гомоляки та «Надзвичайний день» М. Сильванського. Були створені й поставлені балети «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської (1964, 2-га ред.), «Казка про веселого метелика» (1965) і «Врятований прапор» (1966) Л. Кауфмана.

У цих творах, продовжуючи традиції українського балету і дотримуючись класичних хореографічних схем, композитори досить активно впроваджували національну інтонаційність. Так, у балеті «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської національний колорит виявився значною мірою завдяки введенню інтонацій українських пісень – «Горобчику, чи гуляв ти у садку», «Ой мак чистий, голосистий», «Вийди, Грицю, на вулицю» (І д.); «Дощик», «Ой з-за гори вітер буйний», «Ой Січ – мати, а Великий луг – батько», «Ой по горах сніг лежить».

Упродовж наступного десятиліття найбільш плідно в жанрі балету працював А. Муха, тяжучи до розробки традиційних казково-фантастичних сюжетів. Серед його творів – балети «Мрія» (1969) «Івасик» (1972; співавтор І. Віленський)<sup>15</sup>. Знаковою для українського балетного театру виявилася постановка Г. Майоровим дитячого балету К. Хачатуряна «Чіпполіно» (1974), багатий спектр образності якого розкривається засобами класичної хореографії та побутової пластики, прийомами кінематографічного монтажу й музичної драматургії. Поставивши балет Б. Павловського «Білосніжка і сім гномів», Г. Майоров домігся максимальної образної індивідуальності персонажів завдяки ви-

користанню розмаїтих хореографічних засобів та максимальній активізації чинників музичної драматургії. Казкова тематика як провідна для дитячого балетного театру достатньо широко розроблялася також Ж. Колодуб («Пригоди Веснянки», 1969), І. Ковач («Північна казка» (1977). Фактично казкові сюжети виявляються єдиною сферою, що приваблює митців у балетному театрі в наступні роки. Це – «Казка про веселого метелика» К. Мяскова (1980), «Чарівні черевички» (1982) і «Чарівна обручка» (1993) В. Малюкової, «Принцеса на горошині» за казкою Г.-Х. Андерсена М. Чембержі (1989), «Руки, ноги, черевички...» В. Дробязгіної (1994). Десятиліття (1979–1989) позначене появою таких високохудожніх балетних спектаклів, як «Бембі» І. Ковача (1983), «Гутаперчевий хлопчик» В. Бібика, «Русалочка» О. Костіна, «Пригоди в смарагдовому місті» О. Яковчука тощо. Одним із кращих здобутків балетного дитячого театру стала постановка «Снігової королеви» Ж. Колодуб у Донецькому оперному театрі (1985), де синтезовано елементи класичної, фольклорної хореографії та сучасної пластики. Натомість типова для втілення героїко-патріотичних тем стилістика використана М. Сильванським у балеті «Мальчиш-Кибальчиш» (1985)<sup>16</sup>.

Надалі образно-тематичний спектр оперного жанру збагачується внаслідок як опрацювання класичних казкових сюжетів («Дива дивнії» В. Птушкіна за казками О. Пушкіна, опера-балет «Буратіно» О. Білаша за казкою О. Толстого, 1988; «Учень чародія» за казкою С. Прокоф'євої, 1989; «Гуси-лебеді» Ю. Грицуна за мотивами російської казки тощо) та їх новітніх модифікацій (радіооперета «Королева зубна щітка» В. Шаповаленка, кіноопера «Настало літо» Я. Фрейдліна, опери: «Казка про живу воду» М. Чембержі, 1988; «Три мішки хитрошів» М. Стецюна, 1993) тощо.

Важливим напрямом опанування нових жанрів була робота над створенням симфонічного та ансамблевого репертуару для дітей. Одним з перших таких творів стала сюїта для дитячого струнного оркестру «Народні фрагменти» Ю. Щуровського (1959), де композитор розвиває традиції української інструментальної творчості в дусі неоромантизму як однієї з найпотужніших течій в національній музичній культурі. Виразна ліричність і яскравий мелодизм окремих п'єс циклу засвідчили приналежність скомпонованих у цьому ключі творів до загального руслу розвитку означеного стилістичного напрямку.

Утім, надалі, попри значне образно-тематичне розмаїття, звернення до симфонічних жанрів не набуло значних масштабів. Домінуючим напрямом симфонічної творчості для дітей є програмна музика на основі опрацювання сюжетів зі шкільного життя, фольклору, казок і популярних літературних творів. «Непрограмна» симфонічна музика займає незначне місце, хоча відіграла істотну роль у творчому процесі («Симфоніета» М. Тица, «Симфоніета» І. Польського, «Маленька сюїта» І. Мартона, Парафраз на тему народної пісні «Думи мої» Д. Клебанова для симфонічного оркестру, «Поєма» В. Борисова для камерного оркестру та арфи тощо).

«Пік» композиторської активності припадає на 1980-ті роки, коли було створено значний масив симфонічних композицій для дітей. Серед них переважають програмні сюїти: «Дитяча сюїта» В. Кафарової, «Іграшки» для симфонічного оркестру М. Завалішиної, «Подорож у незвідане» та «Молодіжна сюїта» для симфонічного оркестру Є. Зубцова, «Піонерське літо» («Літня сюїта») Ж. Колодуб, «Алые паруса» для симфонічного оркестру К. Мяскова і «Лис Микита» Вимера тощо. З'явилися також окремі симфонічні цикли («Піонерська симфоніета» Б. Алексеєнка і «Молодіжна симфоніета» для камерного оркестру Ж. Колодуб, «Концертино» для гобоя (фагота, труби) та камерного оркестру Л. Колодуба) та п'єси-фантазії для симфонічного оркестру («Килимок» Л. Дичко, «Піонерський бал» і симфонічна казка «У нашому дворі» А. Мухи)<sup>17</sup>.

Звернувшись до рідкісних в українській симфонічній музиці жанрів, із «Трьома п'єсами» для дитячого естрадного оркестру виступила В. Дробязгіна, з «казкою» для читця та симфонічного оркестру «Як піп робітницю наймав» (на слова С. Пасхалова) – В. Мартинюк. Жанровими прототипами останньої можна вважати мелодекламації українських композиторів 1930-х років і симфонічну казку «Петя и Волк» С. Прокоф'єва, а безпосередніми взірцями – «казки» для читця з оркестром «Івасик-Телесик» (на слова П. Тичини) і для читця та інструментального тріо «Кіт хвалько» (на вірші Г. Бойка) М. Сильванського.

На розгортання нових жанрів галузі – інструментальних, особливо – симфонічних, очевидний вплив мала камерна симфонія, становлення якої відбувалося з часу «Камерної симфонії» А. Шенберга. Але, сприйнявши ідею «маленької симфонії», українські композитори насичують її національною змістовністю. Окрім того, яскраво виявляється одна з важливих тенденцій музики ХХ ст.: симфонія для дітей зближується з камерно-інструментальними жанрами; їх розмежування виявляється дуже умовним. Тут, як і повсюдно, використовуються оригінальні

прийоми інструментального викладу — поєднання незалежних фактурних площин, застосування інвенційної техніки, різке збільшення ролі сольних епізодів, переосмислюється сенс артикуляційно-динамічних прийомів, штрихів та звуковидобування.

Експерименти з різними інструментальними складами переважно розгортаються у сфері камерного музикування для дітей. Поряд із «класичним» «Струнним квартетом» О. Калустяна (1977), програмними мініатюрами та іншими аналогічними композиціями з'являються оригінальні за інтерпретацією виконавського складу цикли й окремі п'єси. Самобутністю авторських задумів позначені такі ансамблеві твори, як сюїта для квартету сопілок та ударних «Гайдук» Б. Котюка, сюїта для двох фортепіано, струнного квартету, ударних і дитячих іграшок «Аліса в стране чудес» В. Стегайлова, «Літній регтайм» для дитячого ансамблю Є. Толмачова, «Ein kleiner March mit Grossen Wecker» для дитячого ансамблю ударних інструментів Л. Юріної, Чотири п'єси для трьох труб без супроводу (2001) Л. Колодуба, «Маленький вальс» для квартету дерев'яних духових (1999), «Шумка» для ансамблю духових з ударними (1999) А. Мухи, «Шарманка» для ансамблю духових інструментів Ю. Щуровського, «Сюїта з трьох частин для трьох флейт без супроводу» Ж. Колодуб тощо.

Стрімко й у різних стилістичних напрямках розгортається впродовж 1960–1990-х років творчість для різних солюючих інструментів. Панівного значення тут традиційно набувають різновиди фортепіанної музики. Наслідуючи типову для романтичної музики організацію низки інструментальних п'єс, багато українських митців звертаються до фортепіанного альбому. Зразки такої музики для дітей містить доробок В. Золотухіна (1961), М. Фінаровського (1971), М. Степаненка (1985), В. Пацери (1994), програмні цикли А. Матвєєва (альбом «Залізниця») й фортепіанний альбом «Всім мініатюр», альбом-цикл для дітей та юнацтва за мотивами казки «Чудова подорож Нільса з дикими гусьми» (друга редакція) І. Ковача та альбом «Домашній зоопарк» М. Кармінського<sup>18</sup>. Аналогічні приклади трапляються у творчості Л. Колодуба, В. Шахмана, О. Левицького. Було здійснено успішні спроби перенесення закономірностей композиції та драматургії фортепіанного «альбому» в інші інструментальні сфери.

Особливе місце посідають фортепіанні цикли, де апробовуються незвичні стилістично-виражальні моделі, упроваджуються в дитяче музикування засоби сучасної композиторської техніки й ускладнюється підхід до можливих в музиці семантичних планів, як-от у дитячих альбомах фортепіанних п'єс «Джаз-фієста» Л. Юріної<sup>19</sup>, «Звуковому спілкуванні» В. Пацери і особливо в «Дитячій музиці» В. Сильвестрова. Тембральні, фактурні й сонористичні засоби, що помітно дистанційовані в цих творах від інших, навіть найбільш авангардних спроб, висувають потребу осмислення проблеми можливості якісного оновлення і потенціалу глибини художнього висловлювання у сучасній музиці, навіть поза хронологічною (історичною) пріоритетністю їх появи<sup>20</sup>. Так, у «Звуковому спілкуванні» В. Пацера переосмислює прийоми сонористики, редукуючи звуковисотні зв'язки до співвідношень регістрів і фактурної щільності. А в «дитячій музиці» В. Сильвестрова відлунюють засади неоімпресіонізму, що «виник ще в кінці 50-х — на початку 60-х років за загального захоплення алеаторикою, сонористикою, коли вперше набували чи не панівного значення окремих звук, тембр, фарба»<sup>21</sup>.

Семантизація жанрово-стилістичних засобів простежується навіть у творах, де домінують типові, усталені в минулому драматургічні моделі й асоціативні пласти. Найважливішим видається продовження розробки і привнесення в сучасні ресурси дитячого музикування, сповненого «західними» й російськими стильовими звучностями, регіональних сонорно-ілюстративних звучань. Найчастіше ці явища простежуються в циклічних творах («Чотирнадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень В. Кіпи, «Закарпатські новелети» й «Лемківські варіації» Б. Фільц, «Прикарпатська сюїта» для фортепіано Б. Шиптура, «Обрядові п'єси» для фортепіано Л. Донник тощо).

Утім, саме класичні композиційно-формотворчі взірці продовжують відігравати одну з важливих ролей в інструментальній творчості для дітей. Достатньо поширеними є різноманітні сюїтні «схеми». З-поміж інших типових жанрів українські митці іноді звертаються до сонати й сонатини, непрограмних інструктивних мініатюр, поліфонічної музики. Широкий спектр образності й стилістичних засобів репрезентували зразки програмної мініатюри. Серед таких композицій — музичні ілюстрації Н. Марченко-Палкової до казки братів Грім «Король-Дроздобород» і «Весняної казки» Н. Забіли.

Отже, українська музична творчість для дітей ХХ ст. представлена іменами фактично всіх провідних українських митців і позначена низкою важливих жанрово-стилістичних досягнень.

Тенденції розвитку окремих жанрів та їх різновидів демонструють цілковиту адекватність загальному розвитку національної музичної творчості у всій багатоманітності стильових проявів. Серед жанрово-видових площин музики для дітей вагоме місце посідає пісенно-хорове мистецтво, що зумовлено насамперед особливим значенням цього виду творчості загалом в українській художній культурі.

Цьому значною мірою сприяє багатогранність добору літературних джерел. Їх образність інтерпретується в руслі як традиційних стильових засад, так і новітніх образно-стилістичних пошуків, що вносить чимало оригінальних ракурсів у загальний плин українського музичного мистецтва. Змістовність одного з провідних жанрових напрямів – пісенно-хорової творчості – така широка й багатогранна, що не поступається спектру «дорослої» музики у відтворенні духовного світу молоді, подій національної історії та сучасності. Тут, як і в інструментальній галузі, найважливіше місце посідають композиції на фольклорній основі: аранжування займає значне місце поряд з оригінальними композиціями на народнопоетичні тексти, пісенні лексеми вводяться в інтонаційність композиторської творчості, а виконавсько-фактурні моделі значною мірою зорієнтовані на стилістику народного багатоголосся та різноманітних пісенних традицій. Збагачення стилістичної площини зумовлюється, зокрема, як унаслідок введення характерної фольклорної ладовості й прийомів ритміки, так і запровадження новітніх композиційних технік, особливо з арсеналу сонористики. Відчутним є й оновлення традиційної системи пісенно-хорової композиції, часто в результаті внесення нової інтонаційної змістовності в традиційні жанри та яскравості авторських концепцій, що особливо характерно для творчості останньої третини ХХ ст. Тому, навіть за усвідомлення значущості жанрів «масової пісенності» на різних етапах соціалістичної епохи, численні зразки пісенно-хорової творчості наближаються до сфери лірики за образно-психологічними і стилістичними характеристиками.

<sup>1</sup> Історія української музики: У 6 т. – К., 2004. – Т. 5. – С. 140.

<sup>2</sup> Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. – К., 1965. – С. 108. Привабливим своєрідним тематичним напрямом пісенної творчості для дітей виявилися аранжування пісень різних народів, опубліковані, зокрема, у таких колективних збірках, як «Народні пісні для шкільного хору» (К., 1956), «Перепілонька. Білоруські народні пісні» (К., 1982), а також – авторських підбірках.

<sup>3</sup> Історія української музики – Т. 5. – С. 92.

<sup>4</sup> Аркадій Филиппенко. Статьи и воспоминания. – М., 1988. – С. 104.

<sup>5</sup> Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб., 1999. – С. 158–159.

<sup>6</sup> Як і раніше, у такий спосіб творчість для дітей входила до загального русла розвитку української музики, для якої «плідним джерелом оновлення драматургії стало втілення закономірностей фольклорного мислення. Прагнення до послідовної синтетичності драматургічного мислення знайшло суттєву опору в багатствах автентичної народної творчості, особливо її найдавніших площин, позначених досконалістю художньої образності. Їх синкретичність виявилася співзвучною композиторським пошукам, значною мірою пов'язаних зі спробами оновлення системи музично-виразових засобів... і створення синтетичних типів драматургії» див.: Сютя Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских хоровых композиторов середины 1960–1980-х годов: Автореф. ... канд. искусствоведения. – К., 1992. – С.10–11.

<sup>7</sup> Там само. – С. 11.

<sup>8</sup> Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. – К., 1985. – С. 31.

<sup>9</sup> Характерний приклад – звернення до традицій шкільної драми в музично-сценічному дійстві для солістів, дитячого і великого хорів, симфонічного оркестру «Ісус» (Пролог) на канонічні тексти (1998). Услід за К. Орфом до старовинних прототипів кантати звернувся О. Опанасюк (сценічна кантата «Дивна сопілка» для хору, фортепіано та ударних на народні тексти; 2003).

<sup>10</sup> Серед таких творів – «Чотирнадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень» для фортепіано В. Кіпи (1967), «Карпатська сюїта» для фортепіано Б. Шиптура (1980), сюїта «Дитячі пісні» для блок-флейти і фортепіано О. Гугеля (1987), камерна кантата «Весняні вірші» на фольклорні тексти Ю. Гомельської (1993), фортепіанні «Поліфонічні п'єси для дітей» Б. Працюк та ін.

<sup>11</sup> Натомість редакція опер К. Стеценка «Пан-Коцький» («Лисичка») й «Івасик-Телесик» значною мірою посилює наявні в їх музичній мові романтичні струмені, і тому вони можуть сприйматися, радше, в руслі збагачення колористики (ніж стилістичному оновленні) й залучення до сучасного стильового контексту.

<sup>12</sup> Історія української музики – Т. 5. – С. 172.

<sup>13</sup> Утім, у зв'язку з відповідними тенденціями в симфонічній музиці, де характерним зразком такого мислення є Четверта симфонія О. Канерштейна, про камернізацію і симфонізацію кантати не доцільно говорити як про діаметрально протилежні тенденції.

<sup>14</sup> Сютя Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии... – С. 8.



- <sup>15</sup> А. Мусі належить також музика до хореографічної композиції для піонерського ансамблю «Дружба народів» (1972).
- <sup>16</sup> Серед інших музично-театральних жанрів важлива роль належить мюзиклам, поміж яких особливо популярним був спектакль «Пригоди Гекльберрі Фіна» Ж. і Л. Колодубів. У ляльковому театрі впродовж багатьох років ішли вистави з музикою В. Гомоляки («Великий Іван»), А. Філіпенка («Барвінок»), В. Шаповаленка («Пригоди Піфа») й «Наш веселий Колобок») та інших українських композиторів.
- <sup>17</sup> Серед інших «великих форм» – переважно зразки концертів та концертино. Це – фортепіанні концерти І. Берковича, М. Сильванського, «Молодіжні концерти» для фортепіано з оркестром Ю. Знатоківа, М. Скорика, Б. Фільца, Концертино для фп. з орк. Л. Шукайло, Б. Фроляк, Концертино для 2-х фп. Т. Сакаєвої, «Концертино» для скрипки з оркестром А. Штогаренка, Концерти для скрипки К. Шутенко й Г. Фінаровського тощо.
- <sup>18</sup> Не маючи визначення «альбом», закономірності драматургічно-композиційної організації притаманні Десяти дитячим п'єсам для фортепіано за мотивами казок Андерсена Ю. Шамо, фортепіанному циклу «Картинки зоопарку» В. Зюзіна.
- <sup>19</sup> Звернення до ресурсів джазової музики є достатньо частим явищем в сучасній українській творчості для дітей. Зокрема, неабияку популярність у педагогічному репертуарі мають шість п'єс для фортепіано «Приобщение к джазу» Л. Толстова, «Дві джазові п'єси юним музикантам» для фортепіано Є. Мілки, цикл із десяти джазових п'єс для дітей для віолончелі і фортепіано «Джаз малюк» В. Журавицького,
- <sup>20</sup> Такий підхід – загалом типовий для кращих досягнень української музики і ретельно проаналізований в роботах багатьох сучасних мистецтвознавців. Так, Б. Сюта в дослідженнях можливостей досягнення мистецької цілісності доходить висновку, що «деяких авторів приваблює і експериментування з фонічною складовою системою виразових засобів. Ретельна увага надається загальному характеру звучання поезії і відповідності всього звучання сонорно-музичному ряду (цикли Л. Дичко на вірші П. Тичини). Іноді ж здійснюється ... практично повне редукування зв'язного мовного інтонування. Компонентом музичної драматургії залишається тоді лише загальний характер звучання поезії, а семантичне навантаження переводиться в абстрактне емоційно-музичне звучання складів і фонем при трактуванні всіх тембрів-учасників драматургічного процесу як рівноправних. Своєрідні ефекти досягаються також шляхом переміщення центрального елемента звукової вражальності зі сфери інтонації у сферу метрики і ритму» (Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии... – С. 9).
- <sup>21</sup> Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів.... – С. 43.

**Марія Ярکو  
(Дрогобич)**

## **ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОЛОСПІВУ У ТВОРЧОСТІ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО**

До музичного процесу Галичини Нестор Нижанківський (1893–1940) увійшов у 10-х роках ХХ ст., коли відомими постаттями української музичної культури вже були Станіслав Людкевич та Василь Барвінський [6]. До того ж важливо наголосити на тому, що своєю творчою манерою саме Нестор Нижанківський зумів унікально накреслити національний вираз цілого ряду актуальних на той час стильових орієнтувань (експресіоністичного зокрема) [2, 7]. Та попри це, він не постає однозначно адептом модернізму: як і інші його сучасники, він ще є учасником того процесу, що його Василь Витвицький метафорично окреслив як «півстолітню стретту» – коли йшлося про місію академічного покріплення національної композиторської школи, а саме: освоєння певних стилістичних прийомів, жанрових форм тощо. Актуальність теми дослідження визначає питання особистого внеску композитора в жанрово-стильову спеціалізацію української камерно-вокальної лірики.

Об'єктом виконуваного дослідження є теоретично осмислювана картина сукупного досвіду тієї жанрової сфери, що в лоні української музичної культури здобула оригінальне понятійне означення – солоспів. Предмет дослідницького пошуку складають жанрово-стильові принципи камерно-вокальної лірики Нестора Нижанківського: сукупність певних способів та прийомів творення цілком конкретних жанрових різновидів безпосередньо солоспіву. Отже, метою дослідження є осягнення результатів реальної участі композитора в покріпленні жанрово-стильових пріоритетів української камерно-вокальної лірики.

Теоретичну базу пошуку становитимуть, з одного боку, положення С. Людкевича щодо типів солоспіву (на основі аналізу солоспівів М. Лисенка з поезією Т. Шевченка), з другого, – їх доповнення сучасними положеннями щодо принципів встановлення жанрового інваріанта камерно-вокальної творчості взагалі (І. Лаврентьева, Ю. Малишев, Т. Попова).

Суть дослідницького завдання зводиться до розгляду жанрових типів камерно-вокальних творів Нестора Нижанківського (в їх зіставленні з творчим досвідом М. Лисенка як основоположника національної композиторської школи), а також до аналізу специфіки способів та прийомів, якими Н. Нижанківський досягає такого результату, як жанрово-стильова спеціалізація різновидів безпосередньо солоспіву. Очікуваний результат – висновок про індивідуально-стильове обличчя камерно-вокальної творчості Нестора Нижанківського, що сформувалося на тлі модерної ситуації в музичній культурі Галичини початку ХХ ст.

Камерно-вокальні твори Н. Нижанківського охоплюють традиційний для української музичної творчості межі ХІХ–ХХ ст. спектр жанрових різновидів, зокрема, описуваних Станіславом Людкевичем при дослідженні форми солоспіву у творчості М. Лисенка [5].

Жанровий тип камерно-вокального твору «в народному дусі» (за визначенням С. Людкевича) представлено в «пісні» «Ти, любчику, за горою» на слова У. Кравченко. Причетність цього солоспіву до власне пісенного його різновиду забезпечує узагальнена постава музичного образу на втілення змісту словесного тексту. Зокрема, у цьому творі Н. Нижанківського стилізовано ліричну народну пісню на зразок співанки. У зв'язку з цим характерним є спирання на коломийкову (за визначенням Ф. Колесси) складочисельну формулу (4+4+6) та регулярну симетричну повторюваність так званих «колін». Складається враження, ніби авторський твір композитора є обробкою народної пісні – такою близькою до автентичної природи є саме пісенна стилістика. Окрім коломийкового вірша, її лексичне забезпечення складають метроритмічна модель танцювального типу – з акцентною регулярністю та кружляючим рельєфом мелодичної лінії (у мотивних та фразових структурах). Примітно, що виразом локального (гуцульського) колориту слугує не лише структурна модель коломийки, але й ладові прикмети гуцульського фольклору – мінорний лад з двома збільшеними секундами (двічі гармонічний мінор – з підвищеними ІV та VII шаблями). Проте якщо класичний норматив обробки народної пісні (згідно з настановами М. Лисенка) передбачає принципову, так би мовити, лояльність (тематичну недиференційованість) інструментального супроводу, то в цьому випадку Н. Нижанківський вдається, по-перше, саме до індивідуалізації інструментальної тканини як певного начала, що на вираз є підкреслено віртуозним (аж до розкутості), нестримно фантазійним і чутливим до заданого в тексті вірша змістовного мотиву; по-друге, інструментальна тканина є місцем присутності «авторського голосу», через що саме цей пласт тематизму вокального твору сприймається як автономний. Принагідно варто наголосити: у стильовій перспективі ХХ ст. подібна двоплановість виразу здобула позначення діалогізму та поліфонії смислів (за визначенням М. Бахтіна), що слід розцінювати як творчу (модерну за наміром) знахідку композитора.

Жанровий різновид камерно-вокальної лірики типу «пісня-романс» представляють твори «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського та «Не співай по весні» на слова І. Манжури. Прикметно, зокрема, що типова (як для жанрового різновиду «пісні») куплетна строфіка втрачає свою автентичну тотожність співвідношень, натомість здобуває контрастні зіставлення. Таку видозмінювану строфіку прийнято позначати як варійовану (тут – форма варійованої строфи [1, 126–129]). Необхідно визнати, що подібні ставлення до куплетної строфіки, а саме – її переведення у варіантну або ж навіть варіаційну, сприяє драматизації та психологізації образної програми твору, оскільки постає засобом унаочнення її смислової логіки. А отже, саме драматургічні прийоми (за ефектом контрасту) спричиняють деталізацію образного змісту – принцип, який визначає «романсовий» тип вокального твору. Так у кожній строфі вокальна партія зазнає видозмін: засобом інтонаційного рельєфу вокальної мелодики моделюються найдетальніші позначення настроєвих занурень.

Жанровий різновид камерно-вокальної лірики типу «романс» представляють твори «Вже осінь є» на слова М. Семаки, «Поклін тобі» на слова І. Франка, «Снишся мені» на слова Б. Лепкого та «Прийди, прийди» на слова О. Олеса. Типізувальним фактором в цьому випадку постає насамперед словесний текст: наявні композиторські прийоми й способи деталізації образного змісту вірша, фактично зумовлені образною програмою саме поетичного першоджерела.

Загалом жанровий різновид романсу у творчості Н. Нижанківського – це явище неабиякої естетичної вишуканості: романсам Н. Нижанківського притаманна активна присутність аріозної стилістики вокального мелосу; подекуди – по-оперному афектованої (як у романсі «Прийди, прийди»), або ж більшою мірою «співної» – коли кантиленність постає за інтонаційний тип вокального мелосу (як у романсі «Вже осінь є»). Загалом для романсового типу творів Н. Нижанківського характерною є творча практика відтворення, так би мовити, мовленнєвої ситуації – коли зву-

ковисотний рельєф вокальної мелодики та її метроритмічне оформлення ідеально моделюють імовірне декламування віршованого тексту (тут – і система словесних наголосів, і вигини думки; реальне образно-сміслове та настроєве наповнення поетичного першоджерела тощо). Урешті, дуже вагомою прикметою романсового типу творів Н. Нижанківського є «поведінковий» характер інструментальної тканини, що подекуди через афектованість і прагнення бути «оркестрованою» перевищує видимість вокальної партії. Зокрема, у самому намірі максимальної причетності до занурень в образний зміст поетичного першоджерела інструментальна тканина вирізняється ефектами підкресленої чуттєвості (як у романсі «Прийди, прийди», де інструментальний супровід містить вишукані, смакові гармонії та несподівані хитросплетіння).

Особливою ознакою романсів Н. Нижанківського є принципово наскрізна – без найменшої міри тотожності (за відсутності композиційно-драматургічного принципу повторності) – композиційна логіка, що сприяє деталізації образної програми твору. Водночас навіть подільність композиційного плану на строфи є дуже відносною – так чітко накреслено намір конкретизації смислу й настрою. Причому за спосіб розгортання в Н. Нижанківського постає, радше, характер самого композиційно-драматургічного маневру – фрагментарність та просто «інакшість» кожного наступного вигину думки й настрою. Подібна мінливість безпосередньо логіки процесування така інтригуюча, що дає підстави для аналогії з подібною (за характером) маневренністю при джазовому музикуванні. При цьому заданість теми як такої для музикування (імпровізації) міститься безпосередньо в поетичному тексті, де накреслено думку-тему, але саме для інструментальної імпровізації. Мало того, інструментальна манера письма в солоспівах Н. Нижанківського дуже часто переходить у прийом картинної ілюстративності. Водночас сам розмах цього художнього прийому підсилює як ситуацію відчуження суб'єкта, так і укрупнює загальний план безпосередньо художньої композиції.

Варто зазначити, що подібна драматургічна завантаженість інструментальної тканини у вокальному творі притаманна, швидше, музично-сценічним жанрам (опера, балет), де, окрім супроводу, вона виконує також роль коментатора сюжетної ситуації тощо. До того ж така сама семантика підключення «чистої» (інструментальної) музики до перебігу подій спектаклю зберігається за інтродукцією, інструментальними антрактами. Проте описувані міркування стосуються вже наступного жанрового різновиду, притаманного камерно-вокальній творчості Нестора Нижанківського. Це – монодраматичний солоспів (або ж «монолог»).

Як уже зазначалося, монодраматичний солоспів – це такий тип камерно-вокального твору, який, завдяки відповідним композиційно-драматургічним властивостям, виявляє спорідненість зі структурною логікою та образно-сміською природою такої жанрової форми, як оперний монолог. Принципово важливими, зокрема, є прийоми найдетальнішого накреслення характеристики персонажа, ситуативного контексту тощо. Отже, аналогія щодо театральної природи жанрового виду є провідною, оскільки йдеться про належну міру наочності безпосередньо характеристики персонажа.

Ознаки монодраматичного солоспіву як «монологу» виявляють «Жита» на слова О. Олеся та «Чому я пробудивсь» на слова М. Семаки. Обидва твори містять особливу міру наочності описуваного, виявляють тяжіння до концептуальності. Це виразно філософський тип образної програми – коли накреслено непрості (так звані «останні») запитання, що у відповідь очікують стану прозріння («Чому я пробудивсь») або ж осмислення істин та цінностей буття («Жита»).

Здавалося б, що такого надзвичайного (супроти деталізації образної програми в такому жанровому типі камерно-вокальної лірики як «романс») може містити монодраматичний солоспів як «монолог». Відповідь на поставлене запитання слід шукати насамперед у змістовних прикметах безпосередньо поетичного тексту. Так, у романсі (як «романсі») «Снишся мені» монологізм образної програми хоча і наявний, проте одновимірний щодо суб'єктивної реальності ліричного героя. Натомість текстова основа монодраматичних солоспівів «Чому я пробудивсь» і «Жита» апелює до кількох вимірностей життєвих координат. Слід визнати: поезії М. Семаки й О. Олеся здобули в особі Н. Нижанківського надзвичайно чутливого й мудрого інтерпретатора. Характерно, зокрема, що філософська основа поетичного змісту – як і чуттєво-сміськова глибочінь символів-понять – не піддаються ординарному їх переведенню (власне омузиченню) засобом адекватного інтонаційно-мовленнєвого рельєфу; вочевидь, мовленнєвими є лише поодинокі (проте вельми важливі) слова-звернення, слова-запитання. А отже, мелодичний рельєф вокальної партії позбав-

лений прямих аналогій (засобом декламаційного прочитання) з суто понятійним накресленням «слова». Натомість вокальна мелодика транслює смислову енергію, її тяглість.

Максимальну міру виразності в обох згаданих творах покладено на інструментальну тканину, драматургічна функція якої (як супроводу) є максимально диференційованою. У вступних розділах це самодостатній щодо образного змісту поетичного тексту ілюстративно-картинний музичний тематизм, що постає в ролі виокремленого «кадру» із загального художнього полотнища.

Чимало примітних моментів міститься в солоспіві «Чому я пробудивсь»: тематична модель супроводу вдало стилізує формули супроводу «під речитатив» старовинного зразка, а також історично йому супутні стилістичні «знаки» інструменталізму (візерунковість мелізматика, чуттєвість переднімань); художній зміст твору до наочності транслює те, що сприймається в сенсі психічної реальності. Серед традиційних стилістичних прийомів – тональні та тематичні переключення, однак з-поміж них на першому плані постають ефектні гармонічно-функційні зіставлення. І ще одна вагома стилістична прикмета – композиційно-драматургічне виокремлення фінальної зони, що транслює вичерпаність смислу.

Серед камерно-вокальних творів Н. Нижанківського існує ще один жанровий різновид, семантика якого ґрунтується на певному способі музичного прочитання канонічної молитви – солоспів-молитва («Отче наш» та «Богородице-Діво»). Найперше, що кидається у вічі – це абсолютна несхожість прийомів типізації солоспіву-молитви як жанрової форми при порівнянні зі стилістикою інших різновидів («пісня», «пісня-романс», «романс», «монолог»). У точності конструктивного розрахунку композитор постає досить переконливим і бездоганим: типізації підлягають прикмети каноніки й самої практики творення молитви як духовного акту. Це, з одного боку, певний регламент споглядальності (засобом фактурної формули хоралу); з другого, – чуттєво позначене пережиття людиною самого зв'язку з Всевишнім, Його волею.

Правомірно буде стверджувати, що Нестор Нижанківський додав до ситуації модерну оригінальні стильові акценти, оскільки спирався на розвинуту культуру міського побутового музикування (традиційно поширеного в Галичині) і спричинив суто сецесійне її естетизування. Мало того, Н. Нижанківський зумів долучити до цієї нової естетичної категорії («музика побуту») власну рефлексію – стиль віртуозів-інструменталістів [4, 170]. До цієї зауваги (О. Козаренко) варто додати: а також власну рефлексію на стильові моделі європейської камерно-вокальної лірики.

У камерно-вокальних творах Н. Нижанківського чимало «мість» сприймаються як запозичення певної жанрово-стильової моделі чи фактурного прийому тощо, які розпізнаються як «маски» реального історико-культурного простору. Причому інтерес складає безпосередньо тактика самих запозичень як засобу «потенціювання смислового простору» (вислів Т. Гундорової): безпосередньо запозичуване постає за «знак» (із йому властивим історико-культурним вмістом), що існує лише натяком-цитатою (букв. – алюзією) про певне «інше». Отже, семантичний простір твору постає залежним від безпосередньо гри алюзіями як певної інтерпретаційної можливості.

Н. Нижанківський далекий від сталого зв'язку з такою реальністю (чи, радше, буденністю), як народнопісенна стилістика. Натомість він більшою мірою перейнятий способами раціонально, семантично організованого мислення. Як адепт модерну, Н. Нижанківський виявляє схильність до формування семантики виокремленого, естетизованого типу свідомості (як способу комунікації в культурному просторі «богеми», «авангарду»), у рамках якого розгортаються нові цінності й смаки, формується нова «мода», що підвладна стилізації – найпримітнішій ознаці сецесійності [Каралюс].

Безпосередньо стилізації (або ж алюзії) підлягають:

(1) російський побутовий та «жорстокий» романс доглинківського періоду, стилістика й прийоми жанрово-стильової спеціалізації яких конструктивно збігаються зі «старогалицькою елегією» (у Н. Нижанківського – «Не співай по весні» на сл. І. Манжури);

(2) шубертівські прийоми деталізації образу (інтонаційна рельєфність віднайдені деталі – у гармонічній мові чи фактурній формі супроводу, у самій ідеї наскрізності композиційного розгортання), з якими у свою чергу резонують аріозної природи романси П. І. Чайковського та естетичні принципи вокальної мелодики О. Даргомижського та М. Мусоргського – сама ідея унаочнення інтонації мовлення та розмовної ситуації засобом конкретизації психологічного стану й смислового підтексту (у Н. Нижанківського – «Прийди, прийди» на слова О. Олеса, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Вже осінь є» на сл. М. Семаки, «Поклін тобі» на сл. І. Франка);

(3) ілюстративна функція інструментального супроводу як романтична традиція, що сформувалася у творчості Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова (у Н. Нижанківського – «Жита» на сл. О. Олеся, «Поклін тобі» на сл. І. Франка, «Ти, любчику, за горою» на сл. У. Кравченко);

(4) фактурна формульність акомпанементу на зразок старовинних речитативних форм – речитативів типу *secco*, *acompanato* (у Н. Нижанківського – «Прийди, прийди» на сл. О. Олеся, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Чому я пробудивсь» та «Вже осінь є» на сл. М. Семаки, «Поклін тобі» на сл. І. Франка);

(5) суто галицька традиція функційно-гармонічного аранжування з підкресленою колористичною функцією інструментального супроводу, що як художній прийом вирізняє Фортепіанні обробки колядок і щедрівок В. Барвінського (у Н. Нижанківського – «Отче наш», «Богородице Діво»);

(6) джазовий колорит, який поширюється на композиційні та фактурні параметри тематизму, прозирає в «блюзовій» чуттєвості гармонічних барв, і подекуди композиційний план твору сприймається як імпровізація «на задану тему» керована парадоксальністю джазової логіки структурування засобом несподіваного «переключення» або ж «повороту» власне імпровізації.

Отже, безпосередньо «солоспів», що як поняття виявляє тотожність до позначення національної камерно-вокальної лірики, відображає особливий стосунок до історико-стильового контексту. Камерно-вокальні твори Нестора Нижанківського – це передусім особливе жанрово-стильове середовище, у регламенті якого відбулися важливі моменти національного стилеутворення, зокрема – доволі місткий на результати досвід жанрово-стильової спеціалізації. Цей висновок не суперечить положенням, що їх представлено в концепціях національного стилеутворення (Л. Кияновська, О. Козаренко, С. Павлишин, Р. Стельмащук), а також становить аналітичне доповнення до даних про класичний український солоспів (Т. Булат, С. Людкевич, Л. Яросевич).

З'ясована в солоспівах Н. Нижанківського наявність усвідомлюваних запозичень під виглядом жанрово-стильових алюзій доводить модерний характер його творчості, зокрема близький смисловий стосунок до так званої «Лисенкової моделі національної мови» (О. Козаренко), що має виразну «на зовні» розгортку за координатами загальноєвропейського досвіду.

---

1. Анализ вокальных произведений. – Ленинград, 1988.

2. Дувірак Д. СУПром в контексті епохи // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Л., 1997. – С. 7–14.

3. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 127–133.

4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000.

5. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка (Спроба аналізу) // Людкевич С. Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 159–170.

6. Павлишин С. Львівські музиканти і «Празька школа» // Союз Українських Професійних Музик у Львові. – С. 15–18.

7. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові. – С. 19–30.

# АРХІТЕКТУРА

Галина Александрова  
(Київ)

## ДО ПРОБЛЕМИ МОРФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ АРХІТЕКТУРНО-ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТОБУДІВНИХ УТВОРЕНЬ

Зі зміною економічних умов та соціальних потреб суспільства історичні райони міст стають привабливішими для інвесторів, що призводить до ущільнення забудови. Нові споруди нерідко дисонують з оточенням, руйнують цілісність планувальної структури, а також негативно впливають на ландшафтні умови відповідної території. Навіть невеликі порушення, які виникають при нерегламентованому будівництві в історичному середовищі, завдають непоправної шкоди, унаслідок чого містобудівні утворення втрачають свою індивідуальність. Але неможливо повністю обмежити нове будівництво на великих територіях міста, перетворюючи їх на музеї. Умови, в яких існує місто, не залишаються незмінними. Для того, щоб пристосуватися до змін умов функціонування, є необхідність у модифікації архітектурного середовища. Модифікація середовища, на відміну від створення нового, передбачає збереження деяких стабільних, відносно незмінних елементів, що забезпечує наступність у розвитку міста та заміну частин з більш коротким строком експлуатації. У протилежному випадку можна говорити не про розвиток містобудівного організму, а про його знищення або заміну.

Поступово змінюється ставлення до охорони історико-архітектурної спадщини. Якщо раніше була тенденція збереження окремих, найважливіших пам'яток, обраних серед інших за ідеологічними та суб'єктивними критеріями, то із середини ХХ ст. стали застосовувати містобудівні заходи охорони архітектурної спадщини, збереження та відновлення найближчого історичного оточення пам'ятки. В історичній забудові міст кожна споруда є компонентом єдиного архітектурного простору, що не має сенсу поза цим простором. Об'єктом охорони має бути просторова побудова всього містобудівного утворення. На жаль, сьогодні немає чіткої стратегії забудови в історичному середовищі. Ця стратегія має спиратися на теоретичні й практичні дослідження з проблем збереження історичних міст. Для більшого розуміння сутності історичного середовища з погляду його основних складових доцільним буде застосування морфологічного аналізу. Усвідомлення сутності архітектурно-історичного середовища є важливою передумовою збереження цього середовища, його модифікації при сучасному використанні.

Термін «морфологія» походить від грецького *μορφή* – форма і *λογος* – вчення й означає науку, що вивчає форму, творення та будову.

Дослідники, які займалися історичним середовищем, зазвичай торкалися питання його структури, зокрема А. Іконников, Н. Гуляницький, Є. Михайловський, К. Лінч, А. Шенков, О. Гутнов, Е. Водзинський, С. Хасієва, Л. Прибега [1] тощо.

Існує деяка ієрархія в середовищі життєдіяльності людини, починаючи з приміщення, будинку, двору, вулиці, частини міста, усього міста, агломерації, країни, континенту, світу, космосу тощо. Можна говорити про середовище особистості, колективу, народу, усього людства. На всіх ієрархічних ступенях складові середовища можна розділити на відносно стабільні – каркас, менш стабільні – заповнення каркасу та динамічні – предметне наповнення каркасу. Найбільш ґрунтовно це питання освітлене в працях А. Іконникова. Він визначив чотири прошарки середовища – каркас, що є основою (найбільш стабільний у межах системи), у якому розгортаються зміни та рекомбінації, які проходять у системі міста – природний ландшафт, сітка вулиць і площ, монументальні споруди, які закріплюють вузли просторової структури; наповнення каркасу (також відносно стабільний прошарок, але зазнає більш значних і швидких змін) – міська тканина, яка складається зі «звичайної забудови», вписаної в сітку вулиць; предметне наповнення просторових структур, що забезпечує здійснення конкретних життєвих процесів – об'єкти міського дизайну;

портативні речі (найбільш мобільний прошарок у часі) – візуальна або текстова оперативна інформація (афіші, плакати, об'яви та ін.), тимчасові споруди тощо [2].

У науковий обіг ввів поняття «каркас міста» О. Гутнов, обґрунтовуючи принципи циклічного розвитку та еволюційної динаміки містобудівних систем. Каркас – провідна, структуроутворювальна частина містобудівної системи, що охоплює область зосередження функціональної активності найбільш масових процесів життєдіяльності населення, пов'язаних із високою інтенсивністю освоєння простору. Каркас містобудівної системи формує головні транспортні магістралі, комунікаційні вузли, пов'язані з ними споруди міського значення – суспільні, ділові й інші унікальні комплекси, що залучають масові потоки відвідувачів. Тканина – частина містобудівної системи, що становить область переважної локалізації видів діяльності, що не вимагає високої просторової концентрації, основний матеріально-просторовий субстрат системи, структурно підпорядкований каркасу. До тканини належить більша частина житлових територій, рядова забудова виробничих і комунальних зон, об'єкти повсякденного обслуговування й інші стереотипні елементи містобудівної системи [3].

На основі вивчення літературних джерел визначимо архітектурно-історичне середовище як матеріальні та духовні умови життєдіяльності людини в просторі, що сформований архітектурними засобами на основі відповідних природних умов протягом тривалого часу та зберігає свідчення минулого і складається з таких матеріальних складових, як ландшафт, планувальна структура, монументальні споруди та рядова історична забудова, що загалом створюють каркас, який у свою чергу формує простір для предметно-просторового наповнення.

Після проведення порівняльного аналізу еволюційного розвитку різних міст ми можемо побачити трансформації, що відбувалися в містобудівних утвореннях. Для нових потреб суспільства змінювалося не тільки предметне наповнення та забудова, а й розвивалася планувальна структура та деякою мірою перетворювався ландшафт. Наприклад, у Києві з X ст. до нашого часу значно трансформувалася ландшафт, зникли деякі водойми (річки Хрещатик, Клов, Глибочиця, Почайна, струмок Киянка тощо), які визначили структуру первинного плану історичного міста. Оборонні споруди, зокрема вали, з часом втратили свою захисну функцію, стали основою планувальної структури та сприймаються вже як елементи природного ландшафту. З часу виникнення Львова декілька разів змінювалася навіть назва міста, відображуючи етапи історії – Леополіс, Левенсбург, Лемберг. Просторова еволюція центральної частини міста зазнала декілька етапів територіального розвитку. У середині XIII ст. місто не мало регулярної забудови. Планувальна структура Львова на той час була аналогічною до інших давньоруських міст та складалася з трьох частин – укріпленого валами дитинця (замку), укріпленого окольного города, або підгороддя, та пригороддя, що займало правий берег Полтви. У XIV ст. унаслідок регулярного планування забудови за взірцем середньовічних західноєвропейських міст, як центр торговельного та суспільного життя міста виникла площа Ринок, у кінці XVIII ст. на місці міських укріплень утворилися кільця бульварів, у кінці XIX ст. річка Полтва була відведена в колектор, унаслідок чого центр отримав вихід до проспекту Шевченка. Давньоруська та середньовічна частини міста увійшли до Державного історико-архітектурного заповідника, що був створений у 1975 році. Забудова цієї території відзначається великою кількістю історико-архітектурних пам'яток, що представляють розвиток усіх історичних стилів. Тут співіснують витвори зодчества періодів романського стилю, готики, ренесансу, бароко, класицизму, модерну. Сторіччями міста росли, розвивалися й занепадали, але при цьому зберігали якості історичного міста. Зараз дуже швидкі та необґрунтовані перетворення можуть спричинити втрату цих якостей.

Уся історія становлення та розвитку містобудівних організмів доводить, що історичне середовище не може бути повністю стабільним, оскільки його формує діяльність людини. Функціональні зміни соціальних потреб та стереотипів поведінки городян викликають необхідність просторових перетворень. Заперечення змін суперечить прогресу розвитку міста, як живого організму. Відмінна властивість живого організму від машини міститься насамперед у тому, що живе може розвиватися та рости. Тому потрібно припинити ставитися до міста тільки як до штучного об'єкта, а сприйняти його як складну систему природно-штучного походження [4]. Однак зміна передбачає збереження деяких стабільних, відносно незмінних елементів (каркасу). Інакше можна говорити не про зміну об'єкта в процесі розвитку, а про його знищення або заміну [5]. Зараз технічний розвиток будівництва дозволяє швидкі зміни архітектурного оточення. Сама швидкість перемін загрожує знищенням екологічної структури міста. Людина вже не встигає адаптуватися

до швидкозмінних процесів фізичного оточення, а така адаптація можлива лише при наявності відносно стійких елементів середовища при збереженні індивідуальності міста. Н. Гуляницький виявляє низку факторів, які впливають на індивідуальність міста, які мають стійкий або відносно стійкий характер – місцеві природнокліматичні умови, традиційні особливості архітектури та містобудівних прийомів тощо. До таких факторів автор відносить і національну своєрідність архітектури міст, яка відносно повільно змінюється в часі. Історичні елементи сучасного міста, у якому збереглася цінна архітектурна спадщина, повинні залишатися органічною частиною цілого. На його думку, особливе значення має природний ландшафт, різноманітність і неповторність якого є природною основою індивідуального образу історичного міста [6].

Усвідомлення міста як елемента ноосфери [7], як живого організму дає відповідь не тільки на те, що потрібно зберігати, а й вказує шляхи реалізації. Для поліпшення обліку архітектурно-історичного середовища інколи достатньо провести заходи, що не потребують великих затрат.

Каркас містить ключ до розуміння природи індивідуальної своєрідності конкретного об'єкта [8]. Збереження просторово-планувальних елементів структури містобудівного утворення, що не підлягають зміні, є необхідною гарантією наступності в розвитку. Виявлення каркасу для кожної конкретної містобудівної ситуації дасть відповідь на те, у яких параметрах можлива трансформація історичного містобудівного утворення при заміні деяких його частин з більш короткими строками морального й фізичного зношування. Такий підхід додасть необхідну еластичність та гнучкість історичній частині міста, забезпечить високу пристосовуваність до змін соціальних функцій. Таким чином, актуальна проблема співіснування старого й нового може бути вирішена як частина більш фундаментальної проблеми співвідношення між стабільними й динамічними компонентами історичного середовища [9]. У масштабах цілого міста таким каркасом, безперечно, має бути історичний центр, який репрезентує його зовнішній вигляд та є символічним фокусом, де сконцентрована історія та традиції міста. Для містобудівних утворень найбільш стійкими елементами каркасу є ті, що визначають сутність, вигляд та образ середовища, навколо яких утворюється своєрідне поле впливу, у якому перебувають інші підпорядковані його складові.

Показником життєздатності є функціональна активність території. Важливе значення для середовища має його використання. Збереження історичного середовища можливо лише при включенні його в функціональну систему міста. Середовище, в якому не мешкають, яке не використовується, неодмінно деградує. Коли середовище перестає відповідати новим функціональним, утилітарним і матеріальним вимогам, воно втрачає своє смислове значення, тобто перестає розвиватися, настає його своєрідна девальвація. Тоді виникає потреба в його модернізації згідно до сучасних потреб соціуму. Оновлення історичного середовища не повинно призводити до його руйнації, знищення компонентів просторового каркасу та якостей цілісності та спадковості. Відтворення функціональної активності, що зумовлене необхідністю поліпшення умов життєдіяльності при збереженні образу, що відповідає сутності історичного міста, здійснюється шляхом регенерації.

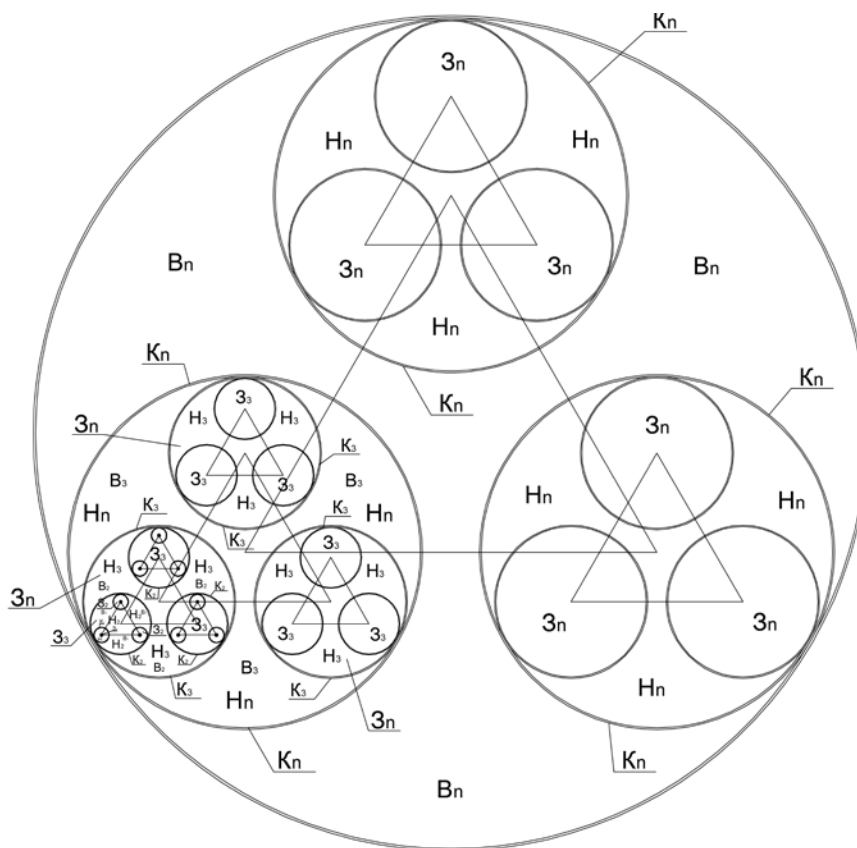
Найбільший вплив на потенціал історичної частини міста має функціональне використання домінант – фокусуєчих елементів просторового каркасу, якими можуть бути значні пам'ятки архітектури, елементи ландшафту, меморіали, визначні історичні місця, монументи. Функціональне використання пам'ятки має бути за призначенням, або подібним до нього. При наданні пам'ятці нової функції обов'язковою є відповідність цієї функції сутності та матеріальній структурі будівлі. Дивно сприймається сакральна архітектура, яка використовується як промислова споруда (костел у місті Сквирка – виробничий цех консервного заводу; монастирські комплекси – склади, тюрми, психлікарні тощо). Невідповідність зовнішнього вигляду просторовій значущості об'єкта, його сутності спотворює образ містобудівного утворення.

Найчастіше змінюється, відповідно до потреб людини, предметно-просторове наповнення. Об'єкти цього наповнення є невід'ємним елементом естетичного образу міста, носієм інформації про цикли громадського життя, забезпечуючи динаміку параметрів усього містобудівного утворення. Елементи предметно-просторового наповнення часто естетично порушують сформоване історичне середовище (вони конкурують з капітальними будівлями, спотворюють сприйняття архітектурного ландшафту, контрастуючи з ним за кольором, матеріалом і тектонічними особливостями), але ці порушення пом'якшуються усвідомленням їхньої рухливості й мінливості. У тих же умовах поява будь-якої чужорідної капітальної споруди викликала б різкий дисонанс.



Історичне середовище, як носій естетичної та художньої цінності, є матеріальним утіленням, істотним для діяльності та духовного життя людини. Його виховна роль дуже велика. Духовний розвиток людини залежить від оточення, в якому вона існує. Незручність, невпорядкованість, дисгармонійність, естетична бідність, відсутність зв'язку з минулим духовно пригнічує людину, знижує її творчу активність.

Особлива властивість архітектурного мистецтва – це двозначність природи його буття – відношення простору та маси [10]. Розглядаючи архітектуру в цьому ракурсі, можна провести аналогію з живим організмом. Людина – це не тільки її тіло, відчуття та розум. Насамперед це внутрішній ціннісний зміст – сутність людини, оболонкою для якої є її тіло. Наступним прошарком є вже статична оболонка архітектури. Це оселя для людини, де стіни, стеля та підлога створюють простір, у якому народжується середовище. Кожна річ предметного наповнення не обмежується у своїх матеріальних границях, а оточена силовим, динамічним просторовим полем її можливих дій. Зовні будівля – це об'єм, маса зі своєю оболонкою – двір, вулиця, площа, тощо. Потім місто, система міст, країна, планета, всесвіт. Можна розглядати безліч ситуацій, де одна й та сама матеріальна субстанція може бути одночасно наповненням, заповненням або складовою предметно-просторового каркасу. У даному дослідженні нас цікавлять містобудівні утворення, для яких забудова та планувальна структура є оболонкою. При цьому силове поле кожної споруди об'єднується в єдине силове поле архітектурного середовища. Історична частина у свою чергу є ядром, центром, вплив якого розповсюджується на все місто.

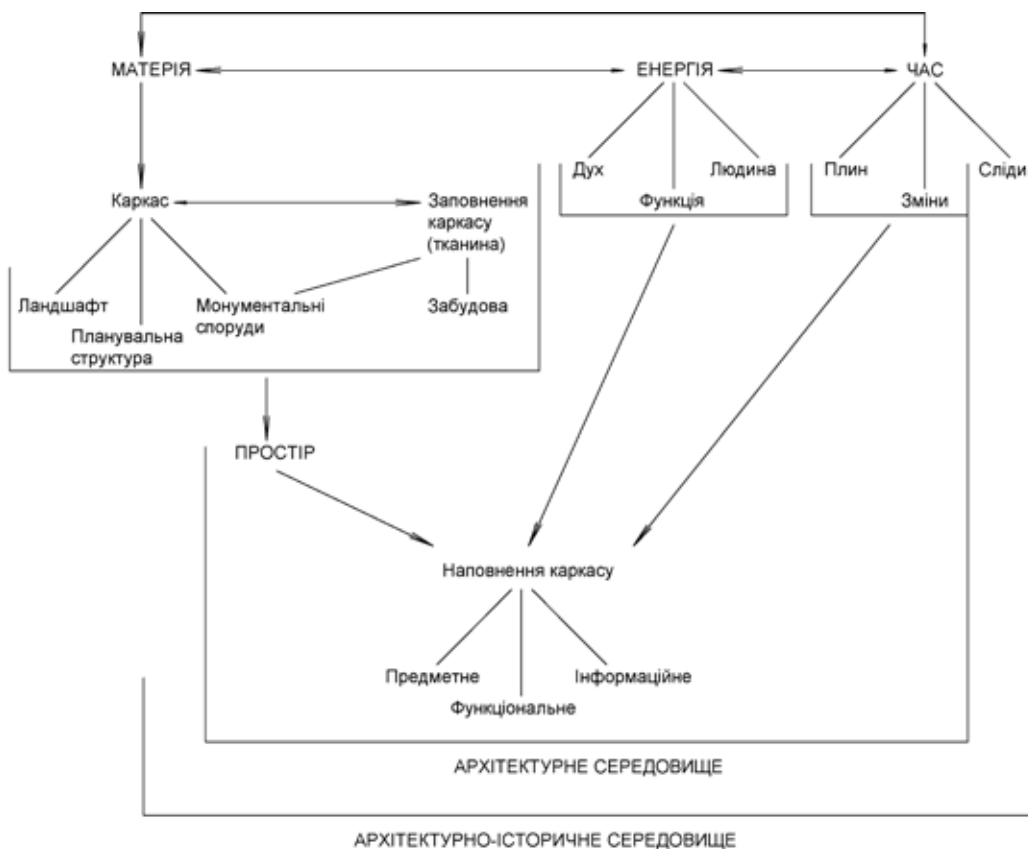


**К** – каркас, **З** – заповнення каркасу, **Н** – наповнення каркасу, **В** – вплив

Матеріальні складові – це далеко не все, без чого не може існувати середовище. Важливою складовою середовища, за К. Лінчем, є часовий вимір, відчуття образу часу. Автор вказує на необхідність збереження слідів минулого в сучасних містах, зберігати інформацію про минуле та контролювати сучасне потрібно для того, щоб сформулювати образ майбутнього [11]. Л. Прибега означає історичне середовище як просторово-часове поле життєдіяльності людини, організоване історично успадкованою системою будівель і споруд чи їхніх фрагментів у ландшафтних умовах відповідної території [12]. Формою буття містобудівного утворення є не тільки простір, а й час. Середовище володіє просторово-часовими властивостями. Простір є форма буття матеріальних

складових середовища, що характеризує їх параметри, структурність, співіснування та взаємодію всіх елементів. Час виражає тривалість існування містобудівного утворення, послідовність змін станів у перетворенні та розвитку всіх матеріальних складових. Плин часу залишає свої сліди в утворенні, а пам'ятки є документальними джерелами історико-культурної інформації відповідної епохи. Зазвичай середовище містобудівних утворень створювалося й розвивалося протягом багатьох століть. При цьому сама тривалість його розвитку, хронологічна неоднорідність, сполучення споруд різних часів та стилів стають важливими якостями середовища. Історичний центр міста є індикатором рівня еволюційного розвитку суспільства, культурних традицій, смаку, духовної енергії, виявом історичної пам'яті народу. Кожний етап історичного процесу дає новий напрямок розвитку міста, вносить нове на потреби часу. Є. Михайловський вважає досить активним фактором сприйняття міського середовища – «історичність», яка чітко виражена у формах та загальному обліку будівель. В історичних зонах міста має бути збережена століттями успадкована «атмосфера» таких зон, які зберігають аромат, дух минулих епох та сторіч [13].

Архітектурно-історичне середовище – це не просто сума складових, а цілісний містобудівний організм, де поєднуються в єдину систему Матерія-Енергія-Простір-Час. І складові цього організму взаємопов'язані так, що зміна параметрів хоч би одного з них неодмінно викликає не тільки зміну параметрів інших, а й загалом зміну всього утворення. Для усвідомлення історичного середовища як єдиного цілого є необхідним виявлення його образу. Існує два шляхи усвідомлення образу містобудівного утворення, як результату відбиття об'єкту в свідомості людини. Це чуттєві образи – сприйняття, відчуття, уявлення. Місто, як ціле, одночасно людиною не сприймається. У людській свідомості створюється уявлення про ціле шляхом підсумовування вражень, отриманих у процесі знайомства з ним. Формується якась ідеальна модель містобудівного утворення, яка допомагає оцінити його як естетичне та як художнє явище. Другий шлях – абстрактно-логічний – поняття, судження, висновки, розуміння закономірностей побудови планувальної структури та формування у свідомості абстрактно-геометричної схеми містобудівного утворення. Це допомагає оцінити взаємозв'язок між об'єктами та зрозуміти їх місцезнаходження. Образ цілого формується з чуттєвих образів об'єктів, пов'язаних воедино уявленням про цю абстрактно-геометричну схему планування.



*Структура архітектурно-історичного середовища*

Для збереження індивідуальної своєрідності міста є необхідність у визначенні складових історичного середовища. Слід з'ясувати елементи каркасу, як найбільш стійкого прошарку. Для містобудівного організму – це ландшафтні умови території та планувальна структура. Необхідно також діагностувати стан цілісності заповнення каркасу – забудови, визначити, який вплив має та чи інша складова або взаємодія складових на образ конкретного міста. І залежно від цього визначити, що треба зберігати, що переробляти і чим можна пожертвувати для того, щоб оновити середовище, дати йому друге дихання.

1. *Иконников А.* Старое и новое в системе города // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М., 1978. – С. 7–44; *Иконников А.* Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990. – С. 239–322; *Гуляницкий Н.* Архитектурно-художественные проблемы композиции при сочетании разновременных зданий и комплексов // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М., 1978. – С. 45–70; *Михайловский Е.* Историческая городская среда и ее использование // Памятники архитектуры в структуре городов СССР. – М., 1978. – С. 71–88; *Линч К.* Образ города. – М., 1982.; *Шенков А.* Исследование связи планировочной структуры и эстетических качеств исторических городов // Источники и методы исследования памятников градостроительства и архитектуры. – М., 1980. – С. 33–45; *Устенко Т., Кондратенко Е., Водзинский Е.* Формирование архитектурно-художественного облика центров городов. – К., 1989.; *Хасиева С.* Архитектура городской среды. – М., 2001. – С. 55–72.; *Прибега Л.* Историчне середовище як пам'яткоохоронна категорія // Українська академія мистецтва. – Вип. 11. – 2004. – С. 177–185.
2. *Иконников А.* Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990. – С. 239–322.
3. *Гутнов А.* Эволюция градостроительства. – М., 1984. – С. 249.
4. *Михайловский Е.* Историческая городская среда и ее использование. – С. 71–88.
5. *Гутнов А.* Эволюция градостроительства. – С. 27–30.
6. *Гуляницкий Н.* Архитектурно-художественные проблемы композиции. – С. 45–70.
7. *Маслов А.* Новая архитектура в исторической среде. – М., 1990. – С. 4–21.
8. *Гутнов А.* Эволюция градостроительства. – С. 139–153.
9. *Там само.* – С. 27–30.
10. *Габричевский А.* Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства // *Габричевский А.* Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под редакцией А. А. Пучкова. – К., 1992. – С. 36–52.
11. *Линч К.* Образ города. – С. 180–216.
12. *Прибега Л.* Историчне середовище як пам'яткоохоронна категорія. – С. 177–185.
13. *Михайловский Е.* Историческая городская среда и ее использование. – С. 71–88.

*Надія Бабій  
(Івано-Франківськ)*

## **ВІДОБРАЖЕННЯ ФІЛОСОФІЇ БАРОКО В МІСТОБУДІВЕЛЬНИХ ПРИНЦИПАХ. СЕМАНТИКА ЗАБУДОВИ МІСТА СТАНІСЛАВІВ**

У другій половині XVII – на початку XVIII ст. територія українського Прикарпаття належала до земель Руського воєводства Речі Посполитої. Напруження динаміки будівельного руху завжди було наслідком воєнно-політичної ситуації. Найбільше будували у відносно спокійні періоди – у другій чверті XVII – та першій половині XVIII ст. У драматичні роки третьої чверті XVII ст. крім невідкладних проєктів у сфері військового будівництва в провінції майже нічого не будували.

Характеризуючи історичні підстави, що впливали на розвиток архітектури та містобудівництва на Прикарпатті наприкінці XVI–XVIII ст., зауважимо, що суспільний лад давньої Речі Посполитої польсько-литовської відрізнявся від моделей інших держав. Якщо там основну фун-

даторську діяльність здійснювали можновладці та вище коло аристократії, то в Речі Посполитій система демократизації шляхти звела до мінімуму втручання королівської влади і в XVII ст. переродилася в магнатську олігархію. Роль королівського та князівського меценатства заступило меценатство шляхти. Особливо це стосувалося східної частини Речі Посполитої. Не менш істотним чинником, що характеризував духовний аспект польсько-литовської унії була контрреформація, яка по безкровній ліквідації різновір'я в XVII ст., переживала в першій половині XVIII ст. свій триумф. Подібно до інших європейських католицьких країв клір доходив у цьому часі до великого значення й багатства, що, звичайно, знайшло свій відбиток у розквіті сакральної архітектури. На межі XVI–XVII ст. Польща стала однією з найзначиміших держав контрреформаційної діяльності, тому немає нічого дивного, що мистецтво бароко швидко тут вкорінилося й розвинулося, служачи одночасно шляхті, костьолові та чисельним іншим релігійним орденам.

З часів античності відомий вислів Арістотеля про те, що велика людина виказує свою «вельможність» через зведення прекрасних будівель. У XVI–XVIII ст. він не втратив своєї актуальності – змінилися лише призначення та характер фундацій. Замість того, щоб долучитися до «оздобы краю», будівництво було втягнуте на службу більш прагматичним амбіціям магнатського середовища. Можновладність та багатство фундатора підкреслювали не лише масштаб та коштовність будівлі, а й її композиційний устрій. Архітектура творила відповідний сценарій для режисури імпонуючого способу магнатського життя, дивувала маси, перетворюючись у частину магнатської політики.

Розглядаючи бароко як загальнокультурницьке явище та наближаючись до завдань, поставлених у цій статті, спробуємо з'ясувати вплив теоретичної думки цієї епохи на урбаністичні процеси в Європі та на території українського Прикарпаття в означений період.

У XVII ст. *Architectura Militaris* вважалася провідною галуззю архітектури і в свідомості дворянства належала до лицарських мистецтв.

Архітектори та інженери, причетні до цієї галузі, якщо формально й не належали до дворянського стану, то, принаймні, в суспільній позиції прирівнювалися до нього.

Своєрідність історичних передумов формування містобудівельної культури Галичини та інших слов'янських земель на схід від Ельби полягала у хронологічному збігові соціально-економічних перетворень в укладі середньовічних поселень з церковною місією Священної Римської імперії, а пізніше – з експансією Польщі на землі Галицької Русі. Економічна, соціальна та правнича специфіка процесів розповсюдження нового сільського та міського укладу в державах Центральної та Східної Європи в XI–XV ст. в історіографії пов'язується з розповсюдженням т. зв. «німецького (магдебурзького) права» [8]. Відомі соціально-економічні складові німецького права, що визначили регулярність сільського та міського землевлаштування – виділеність міста з округи, необхідність достовірного обліку податків, яка вимагала встановлення міського кордону, фіксації наділу, кратного великій поземельній мірі, особиста власність на землю, принципова рівність поселенців в момент заснування поселення, що вимагало рівності наділів.

Однак магдебурзьке право не давало рівних прав абсолютно всім громадянам. Некатолицькі конфесійні громади створювали планувально виділені колонії, що пояснювали як внутрішніми потребами цих громад, так і зовнішніми обмеженнями.

Початок XVI ст. став переломним у суспільному та економічному житті Польщі. У Галичині розміщувалися латифундії багатих родин, що вимагало центрів управління ними, а необхідність укріплення кордонів держави перед зовнішньою загрозою забезпечувала підтримку містобудівельних починань з боку короля та сейму. Магнатські столиці стали найбільш яскравим явищем містобудівництва Галичини XVI–XVII ст. У нових містах вдавалося сконцентрувати значні сили залежних від магната людей. Роль замовника ставала вирішальною в містобудівельному процесі. Його вплив на вигляд нового міста визначався не лише багатством, але й освіченістю, особистим смаком, амбіціями, зв'язками, що впливало на вибір майстрів – містобудівничих.

У контексті цієї статті цілком закономірно постає питання про європейський характер діяльності фундаторів і архітекторів. У XVIII ст. магнати мали можливість отримувати початкові знання про цивільну і фортифікаційну архітектуру, слухаючи приватні лекції про неї на батьківщині та за кордоном, де за програмою відвідували королівські та князівські палаци, фортеці та собори. Подорожі до Чехії, Австрії, Італії, Франції та Голандії сприяли виробленню не лише гарних манер, а й художнього смаку. Звідти привозили альбоми із зображенням палаців і міст, а також підручники з архітектури.

Фундатори приймали кожен проект, починаючи від загальної концепції й закінчуючи найменшою архітектурною деталлю. Власне кажучи, вони виступали співтворцями своїх надбань у царині як ідейної програми, так і художньої форми, користуючись при цьому щедро ілюстрованими книгами про архітектуру. Характерним є опис бібліотеки Мнішеків у Мурованих Ляшках, укладеній 1748 року після смерті краківського каштеляна Йозефа Вандаліна Мнішека. Серед кількох десятків книг про цивільну і фортифікаційну архітектуру, крім стародавнього Вітрувію, тут були трактати італійців Джіроламо Катаніо, Джакомо Бароцці та Віньйола, Андреа дель Поццо та німця Ніколауса Гольдмана. Найбільш представлені праці французів Франсуа Блонделя, Жана Маро, П'єра ле Мюса. Суттєве місце займали альбоми з гравюрами античних краєвидів і тогочасних будівель Рима, Парижа, Версаля. У бібліотеці Мнішеків був також найпопулярніший трактат про теорію і практику мистецтва садівництва А. Ж. Дезальє, Д. Аржанвілля (одне з численних видань, що з'явилися в 1709 році) [4, 53–58].

У другій половині XVII ст. містобудівництво Потоцьких, володарів Станіслава, виявилось близьким французькій школі. Вдамося до деяких пояснень.

У період Ренесансу в питаннях розуміння міста відбулися суттєві зміни. Винайдення перспективи докорінно змінило значущість зображень – вони уявлялися точним відображенням реального світу. Місто трактували як видовище, що організовується за правилами зображення, а не буття [1, 110–111].

У середньовіччі зображення хреста в плані міста було нерідко символічним (він радше уявлявся, аніж був втілений у нерегулярності планування), хоча місто й перебувало постійно під охороною божественних сил. Ренесанс в основу плану міста поклав регулярність і впорядкованість, а вони найперше пов'язуються із хрестоподібними (хрест чотири- і восьмираменний) і зірчасто-радіальними структурами, які виводяться від найдавніших планів міст у формі квадрата й кола та їх комбінацій. Хрест повертається до плану ренесансного міста виразним, але вже не символом, а знаком [9, 62].

У період становлення класицизму у Франції в XVII ст. теоретики та архітектори-практики на словах керувалися зразками античного (переважно давньоримського) мистецтва; головно – зразками Вітрувію. Однак вони не приховували і свого бажання перевершити давніх майстрів і створити своє, більш досконале мистецтво містобудування. Тому під зовнішньою «класичною» оболонкою архітектурно-планувальних творів XVII ст. приховані були принципи, властиві епосі, що в своєму прагненні до абсолютного ідеалу, узагальнення та абстракції, цілком відповідали ідеям французького абсолютизму.

Найбільший вплив на формування нової містобудівельної естетики спричинила раціоналістична філософія Декарта. Як відомо, Декарт спеціально не займався проблемами містобудівельного мистецтва. Більше того, як філософа-раціоналіста, його безпосередньо не цікавили проблеми естетики. І все ж таки картезіанське вчення та французьке містобудування XVII ст. є явищами, що взаємопов'язані між собою значною мірою.

У своїй найважливішій праці «Роздуми про метод» Декарт надається до образного порівняння плутаних філософських поглядів схоластики з хаотичною забудовою старих міст, яким він протиставляє створений ним метод пізнання, як образне відображення раціонально спланованого міста.

Безперечним є факт, що на «планіметричну» концепцію французького містобудівництва мали вплив ідеальні міста епохи Відродження, насамперед плани міст, розміщені в трактатах архітекторів Вазарі та Скамоцці.

Ідеальна планувальна модель міста, спричинена дедуктивним методом Декарта, становила геометрично викреслену територію, розділену системою прямолінійних вулиць, у клітинах якої на рівних віддальх розташовані людські «одиниці». І якщо Декарт неодноразово підкреслював, що за його геометричними побудовами можуть приховуватися «найрізноманітніші предмети» та їх життєві взаємозв'язки (їх він трактував також механічно), то його сучасники – інженери, розуміли ці взаємозв'язки ще однозначніше – як прямі лінії, по яких можливе переміщення жителів міста з однієї точки в іншу.

Звідси виник своєрідний культ «червоних ліній» та решітки вулиць, що надовго збереглися у французькому містобудівництві. Планування міст-фортець, збудованих Себастьяном Вобаном цілком відповідало містобудівельним ідеалам Декарта. У плануванні Версальського парку Ленотру вдалося поєднати формально композиційні принципи класицизму із глибоким символічним змістом.

В італійській містобудівній теорії цього ж періоду розробляється об'ємно-просторова концепція [7], погляд на міський простір, як на інтер'єр міста, пов'язаний, з одного боку, із інтер'єрами будівель, а з другого – із зовнішнім природним середовищем (відповідно до слів Палладіо: «Дім – це місто, а місто це той же дім»).

У XVII ст., завдяки науковим відкриттям – наприклад вчення Галілея про масштабне місцезнаходження людини в навколишньому просторі – дедуктивна ієрархія міських просторів змінилася на індуктивну, що виходить безпосередньо від оточення людини – помешкання до вулиці та площі, а далі до міста в цілому, хоч погляд на міський простір як інтер'єр продовжував зберігатися.

Бароко привнесло в містобудівельне мистецтво пластичне трактування архітектурних об'ємів, майстерність створення викінчених міських перспектив, а головне, встановило просторову ієрархію, завдяки якій абсолютні розміри міських площ стали значно меншими з погляду зорового сприйняття, ніж відносні. Поєднання врівноваженості та живописності в містобудівельних творах Берніні вирізняло цього майстра серед сучасників. Створений ним творчий напрямок розвинувся в Італії в XVIII ст.

Своє відображення «чудесна ідея» мала і на галицьких землях. Погляди достатньо толерантної еліти, як відзначалося вище, були багато в чому зумовлені універсалізмом барокової католицької Європи та відкриті для іноземних впливів.

Нові міста в Галичині через політичну ситуацію були укріплені і з'єднувалися із резиденцією магната, що була складовою загальної композиції – на зразок цитаделі. Присутність володарів у місті ніяк не впливала на свободи міщан, підтверджені магдебургією, тому в нових містах зберігалися передумови регулярного характеру землекористування.

Зосередження великих ресурсів у руках володарів міста давало можливість втілення певної ідеологічної програми. Однією з важливих ідей того часу, що відобразилася на багатьох явищах, зокрема й на містобудуванні, був т. зв. «сарматизм» [15]. Головними його рисами були необмежена влада шляхти, ксенофобія, глибока відданість церкві та орієнтація смаків.

Утвердилася впевненість в обраності поляків, як східного форпосту християнства. Сарматизм загострював увагу до ролі та розміщення колоній іновірців у містах.

Так само до центральних ідей кінця XVI–XVII ст. слід віднести ідею церковної унії, прийняття якої в очах магнатства ліквідувало багато протиріч – шляхтич та хлоп стали одновірцями, долалася схизма, ейкуменічна ідея християнства насичувалася реальним змістом, магнати – вихідці зі старовинних західно-руських фамілій – перестали бути ренегатами. Унія, безумовно, була явищем, що заслуговувало похвали, поетизації, утілення художніми засобами, зокрема за допомогою містобудування, що передбачало розміщення церков різних конфесій на композиційно-вирашних ділянках, у деяких містах симетрично відносно католицьких костьолів.

Композиції регулярних планів середньовічних міст Галичини детально описані С. Кравцовим [14].

У пошуках ідейного змісту міських структур треба звернути увагу на функціональне призначення та форму ринкових площ; структуру та характер відносин серед міських громад; коло ідей, що хвилювали суспільство в досліджувану епоху.

Структура ринкових площ від часів середньовіччя відзначається центричністю, рівністю чи співрозмірністю частин, розміщених по периметру, а функції ринків не зводилися лише до торгівлі – тут розміщувалася ратуша, де здійснювалися функції самоврядування. В етимології самого терміну «ринок» (нім. Ring – «кільце, коло»), можливо, зосереджена його кільцева, центрична структура. С. Кравцов припускає, що планувальна структура ринку була відображенням соціальної структури міської громади з її формальною рівністю поселенців перед магдебурзьким правом. Цілком можливе також перенесення міфологічних уявлень про коло як ідею єдності, довершеності [6].

Однак центричність не є єдиною характеристикою ринкових композицій. Виходячи з аналізу близько шістдесяти міст Галичини XIV–XVIII ст. той же С. Кравцов припускає, що квадратний та прямокутний плани ринкових площ, зорієнтовані за сторонами світу, мають свої відповідники в символіці культової архітектури, де чотирикутний орієнтований план символізує, «що Ісус Христос за весь чотиричастинний світ умер і Церква, ним заснована, рада прийняти людей з усіх чотирьох сторін» [10, 48]. Припущення це видається тим більше вдалим, якщо згадати, що християнські символи «міста» та «церкви» є однорідними за смисловим наповненням: *civitas Dei – civitas hominum*.

У містах-магдебургіях, а «се оперте на основах строго католицької виключності, і дуже неприхильне всім не католикам» [3, 12], вводили коло обмежень для іновірців. Найбільш показовими були обмеження, скеровані проти єврейського населення. Так, із наступом контрреформації, багато міст, зокрема Самбір (1542), Городок (1550), Стрий (1567), Мостиська (1568), Старий Самбір (1569), Магерів (1591), Стара Сіль (1615) дістали привілеї «de non tolerandis Judaeis» [12, 21–25]. У Тербовлі «жоден з євреїв домів на ринку не міг тримати, а якби який з християн такий дім мусив би дати в заставу, все втратить». У Тернополі євреї не могли мешкати на ринку або поблизу костюлу. У Сокалі в 1629 році євреям було дозволено побудувати 18 будинків, які заборонялося ставити на ринку і на «вулиці, де костюл Св. Хреста». Крім того, католицькою церквою євреям заборонялося торкатися до хліба на ринку, ділити трапезу з християнами, продавати їм м'ясо, приймати в заставу скривавлені та мокрі речі, що складало систему звинувачення євреїв у смерті Христа, покликати сакралізувати міський простір [12, 46]. З цією ж метою вводили заборони на поселення в межах ринку чи міста в цілому «схизматиків» – вірмен та православних.

Як зазначалося вище, унаслідок прийняття церковної унії в конфесійній структурі досліджуваних міст почалися якісні зміни.

Із боку католицької церкви було зроблено крок до перетворення конфесійного «хаосу» в «космос». Ці зміни знайшли відображення в ідейно-змістовних основах містобудування. На противагу вільному розміщенню храмів відносно ринку (що, зрозуміло, відповідає уявленням про міжконфесійні відносини, як про хаос), у деяких магнатських містах Галичини кінця XVI та XVII ст. постає інший порядок. До таких міст належать Замость, Лешнів, Станіславів (Івано-Франківськ), Станіславчик, Томашів. Храми різних конфесій у них розміщувалися або в східній та західній частинах міста залежно від походження обряду, або композиційно протиставлялися. Отож, місто наче перетворювалося в карту конфесійного макрокосмосу. Здійснення такого роду композицій вказує на проникнення в містобудівництво регіону естетики бароко, що сприймала світ, як «чудесну ідею», «Божественний театр» та театралізовано намагалася його відобразити.

Найперше ідея вищевказаних барокових композицій була втілена в містобудівництві Замостя. У цьому «ідеальному місті» храми західного обряду були розташовані на захід від меридіальної осі ринку, східного обряду – на схід від неї. Крім того, існувало зіставлення об'єктів відносно осі схід-захід – колегіати та Академії. Творці Замостя, архітектор Б. Морандо та магнат Я. Замойський, були майстрами складних семантичних композицій. Зіставленням домінант різних конфесій відзначається й інше місто – Замойських-Томашів. Закономірно, що ця ідея знайшла втілення в містах інших магнатів, особисто пов'язаних із Заморськими – Жолкевських, Лішневських, Даниловичів.

Найбільш показовою зусібіч є композиція міста Станіславова, нині Івано-Франківська (засноване 1662 р.).

У польських хроніках рід Потоцьких вважається одним із найдавніших, найзнаменитіших та наймогутніших родів. Походження його пов'язане з легендою про польського князя Болеслава Кривоустого, який у 1132 році зазнав поразки під Галичем від русинів і з декількома лицарями шукав притулку. Переховав його господар млина біля Золотого Потоку (нині селище міського типу Тернопільської обл.). Після доброго відпочинку Болеслав Кривоустий залишив гостинний двір мірошника, який вирішив провести свого гостя й показати йому найближчий шлях додому. Прощаючись, Болеслав сказав: «У тебе знайшов притулок Болеслав, князь польський. На знак подяки за гостинність я роблю тебе шляхтичем і твоїм гербом буде цей хрест, у якого половина нижньої перекладки відломлена». Спадкоємці млина із Золотого Потоку стали знаменитим магнатським родом Потоцьких із Потоку. Один із представників цього роду Яків Потоцький – каштелян кам'янецький, воевода брацлавський (помер у 1615 р.) – отримав від короля Сигізмунда – Августа в подарунок за навчання королевича військовій справі село Загайполе, яке він перейменував у місто і назвав його Золотий Потік. Герб Потоцьких під назвою «Пилява» пізніше став гербом міста Станіславова.

Щодо герба «Пилява», то існує легенда, згідно з якою першим автором цього герба був Жирослав, який у 1132 році воював разом із польським королем Болеславом III Кривоустим. Жирослав мав герб «Прус», в якому був хрест з одним цілим і половиною другого рамена (плеча). Після битви поляків з прусаками під Пилявою, де перемогу отримав польський король Казимир Справедливий, він додає до герба «Прус» ще одне ціле рамено.

14 серпня 1663 року король Ян Казимир видає привілей, в якому підтверджує грамоту Андрія Потоцького про надання місту Станіславів самоуправління на основі т. зв. магдебурзького пра-

ва (7 травня 1662 р.), а також герб. Про міський герб у королівському привілеї згадано так: «Крім цього вищезгаданому містові надаєм такий герб: ворота з трьома вежами, а у воротах відображення найдавнішого шляхетного знаку “Пилява”, а це напівтроїстий хрест» [2, 25].

Замислене як мілітарна твердиня й «родове гніздо» магнатів Потоцьких на Покутті, місто розбудовувалося на ґрунті інженерних та естетичних пошуків ще по-ренесансному впевненого й динамічного XVII ст., неподалік Галича – колишньої столиці Галицького князівства, фактично на пограниччі християнського та мусульманського світів. Адже наприкінці XVII ст. південні покутські землі й пониззя Дністра перебували під владою Османської держави.

Місту передував укріплений дерев'яний замок-двір, зведений у сусідстві з давніми селами Заболоття та Княгинин (фіксуються з XV ст.), який згадується в деяких документах 1620–1650-х років. Ініціатором будівництва фортеці-міста виступав Станіслав Ревера Потоцький, за деякими джерелами, його син – Андрій [16, 17]. У 1654 році він викупив землі між Бистрицями з метою будівництва міста. Сприйнятий з недовірою пізнішими істориками цікавий факт про те, що дідич виорав плугом борозни, якими позначив межі майбутнього міста, розміщення в ньому ринку, ратуші та прилеглих вулиць, насправду міг мати реальне підґрунтя [5, 45]. Це був старовинний європейський ритуал «заручин» власника з землею. Після смерті Ревери Потоцького в 1677 році, справою розбудови міста продовжував займатися його син Андрій, а в 1700–1751 роках – онук Йосип. За королівським привілеєм від 7 травня 1662 року (підтвердженням 14 серпня 1663 р.) м. Станіславів отримало самоврядування на засадах Магдебургського права та дозвіл на проведення ярмарків. Римо-католицькій, греко-католицькій, вірменській та єврейській громадам наділяли землю для спорудження храмів. Ідеально окреслений шестикутник міських фортифікацій, спланованих уродженцем південнофранцузького міста Авіньйона, військовим інженером-фортифікатором Франсуа Корасіні, оточував регулярно протрасоване середмістя з квадратною ринковою площею та ратушею в центрі. Перша ратуша стояла на фундаментах, які повторювали конфігурацію семираменного хреста з герба Потоцьких «Пилява» (теперішня, четверта за рахунком, що зводилася після 1927 року наслідую в плані грецький хрест. У 1679–1682 роках інший французький архітектор Шарль Бенуа (Кароль Беное) розширив фортецю в північному напрямку по центробіжній осі, що прямувала від Тисменицької брами – однієї з трьох міських брам – до новоспорудженого палацу Потоцьких. Трапецієподібна, із двома бастионами цитадель, оточувала «малий Версаль» – палац з бельведером на даху і регулярним партерним парком перед головним фасадом, флігелями та надвірними службами (вул. Шпитальна, 5). Унаслідок цього, план міської фортеці набув октагональної конфігурації. Роботи по розбудові й облицюванню міських бастионів тесаним каменем та цеглою тривали до 1750 року. Під час розбудови середмістя в XIX ст., фортифікації були знищені, за винятком південно-західного бастиону (пров. Фортечний) та ділянки з насипними валами й підземними переходами (вул. Валова). Наприкінці 1990-х років на північ від будинку вікаріату – приміщення для канцелярії та проживання костьольних ксьондзів (вул. Галицька, 41) – розкопано підмурівки Галицької брами. Оборонне призначення виконував і сам вікаріат, збудований у XVIII ст. Товщина його стін зі сторони фортечних валів сягає два метри.

Протягом XVII–XVIII ст. станіславівська фортеця була надійним форпостом на межі християнського й мусульманського світів, протистояння яких сягнуло критичних меж після завоювання турками в 1672 році Кам'янця-Подільського, південних покутських земель, сусідніх придунайських князівств і облоги Відня. У вересні 1676 року гарнізон міста відбив штурм турецько-татарського війська Ібрагіма-паші (Шайтана). Цю оборонну місію Станіслава помітив і вшанував папа Інокентій XI (Бенедикт Одескальчі) – один з ініціаторів створення антиосманської («священної») коаліції європейських володарів. У 1679 році жителі міста пишно зустрічали подаровані ним реліквії ранньохристиянського мученика Вінцента, що були знайдені в римських катакомбах [5, 45].

Практичні реалії міста поєднувалися з цікавим комплексом соціально-гуманітарних та релігійних ідей. Планометричні особливості Станіслава та французьке походження його будівничих тісно пов'язують наше місто з передовими містобудівельними методами італійського ренесансу XV–XVI ст. та французького класицизму XVII ст. Принципи регулярності, функціональності та гармонійної співрозмірності «сонячних міст» і «міст-утопій», що розроблялися гуманістами Відродження (Т. Кампанелла, Л.-Б. Альберті, А. Палладіо, П. Катанео), у Франції були розвинуті на основі математичного аналізу, розробленого, як зазначалося вище, науково-філософським ученням Рене Де-



карта. Практичне застосування картезіанські ідеї отримали в діяльності інженера-архітектора Себастьяна Вобана – сучасника Ф. Корасіні і Ш. Бенуа. Йому належить популярний у XVII–XVIII ст. трактат «Дійсний спосіб укріплення міст» та 50 збудованих ним міст-фортець. Серед небагатьох галицьких міст і містечок зі схожими планувальними ознаками – Броди, Сколе, Лешнів, Сасів – історичний центр Івано-Франківська є особливо оригінальним та найкраще збереженим явищем «ідеальної» архітектури XVII ст.

Оскільки планувальні схеми міст-магдебургій склалися на території між Одером та Ельбою, колонізованою в XII ст. Священною Римською імперією, то в пошуках ідейного змісту цих містобудівельних форм доцільно звернутися до кола ідей того часу. Становлення регулярного містобудівництва на землях Священної імперії збіглося зі становленням універсалізму, як імперської ідеології. Центром імперії, незалежно від дислокації двору, залишався Рим. Ідеологічне обґрунтування непохитності центру проглядає у вченні Оттона Фрейзінгського, філософа, наближеного до імператорського престолу. Наслідуючи бл. Августина, Оттон протиставляв земному царству постійне й незмінне царство Христа – Небесний Єрусалим. Обидва царства Оттон уважав нероздільними частинами християнського світу, висуваючи ідею т. зв. «змішаного царства». Ця ідея була поєднанням августинівського «Божого Граду» з імперською ідеєю Штауфенів. Структура «змішаного царства» багато в чому подібна до композиції міста – магдебургії. Наприклад, місто магдебурґія мало ринкову площу, що семантично близька до Божого Граду, та костюльну площу – знак належності общини католицькій церкві. Наявність двох змістовних центрів у композиції міста відповідала його провінційному характерові, периферійності по відношенню до Риму.

Зорієнтована за сторонами світу, Ринкова площа Станіславова структурувала міське середовище за соціальними, національними та релігійними ознаками. За даними перепису 1709 року в середмісті проживала 221 родина: 124 українські, 50 вірменських, 28 єврейських і 19 польських. Двір власників міста, храми та квартали з компактним проживанням міщан різного віросповідання й національності були розведені по географічних сторонах Ринку. Вірменам, які наприкінці XVII ст. прибували з Молдови, Угорщини та захопленого турками Кам'янець-Подільського, привілеями від 1665 і 1685 років надавали ґрунти для спорудження церкви, магістрату, ремісничих майстерень і житла на східній ділянці середмістя. Візитація 1740 року згадує українську парафіяльну церкву Воскресіння Господнього, зведену громадою с. Заболоття ще 1601 року на місці, де пізніше з'явився єзуїтський костюль. Грамотою 1658 року русинам «грецької віри» відводилася площа на південь від вірменської хвіртки (проходу за межі фортифікації) для побудови нової дерев'яної церкви Св. Миколая з дзвіницею, заснування при ній церковного братства, школи та шпиталю. Церква простояла до початку XIX ст. За мурами, при дорозі, званій Зосиною Волею, до пожежі 1815 року стояла ще одна українська церква. На північ від Ринку осіли ченці ордену Тринітаріїв, запрошені до міста в 1690 році (костюль був розібраний після пожежі 1868 р.). Євреям в місті так само були надані ґрунти та свободи. Значення їх діяльності у місті було таким важливим, що зображення єврея було розміщене на ратуші, – у руках він тримав хлібину із написом «1 грош». Фундаторами спорудження й оздоблення всіх храмів міста були дідиці Станіславова [16, 17].

Західна сторона цієї конфесійної «карти» довкруг Ринку представляла латинський світ із дерев'яним, а далі мурованим костюлом, що виконував функції родинної усипальниці Потоцьких, цвинтарем та дзвіницею. Тут-таки розміщувався і перший панський двір із військовою залогою. У 1720 році закладено фундаменти єзуїтського костюлу, який після невдалої першої спроби добудовували протягом 1742–1762 років.

Убачаючи риси антропоморфності в композиції Станіславова, можна припустити, що вони зображували «*Nomo quadratus*», гуманістичний та християнський символ естетики Відродження й бароко.

На підтвердження хочу навести спогади старожилів польського періоду до 1939 року, записані архітектором З. Соколовським: «На Великдень греко-католицька процесія, з єпископом, священниками, які несли євангеліє, парафіяни з хоругвами робили обхід по місту. Коли зрівнялися з Єврейською божницею, на них там вже чекала єврейська процесія, яка приєднувалася до походу, і так само долучалися до нас вірмени, а потім і поляки».

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо:

1. Розповсюдження та розвиток регулярного містобудівництва в Галичині в XVII ст. було пов'язане з об'єктивними закономірностями історичного розвитку регіону.

2. Розповсюдження німецького права призвело до поширення регулярного землекористування та регулярного містобудівництва.
3. Залежно від освіченості та особистих симпатій власників у галицьких барокових закладеннях знайшли відображення французький планіметричний та італійський архітектурно-просторовий напрямки в містобудівництві.
4. В ідейно-символічному змісті середньовічних міст Галичини, подібно до інших християнських міст, мали своє відображення ідеї Божого Граду та жертovníка, трапези. У період бароко вони поповнилися темою унії – найкраще це відобразилося в побудові плану Станіслава. Крім того, у графічних побудовах планів відображались честолюбні амбіції власників, як то маньєристична символіка Марса в шестикутному плані, та пов'язані з їх геральдикой (Потоцькі – хрест – Пилява).

1. *Глазычев В.* Социально-экономическая интерпретация городской среды. – М., 1984.
2. *Половчанська У.* З історії роду Потоцьких – власників міста Станіслава у XVII–XVIII ст. // Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім. – Івано-Франківськ, 2003.
3. *Грушевський М.* Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. – К.; Л., 1912.
4. *Кравцов С.* Принципы регулярного градостроительства Галичины XIV–XVII вв. // Автореф. ... дисс. канд. искусств. – М., 1993.
5. *Мельник В.* Колекція сакрального мистецтва Івано-Франківського художнього музею // Станіславівська колегіата між минулим і майбутнім. – Івано-Франківськ, 2003.
6. Мифы народов мира // Энциклопедия: в 2 т. – М., 1987.
7. *Саваренская Т.* Западноевропейское градостроительство XVII–XIX вв: эстетические и теоретические предпосылки. – М., 1987.
8. *Среджук П.* До питання про генезис міст Галицької землі у XIV–XVIII столітті // ВЛІВС. – Л., 1995, – Вип. 2.
9. Українська хрестологія. Спецвипуск НЗ ІННАНУ. – Жовква, 1997.
10. Українське барокко та європейський контекст. – К., 1991.
11. *Gebarowicz M.* Materiały źródłowe do dziejow kultury i sztuki XVI–XVIII w. – Wrocław, 1973.
12. *Horn M.* Żydzi na Rusi Czerwonej w XVI i pierwszej połowy XVII wieku: Działalność gospodarcza na tle rozwoju demograficznego. – Warszawa, 1975.
13. *Kowalczyk J.* Sebastiano Serlio a sztuka polska. – Wrocław, 1973.
14. *Krawcow S.* Stanisławow w XVII–XVIII wiekach. Układ przestrzenny i jego symbolica // Kwartalnik architektury i Urbanistyki. F.I. – Warszawa, 1993.
15. *Mańkowski T.* Lwowskie kościoły barokowe // Prace Sekcji Historii Sztuki i kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. – Lwów, 1932.
16. *Szarłowski A.* Rys historyczny miasta Stanisławowa. – Stanisławów, 1887.
17. *Szarłowski A.* Stanisławow i powiat stanisławowski pod względem historycznym i geograficzno-statystycznym. – Stanisławów, 1887.

*Людмила Бачинська  
(Київ)*

## СУЧАСНА АРХІТЕКТУРНА ЕКЛЕКТИКА: ПРИЧИНИ І ТЕНДЕНЦІЇ

Перш ніж розглядати явище архітектурної еkleктики в сучасних умовах, спробуємо уточнити, що є еkleктикою взагалі та в архітектурі й мистецтві зокрема.

Дефініція «еклектизм», виникнувши у стародавній Греції, спершу означала вчення, що не належить певній школі, але засноване на сполученні положень, запозичених з різних філософських систем [1, 649]. З часом вона розповсюдилася на інші галузі науки й набула значення механічного поєднання в одному вченні різнорідних, органічно несумісних елементів, навіть безпринципне запозичення та змішування суперечливих ідей, оцінок теорій тощо [2, 235]. У мистецтві та

архітектурі це – «поєднання в одному творі різнорідних елементів, прийомів, стилів...». Це явище як суміш стилів характерне для «перехідних періодів, коли об'єктивно співіснують два або декілька стилів (напрямів), які замінюють один одного в часі [3, 312]».

Оскільки еклектика як «суміш стилів» є антитезою формулюванню «стиль», важливо з'ясувати, що є стилем в архітектурі, а також коли, за яких умов можлива поява стилю в архітектурі. Для цього потрібний невеличкий екскурс в область суспільно-економічного руху історії.

Містобудування можна вважати архітектурою більш крупних об'єктів. Архітектурні споруди й містобудівні об'єкти належать до єдиного об'єктного ряду, формуються під впливом різноманітних чинників: природно-кліматичних, економічних, соціальних, релігійних, науково-технічного прогресу, історичних подій, політичного життя народу, ідеологічних, естетичних і багатьох інших. Вид визначальної господарської діяльності людей у певну епоху (економічний лад) породжує відповідну їй структуру соціуму з чітко виявленою роллю кожного члена суспільства. Соціальна структура населення містить і представництво влади в державі. Саме цей соціум як система зв'язків або відносин, що виникають із сумісного життя людей, відтворених і трансформованих їх діяльністю, саме ця соціальна структура населення, відповідно до економічних відносин, має свою сформовану суспільну свідомість як результат життєдіяльності. Суспільна свідомість обіймає різноманітні суспільні погляди – світогляд, ідеологію, спрямованість на опрацювання теоретичних проблем, національні традиції, здатність до певної історичної оцінки, життєвий досвід, норми моральності, законодавство та право, що прийняті в державі, і взагалі будь-які прояви культури народу, зокрема і сформований естетичний ідеал. Отож, естетичний ідеал як частина суспільної свідомості є продуктом епохи з певними економічними відносинами та відповідною соціальною структурою населення.

Підсумком життєдіяльності людей є не тільки система сформованих поглядів, але й плоди цієї діяльності у вигляді різноманітних надбань матеріальної культури, значною частиною якої за масштабами, тривалістю створення, матеріальному внеску й обсягом трудових зусиль, а також за ступенем відбиття соціально-історичних процесів є містобудування та архітектурні споруди. За Е. Грушкою будівництво населених міст – це колективна справа «комплексного характеру»: вона утворює засоби суспільного життя людей на окремих етапах суспільного розвитку й одночасно стає виразним ідеологічним і державно-політичним знаряддям [4, 19], тобто відбиває функціональні потреби й художні переконання.

Кожний економічний лад переживає три періоди – зародження, розквіту та занепаду. У стані занепаду на базі старих економічних відносин виникають нові, а самий процес їх зародження відбиває стрімкий розвиток на тлі існуючих раніше. Згідно з цими трьома етапами суспільна свідомість є такою, що відповідає перехідній фазі або перебуває у стані розквіту, коли певний вид економічних відносин уже оформився. Архітектура й містобудування є важливою частиною матеріальної культури, яка відбиває стан суспільної свідомості (духовного життя народу, життєдіяльність якого визначена економічними відносинами). Залежно від соціально-економічного стану, який певною мірою зумовлює систему правління, вид державності, через саму систему правління, насамперед структуру влади містобудування набуває певних рис: планування, зонування, конфігурації, силуету міста, типу містобудівного ансамблю, наявності міського майдану, системи вулиць, які відбивають спосіб просторової організації населення в місті й ідеологічні завдання держави, і тоді в міському просторі визначається тип, місцезнаходження кожного окремого архітектурного об'єкта і його зовнішній вигляд, який повністю залежить від перелічених вище чинників тощо.

Зв'язок між економічним ладом, соціальною структурою населення та наслідками його матеріальної та духовної діяльності (зокрема в містобудуванні й архітектурі) добре проглядається через філософські категорії змісту та форми, де економічна діяльність людей є змістом їхнього життя, згідно з якою люди організовані за певною соціальною ієрархією, і такий спосіб їх організації є проявом внутрішньої форми існування суспільства, а зовнішня форма проступає в плодах його матеріальної та духовної діяльності, зокрема й у способі розселення в містах і в певних типах необхідних йому споруд з відповідним зовнішнім виглядом.

Неабияким аспектом формування архітектури та стилю є відображення в них впливу ідеології існуючої системи правління, котра відбивається передусім у спорудах – представниках офіційної архітектури: резиденціях, адміністративних і урядових будівлях, а також у різноманітних типах громадських споруд, що репрезентують владу.

Таким чином, часова належність до різних фаз певного економічного стану відбиває відмінний рівень формування суспільної свідомості (а отож, і духовного життя, ідеології правлячих шарів, естетичного ідеалу тощо), і через те спостерігається неоднакове сприйняття архітектурної форми й несхожі вимоги до її відтворення, тобто це зумовлює або неоднаковий ступінь зрілості певного стилю (приміром архаїчний та класичний – у Стародавній Греції), або різні стилі, що більш чітко відповідають кожному етапу та послідовно змінюють один одного (приміром романський та готичний з усіма його періодами).

Отже, можна стверджувати, що стиль в архітектурі відображує рівень суспільної життєдіяльності, зокрема естетичні й ідеологічні аспекти, перші з яких відбивають зміст і характер суспільної свідомості, а другі – вид системи державного правління. У складі численних дефініцій стилю можна виділити найсуттєвіше, що відзначають фахівці – це сам стиль як сукупність характерних рис або ознак мистецтва [1, 552], єдність змісту, образної системи та художньої форми, що склалася за конкретних суспільних умов і властива різним історичним періодам і епохам [2, 638], відносно стійка система функціональних, просторових, естетичних характеристик архітектурної форми, яка складається в історичному розвитку матеріальної й духовної культури суспільства [3, 278].

Таким чином, основний зміст визначення стилю розподіляється на дві складові, які містять: а) що таке власне стиль; б) де його місце в життєдіяльності людини та суспільно-історичному розвитку. Слід також мати на увазі, що стиль реалізується не тільки у формах, деталізації, у членуваннях архітектурного об'єкта, але й в організації простору навколо нього, у створенні великих просторових композицій або їх відсутності.

Еволюційні процеси в людській життєдіяльності, їх матеріальна й духовна складові зумовлюють поступову зміну архітектурних стилів, які зароджуються на тлі вже існуючих, і самий процес зародження і становлення стилю може проявлятися змішанням форм і деталей (тобто еkleктизмом). Формування стилю у творчості окремих майстрів виникає як новація часу, на котрі сформоване соціальне замовлення, суспільне мислення «підготовлене» до появи нового в оточенні.

Європейська еkleктика кінця XIX – початку XX ст., як і сучасна архітектурна еkleктика, на відміну від вже згаданого прояву еkleктики, є цілковито іншим явищем, яке потребує докладного розгляду з погляду характеру економічних відносин цього періоду. Історичний період Нового часу (поява зачатків капіталістичних відносин) у Росії й Україні зсунутий і ущільнений відносно Європи (у Європі – це XV–XVIII ст., тобто майже 400 років, у нашій країні – лише з останніх років XVII до другої третини XIX ст. – не більше 180 років). Також, як і період Новітнього часу, означеного розвиненими капіталістичними умовами, двері в які були відкриті першими буржуазними революціями в кінці XVIII ст., і до Першої світової війни, у європейській історії продовжувався майже 125 років, тоді як тривалість його в Росії, починаючи з промислового перевороту 1870-х років, складала усього 40–45 років. Отож, ступінь активізації суспільного життя в Європі та Росії вельми різний. Росія повинна була досягнути стадії монополізації капіталу за проміжок часу в три рази менший. Звичайно, що процеси формування міського оточення відповідно до нового мислення проходили набагато швидше й гостріше.

У кінці XIX – на початку XX ст. розквіт капіталу характеризує відносини між приватними власниками на основі конкуренції та рекламності розмірів їхніх капіталів, що неминуче відбивається на їхній нерухомості – принципах забудови, типах будинків, зовнішньому вигляді, їх деталізації за допомогою економного використання міських ділянок при забудові за червоними лініями, без «авансцени» і прийомами повного «накриття» прибутковими будинками майданчика забудови, зовнішній вигляд якої – яскрава кольорова гама, контраст кольорів, форм, пишне опорядження – повинні підкреслювати високий рівень прибутків власника, міцність та надійність його майна, впевненість у перспективі в порівнянні із оточенням. Кожний будинок сповіщає, артикулює в середовище своєю архітектурою нібито істинний стан справ власника, але насправді є лише його рекламою. Для реклами застосовуються усілякі засоби в будь-якому сполученні, будь-які найяскравіші архітектурні елементи, що найвиразніше можуть своїми формами підкреслити правдиву сутність суспільних відносин (за аналогією можна згадати архітектуру імператорського Риму, коли навіть поверхня сусідніх колон в одній споруді оброблялася по-різному, щоб підсилити ефект пануючої ідеології). Від провокуючого суспільним станом хаосу в зовнішньому вигляді споруд оберігає смак майстра-зодчого, який, виконуючи соціальне замовлення, привносить в архітектуру певне відчуття міри, композиції, сполученості архітектурних форм та деталей.

Еклектика кінця XIX – початку XX ст. зі своїми чітко вираженими принципами розміщення будинків у міському просторі та завдань вирішення зовнішнього вигляду з'явилася не раптово. Так само, слідуючи за змінами суспільної свідомості, що готувалася до майбутніх перемін у економічному житті країни, як у Франції другої половини XVIII ст., у літературі та мистецтві Росії у середині XIX ст. з'являються твори утопічного змісту, відбуваються соціальні процеси, що накопичують прояви негативного стану до старої форми суспільної життєдіяльності та підготовлюють ґрунт для його оновлення. Саме в цей час, або ще раніше – з 1830–1940-х років – з'являються риси згасання класицизму та народження «моди» на готику, романський стиль, російсько-візантійський, на стилізаторство в дусі європейського середньовіччя тощо. У творчості видатного російського архітектора А. Штакеншнейдера, який віртуозно володів мистецтвом інтерпретації стилів відродження та бароко, відобразилися його чудове чуття і здатність розпізнавати потреби часу в певних художніх образах, можливості прочитання форм і деталей з оточення, сполучати різностильові елементи в одній споруді та приміщенні, які визначають талановитого стилізатора як еклектика.

Стилізатори середини XIX ст. спираються на традиційні матеріали і форми, в еклектизмі кінця століття широко використовують метал як ознаку оновленого життя, соціального устрою та мислення.

Загострення ситуації в міській забудові передвоєнного часу (потреби у великій кількості прибуткових будинків і квартир для накопичення капіталу та ігнорування проблем здоров'я нації), а також післявоєнна ситуація в європейських державах (знищення житлового фонду міст на місцях боїв) збудила здоровий глузд, змусила звернутися до санітарно-гігієнічних та функціональних проблем міста на початку XX ст., що послужило основою для ствердження та розповсюдження інтернаціонального (позанаціонального і певною мірою позаформеного стилю, що спирається на новий, зручний у виготовленні й застосуванні під час будівельних робіт, міцний, надійний та інертний до агресивної дії середовища будівельний матеріал – залізобетон). Це ознаменувало зародження нового стилю «функціоналізму» (або «конструктивізму» на російській ниві).

Оскільки функціоналізм історично слідував за періодом еклектизму, це дозволило декотрим авторам углядіти в прояві еклектики кінця XIX – початку XX ст. тенденцію, що була характерною для попередніх епох, коли еклектика підготовлювала появу нового стилю і через те була перехідним етапом. Насправді еклектизм періоду XIX – початку XX ст. відбиває дух часу за його сутністю. Саме з цієї причини дослідник архітектури Петербурга XIX ст. А. Пунін називає еклектизм новим напрямом і стилем в архітектурі [5, 326].

Історія радянського періоду XX ст. народжує стильові напрямки, що відповідають суспільній ідеології того часу, завданням внутрішньої політики та визначають вид державної влади та її стан кожного історичного моменту. Але тут йдеться не про це.

Кінець XX – початок XXI ст., незважаючи на попередні етапи псевдо – та неокласицизму в радянській практиці, характерні для централізації влади в державі, а в проміжку між ними – етапу індустріально-техніцистського, що виник на основі впровадження демократичних віянь, ознаменувалися широким розповсюдженням стилізаторства й неприхованого еклектизму в архітектурі крупніших міст України, причому з елементами формування великих симетричних чи дисиметричних композицій. Відвертий, можна сказати, «неприборканий» сучасний еклектизм не гребує неграмотним, не смаковим використанням пишних архітектурних форм без врахування тектоніки конструкцій, запозиченням лінійної та об'ємної композиції з різних стилів, трактованих у сучасних конструкціях і матеріалах, колориті, великому масштабі.

Наука XX ст., зважаючи на можливості просторового сприйняття людини, сформулювала принципи створення архітектурної форми, за якими враховуються особливості її перцепції під неординарними кутами, з відмінними відстанями, на різній швидкості руху, за умов гармонійної єдності споруди та оточення. Сучасні архітектурні проекти споруд, що опрацьовуються колективно (поза авторською відповідальністю за заповідяне і низькопробної якості, що також є віянням часу, і через те не слід дорікати авторам проекту), особливо це проявляється на багатоповерхових та висотних житлових комплексах, орієнтованих на власну композицію споруди, яка не враховує умови її сприйняття, часто є великомасштабними простими геометричними побудовами з підкресленим центром або віссю симетрії поза будь-яким композиційним зв'язком з оточенням та завданням формування його ансамблю. Пишні й часто монументальні форми, виконані зовсім не тими матеріалами, які вони імітують, або крупні завершені поверхні закривають перфорацію суцільної стіни з відносно невеликими віконними

прорізами, і зовсім без врахування як умов візуального сприйняття поверхні фасаду та об'єму будинку, так і розумних вимог функціональної безпеки (приміром, у завершенні багатоповерхової споруди використання балюсін або відкритих «французьких» балконів до 30 поверху).

Сучасна еkleктика з'явилася як нібито оригінальна демонстрація нових умов у порівнянні з радянським періодом суспільного життя незалежної України. Причини її появи – ті ж самі, що і в кінці XIX ст., – економічні відносини розквітлого капіталу, які підтримуються усім суспільним життям сучасного міста. «Модно» і матеріально вигідно бути дизайнером-виконувачем волі «влада придержаних». Конкурентоздатність і крайня потреба рекламування конче необхідні як замовникам для здійснення їх мети, так і архітекторам, дизайнерам для підтримання власної марки і можливості вижити в жорстких умовах ринку.

Еkleктика кінця XX ст. увібрала весь історичний досвід стильових напрямків минулого століття (в одній споруді можна побачити не тільки певні класичні, барокові деталі, але й прийоми конструктивної атектонічності, характерні для постмодернізму), базується на використанні нових технологій будівництва, нових матеріалів, зокрема й широкої палітри синтетичних, недовговічних, токсичних, таких, що імітують натуральні, природні, довговічні, надійні й корисні для людини. Через те своїми хибними прийомами підробки маси, монументальності або легкості, прозорості на кшталт «павільйон світла», бажанням не бути, а здаватися, атектонічністю конструктивної системи, силою примітивних деталей з різних стильових напрямків, великомасштабністю споруд, що відкидають сталі закони формування середовища навколо них, архітектура початку XXI віку, що обтяжена стильовим досвідом минулого століття, констатує агресивність нашого оточення й «кричить» нам про неблагополучний стан духовного життя нашого народу, який, на жаль, є об'єктивною реальністю сьогодення.

1. Брокгауз Ф., Эфрон И. Энциклопедический словарь. Современная версия. – М., 2005.
2. Словник іншомовних слів / За ред. О. Мельничука. – К., 1977.
3. Архітектура. Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. Мардера. – К., 1995.
4. Грушка Э. Развитие градостроительства. – Братислава, 1963.
5. Пунин А. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Ленинград, 1990.

*Ольга Бачинська  
(Київ)*

## **АРХІТЕКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ «АРКА»: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ І МОЖЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ВИКОРИСТАННЯ В ЖИТЛОВІЙ ЗАБУДОВІ КИЄВА**

Арка, як архітектурний елемент, відома людству з давніх часів, її найрізноманітніші форми використовували майже у всіх архітектурних стилях. У наш час історичне надбання часто слугує джерелом натхнення для архітекторів.

В історико-архітектурній спадщині України цей елемент також набув широкого вжитку. Сучасна архітектура переймає історичні форми арки, але не завжди правильно її використовує. Тому необхідно розглянути арку як архітектурний елемент та частину споруди певного типу (в цьому разі – фасаду житлового будинку), бо в місті Києві саме житлова забудова займає найбільші площі, з 1990-х років інтенсивно здійснюється будівництво нових споруд.

Арочні форми фасадів київських житлових будинків раніше не досліджувалися.

Метою даного дослідження є використання арки в житловій архітектурі Києва.

В архітектурі арка визначається як «криволінійне перекриття отвору в стіні або приміщенні» [2], але в сучасній літературі трикутне та прямокутне завершення прорізу також називають аркою: трикутною та плоскою [3]. Питання належності цих елементів до арок потребує дослідження, але їх можна віднести до базових форм прорізу, з яких складаються інші арочні форми (наприклад зі скошеними кутами, характерні для українського модерну та ін).

Одна з найвідоміших формул, в якій викладено всі характеристики архітектури, виведена Вітрувієм: «КОРИСТЬ–МІЦНІСТЬ–КРАСА». Розглянемо арку як архітектурний елемент згідно з цією формулою.

КОРИСТЬ арки полягає в функціональному перекритті великого простору в порівнянні з проміжками стійко-балкової системи, а також у створенні прорізу. Прорізи можуть бути найрізноманітніші (портали, арки мосту і т. ін.). Вікно – це одна із найуживаніших форм прорізу. Його особливістю є розроблена нижня частина.

МІЦНІСТЬ арки полягає в тектонічній конструкції, яка може витримати великі навантаження.

КРАСА арки полягає в її криволінійній формі, що плавно переходить у прямі лінії стійки, а також у можливості урізноманітнювати її форми прямими, кривими та ламаними лініями.

В арці гармонійно по'єднувалися всі ці якості, і первісний її варіант – циркульна форма – був дійсно геніальним винаходом людства. З плином часу форма арки змінювалася, напрямки її застосування також:

1. Арку продовжували використовувати, враховуючи всі її якості, і створили арочну композицію – аркаду.
2. Арку застосовували у варіантах, де переважала одна з якостей, усі інші доповнювали головну функцію:
  - а) конструктивні якості арки набули розвитку у формі аркбутану, нерв'юри, підпружної арки, а також різноманітних конструктивних арок у промислових та цивільних спорудах. У такій її ролі зовнішній вигляд та проріз, як приналежність, також були дуже важливі – форма збагачувала архітектуру споруди, проріз створював полегшену конструкцію або можливість просування крізь неї;
  - б) присутність прорізу, як внутрішньої частини арки, спонукала до розвитку його номенклатури – так народилися вхідний портал, вікно та ніша. У них широко використовували декоративні якості арки – урізноманітнювали форми, обрамлення, розробляли декор складових частин; також відіграла певну роль конструктивна здатність перекривати проріз;
  - в) декоративні якості арочної форми використовували досить широко у всі часи. З'явилися суто декоративні арки – тріумфальна з великим символіко-ідеологічним навантаженням; декоративний аркатурний пояс, що народився з аркади. Форми арки були використані для створення нових декоративних елементів: сандрик повторював форму прорізу, кокошник та закомара – склепіння, сховане за ними.

Усе різноманіття арочних форм, винайдене людством, можна розділити на декілька великих груп:

1. Базові форми – до них належить циркульна арка, плоске та трикутне завершення прорізу.
2. Похідні форми – створені зміщенням чи більшою кількістю радіусів. Використання винайдених форм пов'язане з певними стилями.
3. Комбіновані – створені з різних типів арок за певними принципами. Саме цей клас дає найбільше багатство та розмаїття форм, арки такого типу, створені людством на даний момент, не вичерпують усі його можливості, розробку комбінацій можна продовжувати.

Арку на фасаді житлового будинку можна використовувати від аркади до найрізноманітніших варіантів – у ролі конструкції, для створення прорізів, як декоративну деталь. У житловій архітектурі Києва її трактували по-різному, у відношенні до арки житлову забудову можна поділити на три великі періоди:

1. Найбільше розмаїття арочних форм та принципів їх використання – в історичній забудові ХІХ ст. Історичне житло має різноманітні, докладно пророблені композиції фасадів з пластикою, збудованою на нюансах, з акцентами на нестандартних частинах (вхід, бічні частини, кутовий поворот, вертикальні комунікації, завершення), з підкресленою тектонікою фасаду, яка не завжди прочитується через багатий декор (тяги, форми та оздоблення вікон, силует завершення утопають у багатстві оформлення), серед яких часто використовують арочні форми у вигляді декоративних деталей. Вікна, як модуль, що формує фасад, мають різноманітні форми (прямокутні, гранчасті, криволінійні арочні), що підкреслюють стиль та композицію фасаду.

Передвоєнна забудова продовжує тенденції попереднього етапу, але більш лаконічна, позбавлена великої кількості деталей, тому в ній чітко прочитується тектоніка фасаду, у створенні

якої широко використовують циркульні арки. Вікна перетворюються на однакові прямокутники, за винятком невеликої кількості циркульних арок.

2. Зникнення криволінійних арочних форм та декору загалом відноситься до періоду повоєнної забудови й приблизно по 1980-і роки. У той час житло зовсім втрачає композиційно розроблений фасад, декор створюється лише функціонально-конструктивними елементами. Тектоніка фасаду, що традиційно для Києва виявляється також арочними формами, не прочитується. Прямокутні вікна формують одноманітну сітку прорізів. У другій половині періоду підвищується висота будинків, створюючи вертикальну динаміку, але це не змінює відсутність криволінійних арок і домінування прямокутних прорізів вікон.
3. З 1990-х років фасади житлових будинків і комплексів підвищуються далі і в пошуках індивідуальної виразності споруди запозичають принципи оформлення історичного фасаду. Тектонічна побудова п'яти–семиповерхового будинку з масивним низом, горизонтальними тягами, ажурним завершенням, дрібними деталями переноситься на житлову споруду підвищеної поверховості та поєднується з домінуванням вертикальних ліній відповідно її композиції. Це створює будинки більшого масштабу із занадто розвиненою динамічною пластикою й декором великого розміру. Оформлення віконних прорізів подекуди урізноманітнюється арочними формами. Стосовно використання кількості та якості арок загалом, житлові споруди останніх десятиріч можна поділити на два класи:

- а) житлові будинки в історичному центрі міста схожі за масштабом та кількістю поверхів з історичною забудовою. В них застосовують арки дуже широко, намагаючись використовувати історичні принципи – відокремлення ярусів, оздоблення верху, акцентування важливих частин. Але без докладного вивчення цих принципів спроба створити імітацію старовинної київської архітектури чи новий стиль на її основі закінчуються переходом в еkleктику;
- б) житлові будинки підвищеної поверховості – основний напрямок сучасного житлового будівництва. У них використовують арки мало, переважно для того, щоб створити акценти в монотонному зовнішньому вигляді, створеному рядами прорізів та приквартирних приміщень, як найменших елементів фасаду. Але криволінійні елементи майже нічим не підтримуються в загальній композиції, що викликає враження випадковості.

Таким чином, в житловій архітектурі найцікавіший з погляду використання арок – період історичної архітектури, а найбільше потребують рекомендацій сучасні висотні житлові будинки.

В історичній житловій забудові Києва арки застосовували за такими принципами:

1. Конструктивна система київських житлових будівель не потребувала конструкції арок, їх використовували за іншим призначенням.
2. Для Києва характерні будинки-пластини, які набували різних форм залежно від ділянки (трапляються кутові, П-подібні, Г-подібні та інші будинки), з великою кількістю віконних прорізів, що створювали модуль фасаду; із нюансною пластикою та спокійною об'ємною композицією, тому арки використовували переважно для створення прорізів та декоративних елементів.
3. У Києві використовували арочні форми різних груп – базових форм, деяких похідних, декількох комбінованих форм.
4. Форми арок – спокійні, особливо їх верхній контур.
5. Формами прямокутних та криволінійних віконних прорізів на фасаді створювали прийом контрасту.
6. Криволінійні прорізи були акцентами композиції – ними підкреслювали верхній, нижній яруси, кут, горизонтальні, вертикальні членування, частини, що виступають.
7. Декор продовжував форму вікна, підкреслюючи, що це – найголовніша частина житлового фасаду (враховуючи особливості місцевого клімату).
8. Іноді декор – контрастний по відношенню до форми вікна, такими елементами також створювався акцент на фасаді.
9. Форми декору часто повторювалися в завершенні, складаючи цікавий силует та єдність композиційного задуму.

Типовий вигляд сучасного висотного житлового будинку в Києві: ряди одноманітних віконних прорізів подекуди перемежуються вертикальними рядами балконів та пласкими фрагментами стін, і лише в завершенні спостерігається розвиток форм. Функціональними елементами, що формують



фасад, є стіни, ряди балконів та віконні прорізи. Такому будинку не вистачає пластики фасаду: а) як розвитку внутрішньої структури; б) зовнішньої – членування фасаду, різноманітності форм прорізів, оздоблення заради покращення візуального середовища. Упровадження арокних форм та похідних від них декоративних елементів значно поліпшило б загальний вигляд фасаду будинку. Коли вирішується задача продовження традицій та поєднання старої й нової архітектури, багато чого з історичного київського досвіду може бути використане у формуванні образу сучасного житла:

1. У висотних спорудах з розвиненими об'ємами та великою кількістю вікон арки потрібні для створення прорізів та декоративних елементів.
2. Форми арок можуть бути історичні, а також створені на основі принципів комбінаторики, бо похідні форми пов'язані з певними стилями, а їх використання може спричинити небажані асоціації.
3. З форм, створених за принципами комбінаторики, потрібно відібрати відповідні історичним – спокійні, особливо по верхньому контуру.
4. Прийоми створення контрасту, оформлення вікна, роль використання криволінійних арокних форм стануть у нагоді при формуванні фасаду, але акценти будуть розставлені трохи по-іншому, залежно від типу композиції.

Можливе використання арокних форм, не характерних для київської архітектури, але це залежить від поставлених завдань, бо такі арки створюватимуть враження іншого стилю та неімовірного контрасту з навколишнім середовищем.

Таким чином, для сучасних житлових будинків Києва на основі проведених досліджень можна запропонувати деякі рекомендації гармонізації фасаду, який би вписувався в навколишнє міське середовище. Фасад висотного житлового будинку можна умовно поділити на три частини та використати арки за такою системою:

- нижня частина розташована найближче до глядача, тому її можна розробити найскладнішими арокними формами та багатим декором, вона загалом може бути більш розвинутою конфігурацією для формування основи будинку;
- середня частина фасаду розташована далі від глядача та має вертикальну динаміку, тому вікна та приквартирні приміщення можна розробити більш простими формами арок відповідно до членувань фасаду, які створять ефект орнаменту за рахунок зменшення розмірів у перспективі, декор утворюють прості та більші за розміром членування;
- верхня частина потребує завершення, можливо з повтором форм нижнього ярусу, але у вигляді розвинутої об'ємної композиції, бо вона найбільше віддалена від глядача.

1. Архитектурно-реставрационные термины: Методическое пособие / Под общей ред. И. А. Игнаткина. – К., 1990.
2. *Безродный П.* Архитектурные термины: краткий русско-украинский словарь. – К., 1993.
3. *Уайт Э., Робертсон Б.* Архитектура. Формы, конструкции, детали: Иллюстрированный справочник. – М., 2004.
4. *Бачинська О.* Типологія міської житлової забудови Києва // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: Організація комфортного середовища життєдіяльності людини міських поселень. – 2008. – Спеціальний випуск. – С. 56–62.

**Олег Болюк**  
(Львів)

## **УКРАЇНСЬКІ КАПЛИЦІ: ГЕНЕЗИС, ТИПИ, ОСОБЛИВОСТІ, ДЕКОР**

Будівництво каплиць характерне як для українців, так і для сусідніх народів – поляків, словаків, угорців, румунів, молдован, білорусів, росіян, а також віддалених етносів балканських, кавказьких, прибалтійських країн і світу взагалі, де відчутні були впливи християнства й місіонерська діяльність його представників. Існування такого типу будівель залежало також від географічно-кліматичних умов, соціально-політичного стану держави та інших умов.

У ранньохристиянський період, після т. зв. «примирення» [1, 199] між християнами та язичниками, ріст чисельності християн спричинив розширення функцій будівель, призначених спершу для приватних та окремих богослужб, які згодом ставали публічними молитовними домами – парафіяльними каплицями-ораторіями [2, 993], в яких уже відбувалися повноцінні богослужіння та приймали причастя. Поступово, після введення в церковне життя нових приписів, вірним було дозволено брати участь у Літургії не лише в храмі своєї парафії, а й в інших християнських святинях тієї ж конфесії, зокрема й у каплицях.

Як будівлі для молитви, каплиці на території сучасної України знані з часів Давньоруської держави. Відомості про них містять літописні джерела, археологічні та інші історичні матеріали [3, 46, 125; 4, 82; 5, 3; 6, 167], а сучасної назви вони набули під впливом польсько-католицької експансії [7, 123; 8, 734]. У народному будівництві українців такі відносно невеликі за розмірами сакральні християнські споруди зводили для богослужбових дійств повсюдно. Їх або хрести інколи ставили на місці зруйнованих політеїстичних культових осередків (капищ, контин) [8, 735, 743] з метою остаточного утвердження на українських теренах християнської релігії, хоча завдяки тривалому періоду «двовір'я» окремі ознаки давнього вірування збереглися й донині в мотивах орнаменту, обрядах церковно-календарних свят.

Каплиці, як і храми, народні майстри зводили із місцевого будівельного матеріалу, найчастіше, враховуючи умови євразійського помірнього клімату, із деревини смереки, ялиці, дуба, липи та інших легкодоступних порід або каменю, цегли та глини [9, 381; 10, 21; 11, 284; 12, 20]. Оскільки розміщення каплиць взаємопов'язане з їх призначенням, яке, на відміну від храму, виконує переважно функцію приміщення для індивідуальних молитов або зрідка колективних відправ малочисельної громади [12, 20], то їх розмаїття становить досить розлогу диференціацію. Розташування каплиць не завжди ретельно вибирали за допомогою будівельних обрядодійств, як це робили для жител і храмів, адже часто причинами зведення окремих каплиць ставали певні події [13, 11]. Місце інтер'єрних каплиць було або заздалегідь визначене (замкові, палацові), або його облаштували вже після будівництва (каплиці громадських закладів).

Згідно із розміщенням каплиць, серед них розрізняють церкви-каплиці, прицерковні (біля церков, костелів, монастирів, скитів, лавр – впритул до них зі сполученням з інтер'єром, із незалежним входом [14, 118] чи на певній відстані від головної споруди), кладовищні, придорожні, світських громадських закладів та приватні, які у двох останніх випадках можуть бути зведені окремо або інтер'єрними. За функціональним призначенням каплиці бувають богослужбові (зокрема требних панахид, молебнів) та як їх різновид – меморіальні. Останні зазвичай присвячені історичній, чудотворній події, окремій особі, місцю колишнього існування храму, монастиря, де також можуть відбуватися індивідуальні молитви або, в особливих випадках, – требні богослужіння. За планувальною схемою каплиці ділять на ротонди (округлі або квадрифолії, полігональні); одностовпні; квадратні; прямокутні одно-, дво-, трикамерні; хрещаті однокамерні та хрещаті з двома або більше приміщеннями (церкви-каплиці) [15, 447–453; 16, 37]. Як муровані, так і дерев'яні каплиці на периферіях зводили переважно народні майстри, а будівництво таких сакральних споруд у міських і релігійних центрах найчастіше довіряли професійним мулярам і теслям. Каплиці сусідніх народів подібні до українських сакральних будівель такого типу за призначенням, матеріалом, планувальним укладом, фасадом. Проте мають і свої незначні особливості, які проявляються у зовнішній формі та інтер'єрі.

На українських теренах прицерковну каплицю, здебільшого прямокутну в плані, зводили на церковному подвір'ї. Разом із храмом, дзвіницею, вхідною брамою із огорожею або іншими сусідніми будівлями вона могла доповнювати архітектурний ансамбль, до якого інколи належали пам'ятні, ювілейні або в окремих випадках намогильні хрести [17, 58; 18, 19; 19, 15, XXI; 20, 320]. Проте стильову цілісність сакрального комплексу не завжди було збережено, оскільки каплиці будували раніше або значно пізніше, ніж парафіяльний храм [21]. Народні майстри не часто надавали їм різних, панівних на той час в європейській архітектурі, стильових ознак, а зводили за місцевими будівельними технологіями, способами оздоблення, притаманними як житловим, так і сакральним спорудам. У багатьох випадках давні прицерковні каплиці були встановлені парафіянами біля храму чи перенесені на кладовища вже в другій половині ХХ ст. з метою врятування їх від знищення атеїстами, тому не всі будівлі було зведено тут від початку. Лише в поодиноких випадках у цей час на церковному подвір'ї ставили нові. До періоду масової руйнації каплиць при-

хильниками радянської ідеології придорожні молитовні споруди були найчисельнішими серед усіх її різновидів, оскільки в містах чи селах, де існували парафіяльні храми, не було необхідності зводити каплиці.

Сільські або міські каплиці, побудовані на значній відстані від церков або за межами поселень, не завжди розташовували на репрезентативному місці, що було обов'язковим для храму. Вони інколи невдало гармонували із навколишнім середовищем, але їх завжди будували на узбіччях доріг, біля джерел, в урочищах, біля вікових дерев [10, XXII; 22, 479], подібно до придорожніх хрестів та «фігур» [10, XXVII; 11, 282; 23, 129]. Окрім сакрального призначення, такі каплиці слугували захистом для її внутрішньої обстави та притулком для подорожнього під час негоди в тому випадку, коли були не лише стовповою конструкцією, а й мали приміщення.

На північноросійській території, де оселялися християни, в сільському ландшафті також превалювали придорожні хрести, хоча загалом їх було значно менше, ніж в Україні. Архітектура цих будівель відрізняється від українських насамперед їх завершенням — «главками» та дзвіницею над входом-крухтою, бочковидними формами дахів тощо. Упродовж кількох століть у Росії малі сакральні споруди зберегли окремі риси класицизму — фронтончики на дахах, що замінили традиційні для давньоруського будівництва закомари, колони біля входу чи цілі портики, які так часто використовували тут за аналогією до архітектури місцевих храмів другої половини XVIII — середини XIX ст. Справді, класицизм у тутешньому храмобудуванні розвинувся значно краще в порівнянні з українським, оскільки найвдаліше виражав ідеологію Російської імперії. Звідси цей стиль разом із північноросійським нав'язували архітектурі підкорених імперією земель, тому такі церкви, дзвіниці, каплиці інколи трапляються на українських, білоруських, польських, молдавських, прибалтійських та інших теренах чи навіть у містах скандинавських країн.

Конструктивна особливість дерев'яних одностовпних («стовпової»), переважно придорожніх, каплиць, які будували на Буковині, Гуцульщині, на польських, білоруських землях [24, 55], полягає в увінчаному хрестом дво-, чотирихилому гонтовому дашку, який підтримувала у його центрі опора. Фасади каплиці майже однакові з усіх боків, а декор становлять профільовані завершення окремих деталей, геометричне різьблення на площинах та фаски, зняті на їх ребрах. Їхне походження, ймовірно, пов'язане із дахом-накриттям «фігур» (Розп'ять) та невеликих кіотів, в які ставили ікону, скульптурні зображення святих, свічку, лампаду. Такі кіоти могли слугувати невеличкими окремими капличками, кріпленими до стовбура дерева. Малі конструкції з кіотом, які встановлювали на стовпі, а не кріпили збоку до нього, були поширені в окремих районах Польщі, Білорусі, Литви, що отримали назву «жмудський хрест». Очевидно, від нього виникли муровані кількаярусні стовповидні каплиці, які вгорі мали нішу або кіот із вмонтованою в них фігурою.

Складнішу конструкцію мала квадратна, прямокутна в плані каплиця, профільовані стовпці та розкоси якої підтримували покриття із зубчастого гонту або дранки. Нижню частину каркасу могли залишати відкритою або шалювали дошками, а неприкриті стовпці декорували у вигляді стилізованих балясин. Інколи каркасна або зрубна споруда для молитви гармонійно поєднувалася з ландшафтом, особливо у тих випадках, коли будівлю зводили на палях над водою.

Подібними до попередніх, але зі складнішими завершеннями дахів і просторішим інтер'єром, зводили каплиці-ніші для ікон, фігур, що нагадують один із архітектурних типів станцій Хресної дороги [10, XXVII, 52, 59, ілюстр. 112, 122, 123; 25; 26, 77–78, 82]. Дво-, чотирихилі дахи із невеликою маківкою, причілками з усіх сторін фасадів декорували профільованими вітровими дошками, вирізали у вигляді плавних «хвиль», дрібних зубчиків тощо, що властиво для традиційного будівництва як українців, так і сусідніх народів [10, XXVI–XXVII, 55–57, ілюстр. 117, 118, 120; 27].

Один із найдавніших типів планування вітчизняних сакральних споруд — каплиця-ротонда, що була поширена й у західноєвропейській церковній архітектурі. Вона була багатогранною в плані завдяки зрубному в'язанню колод чи округлою у випадку мурування стін. В інтер'єрі покриття спиралося на центральний стовп або колонаду, утворену по вужчому за несучі стіни периметру [9, 379], іноді конструкцію даху тримали стіни. Муровані каплиці були переважно тиньковані, білені вапном. Найпоширеніші форми дверних і віконних отворів — арковидні, прямокутні, рідше — ледь заокруглені у верхніх кутах, незалежно від будівельного матеріалу. Полігональні дерев'яні каплиці зводили також у Польщі та Білорусі. За кошти пожертвувань парафіян до храму чи завдяки окремій складчині громади будували каплиці на території кладовищ, найчастіше біля їх огорожі, рідше — серед поховань. Такі споруди за функціональним призначенням, окрім місця індивідуальних

молитов, слугували для проведення панахид, молебнів за померлими та в окремих випадках були мурованими склепами заможних і відомих за життя християн [18, 21; 26; 17, 63–65; 27, 303].

Тип плану, фасади, оздоблення цвинтарних, як і іншого призначення, молитовних будівель були різноманітними, однак загалом простежуються сталі відмінності між каплицями східного та західного обрядів: православні народні майстри зводили їх з окремими ознаками, властивими давньорусько-візантійському храмобудуванню і звертали увагу більше на архітектурне вирішення, оскільки облаштування інтер'єру з однією та більшою кількістю ікон залежало лише від габаритів будівлі, а римо-католицькі теслі надавали перевагу художнім особливостям західноєвропейських стилів та акцентували увагу на сакральній скульптурі, задля розміщення якої і виникала споруда. Варто зауважити, що впливи цих стилів спорадично, а подекуди повноцінно, особливо в мурованих будівлях, відображені також у каплицях східного обряду віросповідання. Сюди так само проникла латинська традиція встановлювати фігуративне зображення святих, що особливо помітно в каплицях західноукраїнських теренів. На зміну ренесансним, згодом – бароковим формам, вираженим переважно в банях, з початку XIX ст. в малій сакральній архітектурі поступово проявилися ознаки класицизму. Мотиви рококо тут не застосовували, однак вони були властиві храмам цього періоду. У другій половині XIX – на початку XX ст. в архітектурі каплиць західного обряду, насамперед мурованих, виразний слід залишили художні ознаки різних течій періоду історизму, але особливо популярним було застосування в тогочасному будівництві елементів готики.

Ззовні дерев'яні каплиці народні майстри декорували профілюванням та різьбленням, окрім звичних для оздоблення її елементів стовпців, причілків, дверних та віконних обрамлень, також на фризах, площинах стін, ліхтарях бань. Полотна набірних дверей, невеликі лиштви вікон прикрашали накладними деталями із контурними, по краях ажурними вирізами, а площини заповнювали різьбленим виїмчастим орнаментом. Мотивами геометричних орнаментів слугували зубці, хвильки, змійки, ромбики, квадрати, що є традиційними для декору багатьох народів. Віконні та дверні отвори каплиць мали прямокутні й аркоподібні вирізи. В окремих випадках трапляються трапецієподібні форми, характерні для порталів сакральних споруд Подніпров'я та Лівобережжя, будівель періоду модерну. Нижній край дощатої шалівки причілків профілювали переважно у вигляді ромбічних, пікоподібних, стрільчастих завершень, подібних до контурів підбиття дерев'яних дзвіниць XVIII–XIX ст., відомих як на українських теренах, так і в польському, словацькому, угорському, румунському народному сакральному будівництві.

Інкони каплиці заміняли храми. У них проводилися Літургії, коли в околиці не було християнської святині або як тимчасове приміщення для богослужіння під час відбудови церкви, костелу [28, 56, 139]. На кладовищах Волині, окрім каплиць, найчастіше побутували невеликі церкви, що вміщали в середньому тридцять християн [10, XXV]. У випадку знищення святині через пожежу чи з інших причин із залишків врятованого матеріалу або нового зводили каплицю-знак про колишнє існування храму [29, 64, 96–97], що було властиво не лише для українського сакрального будівництва, а й для сусідніх народів.

Просторово розвинуті каплиці могли мати два яруси, що нагадувало конструкцію дзвіниць, церков XVIII–XIX ст. – на четверик нижнього ярусу опирався восьмирік верхнього. У багатьох каплицях-церквах відсутня апсида або бабинець. Поширеним явищем у розвитку планувальної структури каплиць було її поступове перетворення у парафіяльний храм шляхом розширення та прибудування до неї додаткових приміщень – ризниці, паламарні, притвору [30, 9–10; 31, 7–12]. Для дахів каплиць найчастіше використовували гонт, а в XX ст. його поступово витіснило листове залізо. Форма дахів була менш пластичною, ніж у церквах, небагатоплощинною і більше нагадувала покриття костьолів чи навіть жител. Дво-, чотирихилі наметові дахи, трисхилі із причілком над вхідним отвором, увінчували невелика баня, маківка або сигнатура, невеликий шпиль яких завершував кований хрест.

Різновидами сакральних споруд такого типу були дзвіниці-каплиці, каплиці, розташовані в емпорі церкви. Останні характерні для Прикарпаття, Карпат та особливо Бойківщини, оскільки для храмів цього регіону в конструктивному вирішенні характерне було зведення над бабинцем опасання з аркадою, що слугувала галереєю входу на хори, які згодом облаштовували як каплицю. Виникнення цього додаткового об'єму вчені пояснюють впливом будівництва монастирів, необхідністю оборонної функції, інспірації візантійського храмобудування. Таке розміщення каплиці

не було звичним для храмів західного обряду [32, 400–432; 33, 87]. Дерев'яні дзвіниці-каплиці в Україні були рідкісним явищем, тому трапляються лише поодинокі випадки таких конструкцій.

У каплицях громадських закладів, зокрема навчальних інституцій, лікувальних осередків, в'язниць інколи відбувалися відправи для християн, які перебували в цих установах. На території закладів освіти будували студентські каплиці [34, 4]. Для хворих зводили невеликі сакральні споруди недалеко від шпиталів або облаштовували для богослужіння одне із приміщень [35, 125]. В останньому випадку інтер'єрні каплиці ззовні не виділялися властивими їм ознаками, окрім декорування орнаментом і християнською символікою на вікнах, порталах. Споруди та приміщення такого типу проектували архітектори, а будівельні роботи виконували кваліфіковані майстри.

З другої половини XIX ст. професійні митці різних регіонів Європи у своїх проектах каплиць, насамперед для богослужіння, поступово почали застосовувати декоративні елементи, властиві місцевій народній архітектурі. Це притаманно не лише народам, близьким до українських етнографічних територій, зокрема чехам, словакам, полякам, а й віддаленим – у скандинавських країнах, де дерев'яне храмобудування мало свою неперервну традицію та було характерне як для католиків, так і для протестантів [36, 17–46]. У кінці XIX – на початку XX ст. архітектори проектували муровані каплиці, які, окрім традиційного призначення, могли слугувати ще й склепом.

Інкони проєктанти відходили від усталених форм місцевого храмобудування, застосовуючи конструктивні та декоративні вирішення модних на той час віянь, що властиві епохам історизму та модерну, або навпаки, поверталися до первинних форм церковних будівель такого типу, зокрема ротонд. Негативні політичні події, що сталися в Європі впродовж XX ст., призвели до припинення пошуків нових архітектурних вирішень каплиць як у професійній творчості, так і в народному будівництві.

Залежно від віросповідання та розмірів внутрішнього простору каплиці містили певну кількість речей і тип облаштування. У таких будівлях зберігали предмети, перенесені з храму, які в ньому замінили на новіші, або пожертвовані громадою відразу для каплиць. Внутрішнє обладнання невеликих сакральних конструкцій східного обряду складалося із однієї або кількох ікон, перед якими стояв своєрідний престол, свічники. Встановлення тут різьблених об'ємних фігур є запозиченням з латинського обряду, впливи якого на значній частині українських земель поширилися переважно з Польщі після Берестейської унії 1596 року, Ужгородської унії 1646 року, замойського Синоду 1720 року, діяльності західноєвропейських чернечих орденів, релігійно-політичних позицій посполитої шляхти. У римо-католицьких каплицях із невеликими приміщеннями зазвичай були Розп'яття, скульптури Христа, Богородиці чи святого, якого вшановують у західному обряді, зокрема Яна Непомука, Антонія, Ксаверія та інших, або їх ікони, які встановлювали на вівтарі, кріпили до стіни. Більшість ікон, що нині існують у сільських каплицях обох конфесій, не намальовані на полотні, дереві або склі, а надруковані на папері в XIX–XX ст. [37, 50]. Тут трапляються переважно наземні, настільні свічники, рушники, скатертини та інші дрібні речі й часто живі квіти.

Отже, створені українськими народними майстрами та професійними митцями малі архітектурні форми, попри їх незначні локальні відмінності, містять у своїй основі ознаки аналогічних споруд, властиві сусіднім європейським народам. Їх подібність полягає в застосуванні спільних технік будівництва, використанні однакових матеріалів, тотожності призначення та місць розташування. Тому загалом типологічна структура для усіх різновидів дерев'яних малих архітектурних форм, принаймні слов'янських країн, однакова. Варіативність невеликих об'єктів народного будівництва зумовлена розвитком місцевих традицій художньої деревообробки та різноінтенсивним впливом на них сторонніх мистецьких ознак, набутих впродовж генезису у своїх автентичних осередках. В Україні на формотворенні та оздобленні малих сакральних споруд – каплиць – певною мірою позначилися інспірації західноєвропейських мистецьких стилів, тісно поєднаних із храмобудуванням латинського обряду, та насаджувannya в окремих регіонах специфічних рис північноросійської церковної архітектури через політичні інтереси цієї держави щодо українських земель. Різні історичні колізії, що так чи інакше вплинули на становлення й розвиток української держави загалом та місцевого храмобудування зокрема, унеможливили вплив архітектури вітчизняних каплиць на їх спорудження в сусідніх країнах. Натомість наявність сакральних скульптурних зображень, ікон із традиційною західною іконографією в каплицях багатьох етнорегіонів України вказує на значні інспірації мистецтва римо-католиків. Таким чином, відмінності між об'єктами народної малої архітектури центрально- та східноєвропей-

ського простору виражені в компаративному аспекті лише на рівні окремих ознак художньої деревообробки.

1. *Грабар А.* Християнська іконографія перших століть нашої ери: засвоєння тогочасної образотворчості (пер. з англ. О. Кошового) // Мистецтвознавство. – Л., 2004. – № 3. – С. 189–204.
2. *Zeliński C.* Sztuka sakralna: Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego / Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych. – Poznań; Warszawa; Lublin, 1960.
3. Галицько-Волинський літопис. – Л., 1994.
4. *Левченко М.* Очерки по истории русско-византийских отношений. – М., 1956.
5. *Могитич І.* Нариси архітектури української церкви. – Л., 1995.
6. *Бадяк В.* Релігійні процеси на Лемківщині // Лемківщина: У 2 т. – Л., 2002. – Т. 2. – С. 165–189.
7. Словник українського сакрального мистецтва. – Л., 2006.
8. *Тарас Я.* Українське сакральне дерев'яне будівництво (ілюстрований словник-довідник) // Народознавчі зошити. – 2000. – Ч. 4. – С. 730–746.
9. *Рожко М.* Міста, дерев'яне будівництво, наскельні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 361–460.
10. *Щербаківський Д.* Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці // Українське мистецтво. – К.; Прага. – [Б.р.]. – Т. 2.
11. *Vudra J.* Ludová architektúra na Slovensku. – Bratislava, 1958.
12. *Федорів Ю.* Пояснення церковних богослужень і Святих Тайн. – Л., 2004.
13. *М. Моздир.* Експедиція по темі «Українське сакральне мистецтво на Буковині», 15–26 серп. 1996 р. (керівник Станкевич М.) // Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1., оп. 2., од. зб. 430.
14. *Bastrzykowski A.* Zabytki kościelnego budownictwa drzewnego w diecezji Sandomierskiej z 263 ilustracjami. – Kraków, 1930.
15. *Болюк О.* Типи і художні особливості каплиць XIX–XX століть // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 2005. – Т. ССXLIX. – С. 447–453.
16. *Данилюк А.* Поклонися народному зодчому: Етнографічні нариси про народну архітектуру України. – Л., 1995.
17. *Крип'якевич І.* Історичні проходи по Львові. – Л., 1991.
18. *Вуйцик В.* Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л., 1991.
19. *Колицуняк Г.* Народні хрести в Коломиїщині. – [Б. м.], [Б. р.].
20. *Тарас Я.* Лемківська сакральна архітектура // Лемківщина: У 2 т. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 297–323.
21. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1., оп. 2., од. зб. 430.
22. Українське народознавство / За ред. С. Павлюка, Г. Горинь, Р. Кирчіва. – Л., 1994.
23. Zabytki województwa Stanisławowskiego: Wykaz lat 1920–1929 (opracowany przez pracowników Lwowskiego okręgu Konserwatorskiego) / Ministerstwo Kultury i Sztuki. Biuro pełnomocnika rządu do spraw polskiego dziedzictwa kulturalnego za granicą. – Warszawa, 1998.
24. Architekt. – R. II. – 1901. – Nr. 4.
25. *Болюк О.* Експедиційні матеріали Покуття (власний архів).
26. *Głogier Z.* Budownictwo drewniane i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. – Warszawa, 1907. – Т. I.
27. *Слободян В.* Церкви долини Верхнього Пруту // Народознавчі Зошити. – 2000. – № 2. – С. 299–305.
28. *Вуйцик В., Івасейко С., Слободян В.* Українські церкви Бродівського району. – Л., 2000. – Кн. 1.
29. *Слободян В.* Церкви українців Румунії. – Л., 1994.
30. *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині XI–XIV ст. // Вісник Укрзахідпроектреставрації. – 1997. – Ч. 8. – С. 3–20.
31. *Januch B.* Zabytki monumentalnej architektury Lwowa. – Lwów, 1928.
32. *Obmiński T.* O cerkwiach drewnianych w Galicyi // Sprawozdanie Komisji do badania Historii sztuki w Polsce. – Kraków, 1914. – Т. IX. – Zeszyt III i IV. – S. 400–432.
33. *Драган М.* Українські дерев'яні церкви. – Л., 1937. – Ч. 1.
34. Неділя. – Л., 1933. – Ч. 6.

35. *Нюга О.* Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століть. – Л., 1999.
36. *Ruszczyk G.* Drewniane kościoły w Polsce 1918–1939: Tradycja i Nowoczesność. – Warszawa, 2001.
37. *Шнак О.* Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Л., 2006.

**Віктор Вечерський**  
(Київ)

## ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ БАРОКО В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Упродовж другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. стилістика архітектури на теренах України зазнала значної еволюції, що підтверджує порівняння архітектурних витворів рубежу доби. Проте стилістичний аналіз дозволяє виокремити риси, спільні для архітектури саме цієї доби, які відрізняють її від зодчества попередньої (ренесанс) і наступної (класицизм) епох. Найгрунтовніше ці питання дослідили М. Цапенко в монографії «Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков» (розділ про «декоративні особливості», а фактично – про пластику фасадів та інтер'єрів) [1], Д. Яблонський у праці «Порталы в украинской архитектуре» [2], а також автор даної статті [3].

Архітектурну стилістику, архітектурно-пластичні вирішення будівель і споруд формували насамперед естетичні уподобання часу, а також функціональна типологія, розпланувальна й об'ємно-просторова структура та конструктивно-технічні особливості об'єктів архітектури. Аналіз збережених архітектурних пам'яток дозволяє виділити основні композиційні принципи та засоби виразності, уживані протягом цієї доби. Серед архітектурних споруд майже немає асиметричних. Однак у композиціях окремих частин будівель спостерігаємо дисиметрію при строгому дотриманні візуального урівноваження об'ємів та архітектурних форм. При створенні архітектурного образу будівлі великого значення надавали силуетним характеристикам, виразності яких досягали завдяки активному застосуванню таких елементів, як фронтони, дахи й бані. Композиційно важливі місця завжди акцентували фронтонами з трикутним завершенням і обов'язково волютами, які забезпечували пластичний перехід від однієї геометричної форми до іншої. Нерідко послуговувалися т. зв. розірваними фронтонами, вперше використаними Мікеланджело Буонаротті в римській брамі Порта Піа в 1561 р. У житлових і громадських будівлях використовували високі щипцеві, вальмові й мансардові дахи з переломами. Невід'ємним атрибутом церковної архітектури цієї доби стала т. зв. грушовидна форма бань з ковнірами чи перехватами в нижній третині. У такій формі бань вбачається західний бароковий вплив. Проте в Україні, попри розмаїття форм цих бань, завжди дотримувалися правила: баня в найширшій своїй частині не може бути ширшою, ніж підбанник.

У монументальних будівлях тектоніка була ордерною. Ордер, який у XVII–XVIII ст. був універсальною міжнародною мовою архітектури, приваблював українських майстрів насамперед своїми декоративними й образно-символічними можливостями. На цих засадах вони створили своєрідний «місцевий професійний діалект», видозмінюючи ордерний канон, використовуючи ордер для артикуляції об'ємних блоків, ризалітів, ярусів: пілястрами, лопатками, трьохчетвертними і півколонками, нерідко спареними, потроєними, зібраними в пучки, підкреслювали кути об'ємів і місця прилягання внутрішніх стін до фасадних. У декорі ордер відігравав організуючу роль: вікна з арковими й лучковими перемичками часто мали облямуння у вигляді ордерних композицій наличників із сандриками найвигадливіших форм, джерела яких знаходимо як у тогочасній західній, так і в російській архітектурі.

Класичні архітектурні ордери, які застосовували в Україні цієї доби, належали до категорії повних ордерів і генетично були пов'язані не з античною грецькою архітектурою, а з римською, в якій ордер включав п'єдестал, колону й антаблемент. У римському варіанті ордерної системи відомо п'ять ордерів: тосканський, римо-доричний, іонічний, коринфський і композитний. Усі вони так чи інакше використовувалися і в Україні, проте в рамках барокової стилістики найуживанішими були три ордери – іонічний, коринфський і композитний. У великих монументальних

будівлях іноді застосовували колосальний ордер, як на фасаді Домініканського костелу у Львові. Частіше ж трапляються багатоярусні ордерні композиції, строго підпорядковані класичному принципу суперпозиції. Класичні пропорції ордерів у редакції «Правила п'яти ордерів» Віньйоли зазвичай не дотримувалися, як і канонічні, математично вивірені ентазиси колон. Особливо це характерно для творчості київських архітекторів І. Григоровича-Барського та Й. Г. Шеделя, котрі фахово володіли мовою класичних ордерних форм, проте задля досягнення своєрідних «маньєристичних» ефектів нерідко свідомо перебільшували пропорції та форми колон, п'єдесталів, баз, капітелей та антаблементів, деформували арки і фронтони.

Специфікою формування фасадного декору на початковому етапі розвитку архітектури розглядуваної доби було широке використання можливостей комбінаторики на базі цегляних обломів, що дозволяло максимально розкрити творчий потенціал та винахідливість кожного майстра-муляра. На підвалинах розвитку стилю ми ще не спостерігаємо того насичення фасадних площин декором, яке охарактеризує наступні етапи.

На другому етапі, починаючи з 1730-х рр., пластичні засоби стають розмаїтішими. Дуже поширеними є мотиви повтору (подвоєння, потроєння) форм: пілястр, півколон, фронтонів, сандриків, гуртів. Здається, що одинарні архітектурні форми й деталі цілком втратили свою композиційну роль: усі важливі архітектурні форми й мотиви повторюються двічі чи тричі. Так розмиваються контури будівлі й виникає ілюзія динамічної форми, яка потребує сталого втілення, але ще не знайшла його. Найхарактернішим проявом є улюблений у цей час мотив пучка пілястр, коли кожна пілястра фланкується напівпілястрою, що відступає на задній план, а за нею, на третьому плані – чвертьпілястра. Усе це досить легко й органічно реалізувалося в цегляному муруванні, а виконання енергійно розкріпачених на цих пучках пілястр карнизів значного виносу стало можливим робити точно й ретельно завдяки високій якості як мулярських, так і штукатурних робіт.

У цей час з'явилося декоративне штукатурне ліплення, яке майстри виконували на місці за рисунками архітекторів по каркасу з дроту, закріпленому на мурі кованими цвяхами. При цьому майстер, зберігаючи загальну композицію декору, задану архітектором, моделював кожен форму індивідуально. Орнаментальні рослинні мотиви в техніці барельєфу й горельєфу з масками, раковинами, гербами, купідонами утворювали фризи, облямувували вікна, заповнювали тимпани сандриків, фронтонів і порталів, накладалися на лопатки, пілястри та фризи антаблементів. Для них наносили кольорове тло – бірюзове, синє, відтінків жовтої та червоної вохри. Кольорову палітру збагачували позолочені деталі – капітелі, імперські орли тощо. При цьому єдності і чіткості композиційної побудови досягали завдяки використанню ордера. Визначальним на цьому етапі стало застосування багатоярусних ордерних композицій.

Дверні й віконні отвори робили півциркульних, лучкових або трицентрових обрисів з обов'язковим облямунням профільованим архівольтом чи наличником і фіксацією рельєфного замкового каменю. На цьому етапі – в середині XVIII ст. – з'являються т. зв. вухасті наличники, що стали характерною прикметою мурованої архітектури другої половини XVIII ст.

В інтер'єрах, як і на першому етапі, застосовували тяги (гурти) різних профілів, штукатурне ліплення, кахлі, поліхромію. У церковних інтер'єрах основою архітектурно-пластичного вирішення було функціонально й мистецьки необхідне об'єднання висотно розкритих щедро освітлених просторів кожної дільниці за допомогою високих підпружних арок.

Освітленню церковних інтер'єрів, влаштуванню великих, різноманітних за формою вікон у кілька ярусів надавали пріоритетного значення. Ще важливішою в цьому плані була роль світлової бані (купола) – однієї чи кількох. Саме бані відкривали церковні інтер'єри для потоків верхнього світла, які надавали внутрішньому простору урочистості. Цю світлоносну роль бані контрастно підкреслювали затемнені бічні частини церковної будівлі – притвори, бабинці, бічні вівтарі, каплиці тощо. Загалом же драматургія світла була спрямована на створення в храмі відчуття піднесеності.

На третьому етапі розвитку архітектури даного періоду, у 1750–1770-х рр., відбулася уніфікація мови архітектурних форм разом із найширшим, ніж будь-коли перед тим або опісля, застосуванням скульптурного декору й поліхромії як на фасадах, так і в інтер'єрах. Якщо на попередніх етапах архітектурні форми були дещо важкуватими, масивними й тектонічними, то тепер вони стали значно легшими, їх масивність ніби розчинилась у повітрі аж до розмивання тектонічних форм, характерного для грайливого рококо. Найвиразніше ця тенденція проявилася в Андріїв-



ській церкві в Києві (1747–1753 рр.), соборі Св. Юра у Львові (1744–1770 рр.) та Успенському соборі Почаївського монастиря (1771–1783 рр.), тобто і в західному регіоні, і в Наддніпрянщині.

У католицькій сакральній архітектурі та в орієнтованих на неї уніатських храмах усталився тип композиції двоярусного головного фасаду, вперше в закінченому вигляді представлений римським костелом Іль Джезу – спільним витвором архітекторів Дж. Б. да Вінйоли та Дж. делла Порта. У XVIII ст. поширення набули округлі, еліптичні та інші криволінійні форми, що додатково збагатили архітектурну палітру світлотіньовими ефектами. Плоскі площини та прямі лінії майже зникли. Головні фасади костелів нерідко викривляли хвилеподібно – краї відступали назад, у той час як центральна частина фасаду плавно виступала вперед. Це супроводжувалося наростанням пластичної експресії від країв фасаду до його центру, по осі симетрії якого були сконцентровані основні пластичні акценти – фронтони, портали, ніші зі скульптурою тощо. Площини стали значно розчленованішими, що підкреслювалося ще й скульптурним декором, в якому переважали мотиви путті та постаті католицьких святих. При цьому статуї зазвичай встановлювали у відповідних нішах-екседрах, глибина і форма яких сприяли активному світлотіньовому моделюванню архітектурних і скульптурних форм. Як дотепно висловився Г. Вольфлін щодо фасадної скульптури в католицькому бароко, «згідно з ідеєю бароко статуя позбавлена будь-якої чарівності, якщо вона не загрожує зруйнувати нішу, в якій її розташовано» [4].

Загалом для архітектурно-пластичних вирішень більшості будівель і споруд цієї доби були характерні:

- переважання об'ємних композицій над фронтально-площинними;
- центричність та ієрархічність композиції архітектурних форм;
- поєднання мальовничості силуетів і форм з регулярністю розпланувальної побудови, що забезпечує логічність архітектурної форми та ясність її візуального сприйняття;
- тектоніка на основі неканонічно (декоративно і символічно) трактованого ордера;
- вживання однакових пластичних засобів для будівель усіх функціональних типів – кількість застосовуваної пластики залежала тільки від ступеня репрезентативності будівлі.

Від XIX ст. і дотепер дискусійним залишається питання про суть, походження, оригінальність, стильову приналежність і точне термінологічне визначення того «національного архітектурного стилю», який переважав в архітектурі України другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. Одні дослідники (М. Макаренко) [5] вважали його українським відродженням, інші (І. Грабар, Г. Павлуцький) [6] – українським бароко, треті (М. Шумицький, М. Цапенко) [7] – просто «національним» або українським національним стилем.

Якщо розглядати стиль не як сукупність зовнішніх рис, а як цілісність функціональних, типологічних, конструктивних і пластичних аспектів архітектури, стає очевидним, що в стильовому відношенні архітектура України зазначеної доби чітко розпадається на два стильових явища – провінційне відгалуження центральноєвропейського бароко в західних регіонах і суттєво відмінну від бароко стилістику, що розвивалася в Наддніпрянщині, на Лівобережжі та Слобожанщині.

Суто барокові стильові феномени в цю добу спостерігаються в елітарній мурованій архітектурі Поділля, Волині й Галичини, пов'язаній з католицьким та уніатським культурним колом. Це українські витвори архітекторів-іноземців Я. Годного, Дж. Бріано, Дж. Джізеліні, А. Колара, Я. Покори, П. Гіжицького, Б. Меретина, Я. де Вітте, Г. Гофмана та інших – католицькі й уніатські монастирі, колегіуми, костели, а також цивільні будівлі: Колегіум у Кременці (1735 р.), ансамбль Почаївського монастиря (1771–1791 рр.), Домініканський костел у Львові (1749–1764 рр.), ратуша в Бучачі (1751 р.), будинок Шимоновича (палац Любомирських) на площі Ринок у Львові (1763 р.) тощо.

У цілому для такої архітектурної стилістики, особливо для сакральних будівель, характерні поєднання протилежностей, дисонансність, принципова розімкненість архітектурної форми, ілюзіонізм, де конструктивна логіка й тектоніка підпорядковані ідеологічно-клерикальним завданням. Таким чином, архітектура бароко в Правобережній та Західній Україні XVII–XVIII ст. була синхронним місцевим відгалуженням єдиного європейського стилю.

Розуміючи стиль не як суму зовнішніх прикмет, а як закон, принцип формування архітектурного твору, маємо визнати суттєву стилістичну відмінність будівель, зведених упродовж другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. на Лівобережжі, Наддніпрянщині та Слобожанщині, від тогочасних суто барокових споруд західного регіону. Відрізняються як розпланувально-просторові

структури, так і композиційні побудови, способи формування простору, архітектурно-пластичні вирішення. Тут спостерігаємо тенденції до перенесення в монументальну муровану архітектуру композиційних структур з традиційної монументальної дерев'яної архітектури, а також відродження композиційних структур монументальної мурованої архітектури Київської Русі. Це дає підстави провести певні паралелі з архітектурою Відродження чи Ренесансу в Європі.

За класифікацією Г. Вельфліна [8] існує протилежність між класичними (ренесанс) та не-класичними (бароко, маньєризм) культурними феноменами, що проявляється передусім у формальних аспектах. Класичність виявляється в тенденції до цілісності, внутрішньої і зовнішньої завершеності, ясно виявленій мірі, порядку, чіткості структури. Для некласичного (барокового) світовідчуття та відповідних мистецьких творів характерні відсутність єдності, зближення полярних, різнопланових явищ, внутрішня суперечливість, принципова відкритість форми. Класичним (ренесансним) культурним явищам притаманне строге слідування канону, прагнення навіть новий зміст укласти в традиційну форму. Натомість некласична (барокова) тенденція – це не тільки пошук принципово нових форм, але й прагнення вмістити зсередини канонічні схеми і форми, що згодом перейшло у принципову відмову від канону.

Збережені донині пам'ятки архітектури другої половини XVII – першої третини XVIII ст. засвідчують принципову антибароковість тогочасної монументальної архітектури Наддніпрянщини, Лівобережжя і Слобожанщини. В образному ладові цієї архітектури домінують гуманістичні тенденції – співмірність з людиною, розрахунок на оптимальне візуальне сприйняття, ясність структури, чіткий геометризм архітектурних форм, відсутність барокового ілюзійнізму. Усе це дозволяє нам порушити питання не про барокові, а скоріше про ренесансні риси в архітектурі цієї доби, адже в цих архітектурних витворах ні про яке барокове перетікання мас і просторів не йдеться. У них декор не маскує, а навпаки, підкреслює структуру архітектурної форми. Геометризм об'ємних побудов виявляє тенденцію до ідеальних центричних форм (таких форм набувають храми хрещатої структури і особливо тетраконхи середини XVIII ст.). Навіть трактування ордеру витримано в дусі ренесансу, тобто це трактування є образно-символічним.

Відродження, або ренесанс, є стадіальним явищем, етапом, через який проходить кожна велика національна культура на шляху від Середньовіччя до Нового часу. Це супроводжується послабленням універсалістських тенденцій та аскетичних ідеалів, пробудженням національної свідомості, формуванням держав. І якщо в Італії все це проявилось у відкритті й відродженні спадщини античного Риму, то для України XVII ст. такою «своєю античністю» стала Київська Русь. Саме з цим пов'язані «репарації» київських та чернігівських храмів домонгольської доби, а також відродження їхніх розпланувально-просторових структур у новому храмовому будівництві гетьманів І. Самойловича, І. Мазепи, І. Скоропадського.

Отже, можна зробити висновок, що через розвиток національної державності та гуманістичних тенденцій у культурі архітектура східної частини України зазначеної доби була типологічно ближчою до явищ європейського ренесансу, ніж до синхронних барокових стильових течій Європи. Це був сплав автохтонних тенденцій до відродження здобутків давніх епох у розпланувально-просторових побудовах з ордерними композиціями ренесансного характеру, бароковим західним декором та декоративними елементами московського «узороччя». Певне хронологічне запізнення (ретардація) цих стильових явищ порівняно з типологічно схожими європейськими явищами можна пояснити бездержавністю України до середини XVII ст. та тривалими війнами. Таке ж запізнення ми спостерігаємо і в Центральній та Східній Європі як наслідок Тридцятилітньої війни – впродовж XVII ст. про повноцінне бароко можна говорити тільки стосовно Італії та Фландрії; східніше р. Рейну, в Центральній і Східній Європі бароко з'явилося не раніше 1680-х рр. [9].

У стильовому відношенні за 130 років архітектурно-пластичні засоби зазнали суттєвої еволюції, увібрали багато різноманітних стильових елементів. Це дозволяє вести мову, користуючись терміном академіка Д. Лихачова, про «контрапункт стилів» [10] у тогочасній архітектурі України. Аналіз архітектурної пластики збережених будівель виявив прямі впливи бароко, рококо (здебільшого в декорі) і раннього класицизму, інфільтрація якого стала помітною з 1770-х рр.

Етапність розвитку архітектури доби відобразилася в етапах стильового розвитку. На першому етапі відбувалося формування стилістики. Для нього були характерні певний архаїзм і чітка тектонічність архітектурної пластики. Другому етапові властивий був перехід від засадничої тектонічності до декоративності, розвиток у бік більшої мальовничості та вибагливості. На третьому

етапі, починаючи з середини XVIII ст., завдяки працям Й. Г. Шеделя, І. Мічуріна, Б. Меретина та інших архітекторів практично знівелювалося явище хронологічної ретардації (запізнення) стилістики української мурованої архітектури стосовно центральноєвропейської, вона набула виразних стилістичних рис пізнього бароко, а на західних землях – рококо. Зокрема, на заході України яскравіше виявлені загальноєвропейські аспекти стилю, а на сході – автохтонні риси. Таким чином, стилістично архітектура України другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. визначається як ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації. І лише наприкінці зазначеної доби безроздільно панівною архітектурною стилістикою на всіх українських землях стало бароко.

1. *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967.
2. *Яблонский Д.* Порталы в украинской архитектуре. – К., 1955.
3. *Вечерський В.* До питання про національний стиль в архітектурі України XVII–XVIII ст. // Архитектурна спадщина України. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 102–113.
4. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е. Лундберга. – СПб., 2004. – С. 114.
5. *Макаренко Н.* Памятники украинского искусства XVIII века. – СПб., 1908.
6. *История русского искусства.* – М.; СПб., 1912–1914. – Т. 2.
7. *Шумицький М.* Український архітектурний стиль. – К., 1914. – С. 9; *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967.
8. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. – С. 84–92, 157–158.
9. *Лібман М.* Деякі особливості архітектури барокко у Середній та Східній Європі // Українське барокко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 23.
10. *Лихачев Д.* Социально-исторические корни отличий русского барокко и барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции. – М., 1973. – С. 381–390.

*Олена Годованюк  
(Київ)*

## **ПРОЯВИ ГОТИКИ В МУРОВАНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ БУДІВНИЦТВІ ВОЛИНИ В КІНЦІ XIII – УПРОДОВЖ XVI СТОЛІТТЯ**

Створення на Волині монументальних мурованих будівель, в архітектурі яких простежується вплив готики, припадає на період розквіту Галицько-Волинського князівства (друга половина XIII – початок XIV ст.) – на час, коли Волинь входила до складу Великого князівства Литовського та Польщі (XIV–XVI ст.). Упродовж цих віків були збудовані муровані оборонні споруди, костели та церкви.

Причин того, що майже всі готичні муровані споруди Волині втратили свій первісний вигляд, було кілька. Насамперед це часті феодальні війни та пожежі з подальшим відновленням та реконструкціями будівель. Суттєвий вплив мали перебудови та вдосконалення оборонних споруд відповідно до застосування нових видів зброї, а також перебудова храмів з метою збільшення їх об'єму або згідно з новими естетичними уподобаннями, викликаними зміною архітектурного стилю. До цього варто додати також вплив часу та природних явищ.

Отже, про приналежність певної споруди до кола готичних волинських будівель можна зробити висновок лише за окремими ознаками, фрагментами, деталями, виявленими в результаті детальних досліджень.

**Оборонне будівництво. «Волинські вежі».** Найдавнішими оборонними спорудами Волині, в яких помітні ранньо-готичні впливи, є «Волинські вежі», збудовані в другій половині XIII – на початку XIV ст. у північних і західних районах Галицько-Волинського князівства для захисту кордонів (Кам'янець, Столп'є, Старий Чорторійськ, Білавіно, Спас та ін.). Подібні вежі майже одночасно споруджували і на Новгородських землях (Ізборськ та Корела), у Польщі, Угорщині, Прибалтиці, Скандинавії.

Про вплив фортифікаційного будівництва західних сусідів засвідчують архітектурні форми веж. Найкраще збережену вежу в Кам'янці-Литовському (нині – Білорусь), збудовану в 1271–

1289 рр. князем Володимиром Васильковичем, відреставрували в 1903 р. за проектом В. Суслова. Це цегляна циліндрична споруда діаметром 13,5 м, висотою близько 19 м. Товщина її стін сягає 2,5 м. На кресленнях В. Суслова [1, рис. 3, 4], опублікованих П. Раппопортом, показано, що всередині об'єм башти було поділено на п'ять ярусів помостами на дерев'яних балках. П'ятий ярус з верхньою бойовою площадкою сполучається цегляними сходами в товщі муру. Площадку захищають 14 масивних прямокутних зубців. Верхній ярус вежі, висота якого вдвічі перевищує висоту нижніх, перекривало нерв'юрне готичне склепіння; нерв'юри були викладені з лекальної цегли, спиралися на консольну п'яту — білокам'яну профільовану деталь. Віконні отвори мають перемички напівциркульної, дещо стрілчастої або трилопасної форми. На четвертому ярусі зберігся вихід на своєрідний балкон — дверний отвір зі стрілчастою перемичкою, обрамлений напіввалом з лекальної цегли, а у верхній частині — цегляним поребриком. Чотири ряди поребрика підкреслюють низ оборонних зубців. Отже, в архітектурі цієї вежі конструктивні елементи готики поєднані з традиційним давньоруським декором.

Вежа в с. Столп'є поблизу Холма (нині — Польща), збудована князями Володимирськими в другій половині XIII ст., — порівняно невелика в плані (5,8 м × 6,3 м) споруда, зовні прямокутна, вимурована з каменю-вапняку, всередині — кругла, діаметром близько 3 м, обмурована брусковою цеглою. Висота стін, які збереглися, сягає 19,5 м.

У 1970-х рр. польська дослідниця І. Кутиловська виявила, що на п'ятому, раніше недосяжному, ярусі вежі існувала мініатюрна каплиця-ротонда у формі октагону, вписаного у прямокутний план споруди [2, 4, 10, 11]. Чотири з восьми конх каплиці, розміщені за сторонами світу, мають більші розміри, причому східна — найбільша, а конхи, вміщені між ними, — менші. Місця з'єднання конх дозволяють зробити припущення, що тут існували лопатки, котрі переходили в підпружні арки склепіння [3, 9]. Отже, каплиця Столпіївської вежі в давнину також була перекрита восьмипелюстковим склепінням на потовщених ребрах, яке можна вважати ранньготичним. Знайдені при розкопках у Столпіївській вежі кам'яні профільовані деталі мають готичні архітектурні форми [4, 204].

Вежа в с. Булавіно поблизу м. Холм, збудована, згідно з відомостями літопису, князем Данилом Галицьким у 1259 р., а за іншими даними, — на межі XIII—XIV ст. Це була прямокутна в плані споруда (11 × 12, 4 м), від якої збереглася лише північна та половина східної стіни. Висота чотирьох ярусів збереженої частини — близько 18 м. Брак натурних досліджень та іконографії не дозволяє достеменно встановити конструкції перекриття та характер оздоблення Білавінської вежі.

**Луцьк. Верхній замок.** Нині широковідомий ансамбль однієї з наймогутніших фортифікацій середньовічної Волині — князівського (королівського, державного) Верхнього замку в Луцьку (кінець XIII—XIV ст., перебудови XVI, XVIII, початку XIX ст.). До оборонних споруд належать цегляні мури та три башти — В'їзна (Любартова), Стирова (Свидригайлова) та Владича.

Найбільш суттєві фрагменти, яким притаманні риси готичної архітектури, збереглися в головній В'їзній башті Верхнього замку, яка стоїть у західному його куті. Це майже квадратна в плані, первісно триярусна споруда, яка завершувалася прямокутними зубцями. До воріт башти через оборонний рів у давнину було перекинуто дерев'яний міст із підйомним механізмом.

На жаль, нижня частина головного фасаду В'їзної башти втратила свій первісний вигляд. Тепер тут — арочний проїзд із напівциркульною перемичкою. Над нею збереглися дві готичні перемички з профільованої цегли. Їх розташування дає підстави для гіпотези, що у XIV ст. вони були пов'язані з оздобленням двох отворів. Ширший з них — лівий, з напівциркульною перемичкою — був проїздом, а вузький — правий, зі стрілчастою перемичкою — слугував хвірткою для піших. Значна висота профільованих перемичок над сучасним рівнем ґрунту дозволяє припустити, що це було обрамлення ніш, в які входили підняті звідні ланки мосту, перекинутого через оборонний рів. Слід зазначити, що майже ідентично було вирішено і нижній ярус головного фасаду В'їзної башти замку в Черську (Польща, XIV—XVI ст.; 5, 119, рис. 93). Тут проїзд з напівциркульною перемичкою, розміщений зліва, та вузька фіртка для піших праворуч від нього, вміщені в досить високі ніші, призначені для піднятих звідних ланок дерев'яного мосту.

На фасаді В'їзної башти Луцького замку, зверненого в бік замкового двору, збереглася первісна арка проїзду. Стрілчаста її перемичка в площині обох лицьових поверхонь стіни прикрашена перспективним багато профільним оформленням з лекальної цегли.

Готичні архітектурні форми притаманні порталу першого ярусу Стирової (Свидригайлової) башти. Стрілчаста його перемичка утворена двома великими білокам'яними профільованими блоками; вертикальні елементи обрамлення не збереглися.

На першому етапі формування ансамблю верхнього замку існував готичний князівський палац, про архітектурні особливості якого, на жаль, вірогідних відомостей не збереглося. В описі Верхнього замку, датованому 1545 р., про палац згадано лише побіжно: «...a druhaia wieza za domu Korolewskimi» [6, 67]. Беручи до уваги, що в 1429 р. в Луцьку відбувся конгрес європейських монархів [7], можна зробити висновок, що в той час у замку існував звичайний за об'ємом палац та достатня кількість інших приміщень, необхідних для розміщення осіб такого рангу, а також придворних, челяді тощо. Відомо, що готичний палац із червоної цегли стояв уздовж південного відрізка оборонного муру й безпосередньо примикав до нього. Свідченням існування палацу нині є дві готичні стрілчасті перспективні ніші на внутрішній поверхні південного оборонного муру. Вірогідно, вони розміщувалися на стіні одного з приміщень першого поверху палацу та були пов'язані з його плановою структурою.

**Кременець. Замок (XIII–XIV, XVI ст.).** Вплив готики помітний в архітектурі В'їзної башти кам'яного королівського (державного) замку в Кременці, збудованого на вершині гори, яка височіє над містом. Він складався з оборонних мурів і трьох башт – В'їзної, Черленої та башти, зведеної над житловим палацом. Нині збереглися окремі фрагменти оборонних мурів, напівзруйнована В'їзна башта, рештки стін палацу з баштою.

В'їзна башта – прямокутна в плані споруда, розміщена в східній частині замкових фортифікацій, на самому прузі крутого схилу гори. Збереглися два яруси будівлі; первісна їх кількість не встановлена. На першому етапі формування комплексу В'їзна башта стояла на іншому місці – біля Черленої башти [6, 202]. Складний в'їзд до замку, зафіксований ревізією замкових споруд у 1545 р. («...a terereszni most iest kryvo roblen I trudnyi wiezd do Zamku» [6, 203]), опосередковано засвідчує про досить невдале розташування цієї другої В'їзної башти.

Розташування фасадної стіни В'їзної башти на межі урвища стало причиною того, що від неї збереглися лише фундаменти та незначні фрагменти нижнього ярусу. Встановити первісний вигляд фасаду неможливо без детальних обстежень. Фото, котрі ілюструють сучасні видання з історії архітектури України, демонструють вигляд В'їзної башти із замкового двору. У центрі дворового фасаду збереглася арка проїзду з виразною стрілчастою готичною перемичкою. Ширина проїзду становить 3 м, висота – близько 4,5 м. Стрілчаста арка, вимурована з приблизно однакових за розміром кам'яних блоків, не має профілювання або інших елементів декору.

**Острог. «Вежа мурована» князів Острозьких.** Одним з ранніх прикладів впливу готики на зодчество Волині є архітектура Вежі мурованої (кінець XIV, XVI–XVII, початок XX ст.). Варто відзначити перехідний романо-готичний характер конструкцій і деталей будівлі, що виявився, зокрема, в одночасному застосуванні у нижньому ярусі споруди напівциркульного та стрілчастого кам'яних склепінь, а також у первісному оздобленні верхньої частини напівкруглого виступу південного фасаду «Вежі романським глухим аркатурним фризом» [8, 66].

Цілком очевидно, що стрілчаста арка на час побудови Вежі була новацією в будівництві монументальних споруд Волині. Про недосконалість деталей Вежі, котрим притаманні окремі риси готики, свідчить кам'яне склепіння головного залу нижнього ярусу, в якому використано стрілчасту конструкцію. Готичним його можна назвати досить умовно. Стріла підйому склепіння незначна, воно надзвичайно масивне, з величезним запасом міцності, у муруванні відсутні потовщені ребра або нерв'юри – для готичного склепіння конструкція надто примітивна. Однак, незважаючи на певну незграбність, оригінальність малюнка його розпалубок над напівциркульним у плані виступом залу свідчить про самобутність пошуків будівничих Вежі у створенні раціональних форм перекриття [8, 65].

Готична архітектурна деталь Вежі – стрілчастий арочний отвір у внутрішній стіні – відділяє великий зал середнього ярусу від сусіднього приміщення. Ширина арки – 3,35 м, висота – 4,10 м; арку вимуровано з кам'яних блоків, розміри яких близько 52 см × 65 см × 20 см. Профілювання кам'яного обрамлення типове для готичних споруд Східної Європи.

Стрілчаста готична арка входу в середній ярус Вежі на північному фасаді будівлі – результат ремонтно-реставраційних робіт, здійснених у 1912–1915 рр. інженером В. Леонтовичем (1881–1968), який у той час був єпархіальним архітектором Волині [9], під контролем штатного члена Імператорської археологічної комісії академіка П. Покришкіна [10].

Елементи готики наявні в архітектурі надбрамної башти Троїцького монастиря-фортеці в с. Дермані на Рівненщині. За даними документальних джерел [6, 122–126], монастир засновано князем Василем Федоровичем Острозьким у 1461 р. [11, 36], що свідчить про існування монастиря з середини XV ст.

Набрамна башта, головна ланка оборони Троїцького монастиря-фортеці, яка належить до найдавніших будівель комплексу, перебудована в 1840-х рр. на дзвіницю [12], у давнину була прямокутною в плані (14 м × 10,4 м), чотирирусною, досить масивною спорудою, висота якої становила близько 18 м. Могутні стіни башти пронизували бійниці та невеликі вікна.

Своєрідна данина готичному стилеві – оздоблення первісного верхнього ярусу башти. Головний та дворовий її фасади прикрашає аркатурний пояс із дев'яти неглибоких ніш зі стрілчастими перемичками. Він дещо пом'якшував суворість архітектурного образу башти, контрастував із нижньою частиною будівлі.

Дослідження 1970-х рр. первісного верхнього ярусу башти виявили верхи амбразур чотирнадцяти бійниць та їхні цегляні стрілчасті перемички [13, 196]. На головному та дворовому фасадах башти розміщення бійниць було пов'язано з ритмом декоративних стрілчастих аркад.

**Культове будівництво.** В архітектурі храмів ознаки готики були найбільш помітними. Застосування нової конструкції склепінь, створення каркасної системи будівлі дозволили суттєво збільшити площу й особливо висоту храмів.

Найдавнішою сакральною спорудою Волинської архітектурної школи, якій притаманні риси готичної архітектури, є церква-ротонда Св. Василя у Володимирі-Волинському; точна дата побудови невідома. На північній стіні храму в XIX ст. існувала шиферна плита з датою 6702 (1194 р.). Цей рік окремі дослідники [3, 9] вважають датою побудови храму, однак переважає думка, що він виник на межі XIII–XIV ст. [14]. Будівельний матеріал стін (брускова цегла) та застосування готичної концепції конструкції також свідчать на користь цієї дати. Це підтверджує і уточнене прочитання напису, згідно з яким замість дати «1194» слід правильно читати «1294» [15, 760].

Довершеністю та витонченістю архітектурних форм церква Св. Василя значно перевищує середньовічні храми-ротонди, створені в сусідніх країнах Європи (ротонда на Вавелі в Кракові; ротонда в Горянах біля Ужгорода та ін.). План Василівської церкви – октоконх, що складається з чотирьох сегментних конх меншого діаметра, котрі чергуються.

Творчо використані конструктивні засади готики в об'ємно-просторовій структурі храму. Вісім контрфорсів (два з них знищені при добудові притвору в середині XIX ст.), котрі підсилюють стіни будівлі зовні, сприймають розпір від восьми попружних арок (своєрідних нерв'юр); вони утворюють каркас для восьмипелюсткового зімкнутого склепіння, яке перекидає складний план храму.

Риси готики є і в стрілчастому порталі північної конхи, білокам'яне профільоване обрамлення якого оздоблене елементами різьблення, а відгомін романської архітектури помітний у напівциркульному перспективному порталі західної конхи.

Готичні впливи могли б відобразитися в архітектурі одного з ранніх волинських храмів – костелу Св. Трійці в м. Любомлі (Волинська обл.), збудованому, як засвідчують літературні джерела, у 1412 р. [16, 444]. Первісно це була невелика цегляна будівля (19 × 10) м, однонавна, з однією напівциркульною в плані абсидою. До абсиди з півночі примикає прямокутна в плані ризниця; вхід на її другий ярус – у товщі стіни. Як засвідчує рельєфна дата на барочному фронтоні сучасного західного фасаду, у 1737 р. костел зазнав перебудови – довжину наві було збільшено майже на 8 м у західному напрямі. Конструкції первісного перекриття, яке судячи з дати побудови, могло бути готичним, нині встановити можливо лише в результаті детальних досліджень, бо під час однієї з «реставрацій» інтер'єр спотворено влаштуванням залізобетонної стелі над навою та абсидою.

Єдиним доказом приналежності Троїцького костелу до споруд, збудованих на початку XV ст., сьогодні є матеріал стін первісного об'єму храму. Це характерна для даного періоду жолобчаста цегла високої якості яскраво- та темно-червоного кольорів розміром (25,5–24,6 × 12–11,5 × 9–8,5) см на вапняковому розчині високої якості. Однак типове для європейських зразків в XIV–XVI ст. готичне ланцюжкове мурування простежується лише на окремих ділянках фасадів.

Одна з найбільш виразних течій у культовому будівництві Волині XV–XVI ст. базувалася на синтезі давньоруських будівельних традицій та елементів готичної архітектури. Кілька визначних храмів цього періоду дають уявлення про самотність пошуків зодчих Волині в цьо-

му напрямі. Найповніше вони були реалізовані в архітектурі Богоявленської замкової церкви в Острозі (до 1453 р.; 1521; кінець XIX ст. – майже цілковите знищення руїн храму).

Однією з ознак наслідування готичних архітектурних форм, на яку звертають увагу дослідники під час систематизації сакральних будівель XV–XVI ст., – наявність контрфорсів. Як відомо, призначення контрфорсу – протидіяти похило спрямованому розпору хрещатого готичного склепіння на нерв'юрах стрілчастої форми, які становлять конструктивний скелет склепіння. Контрфорси на південному та західному фасадах Богоявленської церкви логічно поставлені по осях опорних стовпів в інтер'єрі, а на південно-західному розі – під кутом 45° на перетині двох стін. Однак вони цілком чужорідні об'ємно-просторовій структурі цієї шестистовпної хрестово-банної п'ятиверхої будівлі. Без сумніву, контрфорси храму було запозичено з європейських готичних костелів, де їх влаштування органічно пов'язане з конструктивною схемою споруди.

Своєрідна трансформація елементів готики відобразилася у вишуканому декоративному оздобленні входу західного фасаду та в обрамленні вікон замкового храму. Головний вхід прикрашав перспективний портал, профілювання його було вимуровано з дбайливо підтесаних блоків пісковика. Верх одного з елементів обрамлення – перевитого кам'яного жгута – мав кілеподібне завершення [18].

Готичні впливи виявилися в незвичній, трилопасній, формі закомар та в кілевидному їх завершенні, яке надавало архітектурі храму особливої вишуканості.

Другий храм цієї групи – Троїцька церква (XV ст.; початок XVII ст.; XIX ст.) монастиря фортеці в с. Межиріч-Острозький. Це п'ятибанний варіант тринавного триапсидного шестистовпного храму. Південний та північний фасади церкви підсилені контрфорсами, поставленими по осях опорних стовпів в інтер'єрі. Контрфорси укріплюють апсиди. Існували ще чотири контрфорси, знищені на початку XVII ст. в процесі прибудови до Троїцької церкви двох симетричних корпусів келій [19, 15]. У даному випадку влаштування контрфорсів також не зумовлене об'ємно-просторовою структурою хрестово-банного храму.

Вікна південної та північної бічних нав Троїцької церкви, витягнутих пропорцій (1:4), мають стрілчасті перемички; оздоблення їх порівняно з Богоявленською значно скромніше.

Нерв'юрна система конструкції склепінь готичних храмів, при якій розпір концентрувався в місцях опор, дозволила відмовитися від масивних мурів, максимально збільшити віконний отвір. Трансформовані готичні форми спричинили оригінальність архітектури Богоявленської та Троїцької церков, котра виділила їх з культових споруд Волині XV–XVI ст. Однак основні характеристики споруд – об'ємно-просторова структура хрестово-банної будівлі, форма плану, масивність стін, схема розміщення та розміри вікон – залишилися традиційними.

До цієї групи храмів належить церква Св. Миколи Миколаївського монастиря в с. Мильці (Волинська обл.) – найдавніша споруда цього комплексу, збудована в 1542 р. [20, 396]. Це чотиристовпний тринавний триапсидний одноверхий храм. Унікальною для українського сакрального будівництва середини XVI ст. є незвичне поєднання хрещатих склепінь (над бічними навами та над східною чарункою центральної нави) з банею на восьмигранному підбаннику та з напівциліндричним склепінням над нартексом. Така конструкція склепіння в західній частині храму потребувала застосування опорних стовпів різного перекою.

Вплив готики виявився у влаштуванні контрфорсів, поставлених на південному та північному фасадах по осях підпружних арок та опорних стовпів в інтер'єрі, а на південно- та північно-західному кутах храму – під кутом 45° на перетині двох стін. Готичний елемент церкви – велика арка, що відділяє центральну наву від апсиди. Ширина її становить 6,5 м, висота – 8,6 м, а перемичка має виразну стрілчасту форму.

Зразки давньоруського культового будівництва наслідує поребрик з цегли, який обіймає по периметру основний об'єм храму [21, 194].

Зважаючи на дату побудови, 1495 р. [22, 103], і наявність контрфорсів, які підсилюють стіни ще одного визначного волинського храму – пристосованої до оборони Успенської церкви Святогорського монастиря – фортеці в Зимно біля Володимира-Волинського, її можна було б приєднати до цієї групи. Дослідники неодноразово відзначали оригінальність вирішення вівтарної частини Успенської церкви; про послідовність поєднання її з оборонною баштою існує кілька версій, кожна з яких має певні обґрунтування [23].

Учені встановили [23, 135], що храм був безкупольним, основні елементи захисту було сконцентровано у верхній частині. На рогах будівлі підносилися чотири оборонні башти, завершені восьмигранними невисокими наметами.

Розміщення контрфорсів Успенської церкви має певні особливості. Два з них поставлені у створі західної стіни храму, інші два є продовженням стіни між основним об'ємом і вівтарною частиною. Третя пара контрфорсів – у центрі північного та південного фасадів – не відповідає розміщенню внутрішніх опор, що суперечить принципам готичної архітектури.

Своєрідно відобразилися готичні прояви в архітектурі Здвиженської церкви (остання чверть XVI ст.) у м. Старокостянтинові (нині – Хмельницька обл.), перетвореної за часів правління князя Януша Острозького в 1612 [24, 47, 54] або в 1613 р. [25, 92] на костел домініканського монастиря.

Ця оригінальна, нині напівзруйнована та недостатньо вивчена споруда, зведена на південному кордоні стародавньої частини міста, на березі р. Случ. Будівля поєднувала культову та оборонну функції. До прямокутної нави зі сходу прилягає шестигранна апсида, а з півдня – майже квадратна в плані грандіозна (висота становить близько 70 м) дозорна й оборонна башта, яка суттєво доповнювала природний захист міста річкою та земляним оборонним валом. Масивні стіни башти поярусно були пронизані отворами різної форми та розмірів: на першому, третьому та п'ятому ярусах – прямокутними, на другому, четвертому та шостому – зі стрілчастими перемичками.

Пізньоготичним було хрещате склепіння над навою та зірчасте над апсидою: «Своды стрельчатые, опирающиеся на карнизы, а под карнизами, в алтаре, были лепные ангелы, поддерживающие как бы своими руками своды...» [26].

Унікальним не лише для Волині, але й для України загалом був чотириступінчастий семи-вісний готичний за схемою щипець, котрий завершував головний фасад костелу домініканського монастиря [27]. Не викликає сумніву орієнтація на готичні ступінчасті щипці костелів Польщі та Прибалтики XIV–XVI ст. [28].

Окремі риси готичної архітектури притаманні іншій культовій будівлі Старокостянтинова – Троїцькій церкві замку князів Острозьких, збудованій, вірогідно, одночасно з «кам'яницею» в другій половині XVI ст. Первісно вона стояла окремо, на відстані близько 8 м від торця кам'яниці. Можливо, вона була поєднана з нею відрізком оборонного муру. Троїцька церква невелика однонавна одноапсидна без ризниці та паламарні. Значні за розміром, витягнутих пропорцій вікна храму мають готичні стрілчасті перемички.

Оригінально вирішено відокремлення нави від апсиди, котрі мають з нею однакові ширину та висоту. Їх розділяють дві трипрольотні аркади, поставлені паралельно на відстані 2,8 м. Арки цих аркад мають виразну стрілчасту форму, спираються на чотири стовпи квадратного перекрою та на стіни. Центральні арки ширші і значно вищі, ніж бічні. Об'єм між двома аркадами перекрито трьома невеличкими хрестовими склепіннями. Над центральним, напевне, підносилося невелика сигнатура [29].

Певне відлуння готики наявне в архітектурі церкви Св. Миколи в м. Олевську на Житомирщині, збудованої в 1596 р. [30, 154]: дещо стрілчасту форму мають підпружні арки, що тримають циліндричний підбанник над середхрестям, перекритий сферичним куполом. Найпізніший православний храм, у віконних отворах якого застосовано перемичку стрілчастої форми, – церква Св. Архистратига Михаїла, фундована княгинею Регіною (Іриною) Соломирещкою в 1639 р. в смт Гоша на Рівненщині [31, 156].

Підсумовуючи, зазначимо, що в мурованому монументальному будівництві Волині XIII–XVI ст. були присутні лише окремі прояви готики. Вплив готичної архітектури простежується на окремих конструктивних елементах; він не мав глибинного характеру, конструкції споруд не зазнали докорінних змін. Лише окремі приклади демонструють часткове використання найбільших досягнень готики – створення нерв'юрних склепінь та каркасної системи будівлі. Застосовували арку стрілчастої форми та похідні від неї елементи декоративного оздоблення.

Особливо показовою є сфера культового будівництва. Об'ємно-просторова структура храмів залишилася традиційною, у своїй основі – давньоруською. На відміну від готичних каркасних ажурних сакральних будівель Європи, в яких стіна виконувала роль своєрідного заповнення між каркасом опорних елементів, традиційно масивні стіни, опорні стовпи або колони з великим запасом міцності залишаються основним несучим елементом у спорудах Волині даного періоду.

Отже, саме, на перший погляд несумісний, синтез усталених будівельних традицій із проявами готики сприяв створенню самобутніх унікальних споруд – найвидатніших творів волинської архітектурної школи доби феодалізму.



Історичний регіон Волині цікавий тим, що через нього з півночі на південь проходила частина межі, на схід від якої готичні впливи на муровану монументальну архітектуру середньовічної України не поширювалися. На існування цієї умовної межі вперше в 30-х рр. ХХ ст. звернули увагу польські дослідники. Згідно зі складеною нами мапою, найбільш східним пунктом застосування готичних архітектурних форм у межах Волині є Остріг та Межиріч-Острозький [32, 156–167].

1. *Pannopert P.* Волинские башни [МИА СССР]. – М., 1952. – № 31.
2. *Kutyłowska J.* Zabytkowy zespół wotowno-kultowy w Stołpin woj. Chełmskie // *Zeszyt biura badań i dokumentacji zabytków w Chełmie*. – Chełm. – 1981. – № 2/81.
3. *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині ХІІ–ХІV ст. // *Вісник Ін-ту Укрзахідпроектреставрації*. – Л., 1997. – Ч. 8. – С. 3–20.
4. *Pannopert P.* Военное зодчество Западно-русских земель X–XIV ст. [МИА СССР]. – Ленинград, 1967. – № 140.
5. *Geurquin B.* Zamki w Polsce: Arcady. – Warszawa, 1974.
6. Памятники, изданные временною комиссиею для разбора древних актов, высочайше утвержденною при Киевском военном, Подольском и Волинском генерал-губернаторе. – К., 1859. – Т. 4. – Отд. 2.
7. *Таубе М.* Международный конгресс на Волини в XV веке. – М., 1898.
8. *Годованюк Е.* Замок в Остроге / Историко-архитектурное исследование: Дисс. ... канд. арх. (рукопись). – К., 1972.
9. ЛВІА РАН. – 1885. – № 39. – Ф. 1., оп. 1, арк. 185; РДИА. – 1913. – Ф. 186, оп.1284, од. зб. 19, арк. 2.
10. ЛВІА РАН. – Ф. 1., оп. 1–1885, арк. 206.
11. *Тучемский М.* Город Острог в современном князю Константину Константиновичу Острожскому состоянии. – Почаев, 1913. – С. 36.
12. РДИА. – Ф. 1488, оп. 1, од. зб. 637, арк. 5.
13. *Годованюк О.* З досліджень Дерманського архітектурного комплексу // *Українське мистецтвознавство*. – К., 1974. – Вип. 6. – С. 190–200.
14. Нариси історії архітектури Української РСР / Дожовтневий період. – К., 1957. – С. 75; Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 24; Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 138.
15. *Ричков П.* Луц В. Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. – К., 2004.
16. *Słownik Geograficzny królestwa Polskiego i innych ziem Słowiańskich...* : Т. 1–11. – Warszawa. – 1880–1892. – Т. 5.
17. *Годованюк О.* Звіт про роботу в науковій експедиції у Волинську та Рівненську області у 1971 р. (рукопис). – Методфонд НДІТІАМ.
18. ЛВІА РАН. – Фотоархів. – 357/3. – Фото 1885 р.
19. Існувало ще чотири контрфорси, знищені на початку ХVІІ ст. в процесі прибудови до Троїцької церкви двох симетричних корпусів келій. Підмурок одного з них у підвалі північного корпусу келій було виявлено під час досліджень 1930-х рр. Див.: *Molendziński K.* klasztor pofranciszkański w Międzyrzeczu Ostrojskim // *Osobne odlicie z «Rocznika Wolyńskiego»*. – Równe, 1935. – Т. 4.
20. *Переверзев Н.* Справочная книга о приходах и монастырях Волинской епархии. – Житомир, 1914.
21. *Годованюк О.* Дослідження маловідомого архітектурного комплексу // *Мистецтво і сучасність*: Зб. наук. пр. – К., 1980. – С. 192–198.
22. *Теодорович Н.* Город Владимир Волинской губернии. – Почаев, 1889.
23. *Логвин Г.* Архітектурний комплекс у Зимно: Дис. канд. арх. – К., 1948; *Raczyński J., Walicki M.* Z wycieczni naukowej zakładu architektury polskiej na Wołyniu // *Przegląd historii sztuki*. – Warszawa, 1929. – Zesz. 1–2. – С. 24–28; *Крощенко М., Осадчий С.* Святогорський Успенський монастир у с. Зимно // *З історії української реставрації. Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України»*. – К., 1996. – С. 74–81.
24. *Теодорович Н.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Волинской епархии. – Почаев, 1899. – Т. 4. – С. 47, 54.
25. *Baliński M., Lipiński T.* Starożytna Polska. – Warszawa, 1845. – Т. II.

26. ЛВІА РАН. – Р. III, № 928, п. 27.
27. Два проекта Э. И. Жибера // Строитель. – 1899. – №19–20. – С. 736–753.
28. Костели Польщі та Прибалтики зі ступінчастими шипцями на головних фасадах: Коло, парафіяльний костел Св. Хреста, XIV – поч. XV ст.; Кшценцице, парафіяльний костел Св. Прокопа, 1531–1542 рр.; Краків, костел Тіла Христового, близько 1500 р.; Познань, псалтирня, 1512 р.; Гдиня, церква Св. Катерини, перша половина XIV ст.; Рига, церква Св. Іоанна, перша половина XIV ст. та ін.
29. Матеріали досліджень замку князів Острозьких у Старокостянтиніві, здійснених автором у 1970 р. (рукопис).
30. Памятники архитектуры и градостроительства Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог: В 4 т. – К., 1983–1986, 1985. – Т. 2.
31. Рафальский Л. Путешествие по Острожскому уезду Волынской губернии в 1864–1865 г. – Почаев, 1872.
31. Biuletyn historii sztuki i kultury. – Marzec; Warszawa, 1935. – R. III. – № 3. – С. 165–167.

*Марія Гончаренко*  
(Київ)

### **«ТВОРЧА АРХІТЕКТУРНА МАЙСТЕРНЯ “В. ШКРОГАЛЬ”». ПОШУКИ СТИЛЮ**

Персональні архітектурні майстерні як незалежні проектні організації почали виникати в Україні на початку 1990-х рр. Їхня поява урізноманітнила й поглибила архітектурний творчий процес, створила умови для явного конкурентного існування творчих особистостей. Професія архітектора, яка тривалий час була обмежена рамками керованого державою існування, отримала можливість спонтанного саморозвитку. З початком ринкових реформ, послабленням директивних впливів в Україні в архітектурній практиці виникли умови для вияву особистісних творчих задумів та експериментувань. На цьому тлі прискорився процес появи сильних творчих колективів і лідерів. Серед таких колективів свою нішу в сучасному українському архітектурному процесі займає й київське приватне підприємство «Творча архітектурна майстерня “В. Шкροгаль”» (ПП «ТАМ “В. Шкροгаль”»).

«Творча архітектурна майстерня “В. Шкροгаль”» була заснована в лютому 1990 р. в межах державної проектної організації «Київпроект». Із 1998 р. існує самостійно як ПП «ТАМ “В. Шкροгаль”» (атестаційне свідоцтво № 44 Спільки архітекторів України отримано 20 березня 1991 року; у ньому йдеться про надання В. Шкροгалю права на самостійну творчу діяльність на території України, утворення власного проектного бюро та його філій, керівництво творчо-виробничим підприємством) і має свій логотип (знак для товарів і послуг), затверджений Державним департаментом інтелектуальної власності Міністерства освіти і науки України (2006 р.). Творча майстерня «В. Шкροгаль» стала одним із переможців проведеного Державним Комітетом будівництва, архітектури та житлової політики України конкурсу на кращі будинки та комплекси житлово-цивільного та промислового призначення, прийняті в експлуатацію в 2000 р. в Україні, отримала Диплом третього ступеня (наказ Держбуду України № 157 від 31.07.2001) за високу якість проектування житлового будинку на вул. Пожарській, 4 в Києві<sup>1</sup>.

Творчий керівник і директор майстерні ПП «ТАМ “В. Шкροгаль”» Володимир Михайлович Шкροгаль – архітектор, член-кореспондент Української академії архітектури (від 2003 р.), член Національної спілки архітекторів України, нагороджений Орденом Святого Рівноапостольного князя Володимира третього ступеня (2004 р.), має почесне звання «Лицар Вітчизни» (2007 р.).

Для розуміння й умотивування спрямування його творчої діяльності слід додати кілька фактів із біографії. У 1973 р. В. Шкροгаль закінчив архітектурний факультет Київського інженерно-будівельного інституту (нині – КНУБА), де на той час викладали такі талановиті творчі особистості, як Ю. Химич (малюнок)<sup>2</sup>, Я. Штейнберг (містобудування)<sup>3</sup>, О. Хорхот (архітектура промислових будівель)<sup>4</sup>, В. Чепелик (історія архітектури)<sup>5</sup>. Саме В. Чепелик, за словами

В. Шкροгалья, привернув його пильну увагу до національної архітектури, її розвитку. Плідними для професійного становлення митця були й 25 років праці в Київпроекті, де безпосередньо в одному колективі він працював із такими відомими архітекторами, як А. Добровольський<sup>6</sup>, О. Малиновський<sup>7</sup>, А. Мілецький<sup>8</sup>, і брав участь у створенні таких об'єктів, як Автоматична станція на вул. Софіївській, 11 (за цей будинок, парадоксально, але факт, що відповідає часові, не колектив, а саме організація отримала Диплом першого ступеня, що є виразною ознакою тогочасного стану в професії), Універсам на просп. В. Маяковського, Центральний гастроном на просп. Перемоги, 47 у Києві; Комбінат харчування та Станція юних техніків на вул. Героїв Сталінграда в м. Кіровоакані (Вірменія) та ін. Своїм внутрішнім професійним орієнтиром, духовно спорідненим собі архітектором В. Шкροгалья вважає всесвітньознаного американського архітектора Франка Ллойда Райта<sup>9</sup>, який у своїй творчій концепції дотримувався виразних феноменологічних підходів до архітектури як до другої, антропогенної, природи, і на запитання «Чим є стиль для архітектора?» відповідав: «Стиль є наслідком характеру»<sup>10</sup>.

Розглядаючи доволі розмаїтий творчий доробок ПП «ТАМ “В. Шкροгалья”» можна виділити три складові, що формують його архітектурний образ. Перша – стилістика сучасної авангардної архітектури в руслі новітнього постмодернізму (житлові будинки на перетині проспектів Правди та Радянської України в Подільському р-ні, офісно-житловий комплекс на вул. Туманяна, 15 та житлові будинки на вул. Марини Раскової, 4 та 52 в Дніпровському р-ні, житловий комплекс на вул. Академіка Костичева та Академіка Вільямса в Голосіївському р-ні Києва); друга – стилістика історичних рефлексій (житловий будинок на вул. Леніна в Судаку, забудова вул. Кожемяцької, 10–22 в урочищі Гончарі-Кожум'яки в Києві, Свято-Миколаївський храм у с. Чайки Богуславського р-ну Київської обл.) та третя – український архітектурний модерн (житлові будинки на вул. Гоголівській, 36, Щербакова, 42 в Шевченківському р-ні, Пожарського, 4 в Дніпровському р-ні; усі – у Києві). Остання спрямованість у творчості В. Шкροгалья видається не черговими ремінісценціями, а продовженням розвитку українського архітектурного стилю, який певний час існував латентно й за сприятливих умов знов отримує можливість активно розвиватися. Так, цей стиль як напрямок пошуків української архітектури не закінчився в 1920-х рр., а мав спорадичну з'яву в 1930-х та 1950-х р. і ось тепер, у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Так хочеться думати – природнім чином на це «хочеться» впливає те почуття, що кандидат мистецтвознавства, проректор Львівської національної академії Роман Яців називає «тугою за справжністю»<sup>11</sup>.

Тож, якщо поставити собі запитання «Чи допускає сучасна заіндустріалізована технологія будівництва особистісний підхід до створення архітектурного образу і чи не є сучасні будівельні технології “прокрустовим ложем” архітектури?», то аналізуючи архітектурні твори «ТАМ “В. Шкροгалья”», починаєш думати, що будівлі й у стилістиці сучасної новітньої архітектури можуть мати певну нову аутентичність національної культури.

Проте, щоб ця нова аутентичність стала «видимою», потрібна праця архітектурних критиків, можливо, навіть більше, ніж праця архітекторів-практиків, з огляду на сам факт «нелегального» існування архітектурних критиків, на відміну від мистецтвознавців, яких професійно готують у навчальних закладах і спеціальність яких зафіксована ВАКом України. Отже, існування архітектурних критиків як окремої та невід'ємної ланки архітектурної професії є великою проблемою, що загострилася з ліквідацією в другій половині 2007 р. Науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ), підпорядкованого Міністерству регіонального розвитку й будівництва, – інституту, який мав аспірантуру і можливість готувати кадри за спеціальністю 18.00.01 – «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» (раніше ця спеціальність звучала як «Теорія та історія архітектури») і який був чи не останньою суто науковою установою – фрагментом ліквідованої в 1963 р. Академії архітектури України (з 1956 р. – Академія будівництва і архітектури УРСР).

У тій умовній послідовності, в річищі якої протікає розвиток архітектури як форми культури, неабияку вагу має самоусвідомлення архітектури, яке відбувається значною мірою завдяки архітектурній критиці, і зайве доводити очевидну річ – відсутність досконалої, розвинутої архітектурної критики безпосередньо загрожує нашому середовищу, яке на рівні свідомості й підсвідомості впливає на культурну структурованість нашого суспільства, і, зрештою, стримує розвиток інформаційного професійного поля.

- <sup>1</sup> Творческая архитектурная мастерская «В. Шкροгаль»: Проспект. – К., 2007.
- <sup>2</sup> Химич Юрій Іванович (1928–2003) – архітектор, художник. Заслужений діяч мистецтв УРСР (з 1990 р.). Викладав у КІБІ (1964–1985) та КХІ (з 1984 р.). Професор (з 1989 р.). Створив великі живописні серії пам'яток архітектури України – Галичини, Криму, Києва, Львова, Чернігова та інших міст; серію пам'яток дерев'яного зодчества півночі Росії.
- <sup>3</sup> Штейнберг Яків Аронович (1896–1982) – архітектор-художник, канд. архіт. (з 1947 р.), чл.-кор. АА УРСР (з 1946 р.), чл.-кор. АБіА УРСР (1958–1963). Викладав у ХІБІ (нині – ХНУБА, з 1923 р.), згодом – у КІБІ (нині – КНУБА). За його проектами споруджені громадські та житлові будівлі в Донецьку, Києві, Харкові, Гаграх. Представник конструктивізму.
- <sup>4</sup> Хорхот Олександр Якович (1907–1993) – архітектор, заслужений архітектор УРСР (з 1970 р.), доктор архіт. (з 1967 р.), професор КІБІ (з 1963 р.). Викладав у КІБІ (нині – КНУБА). Автор промислових споруд у Києві, Сталінграді, Москві, Горькому; генеральних планів (у колективі) Запоріжжя, окремих районів Черкас, Тернополя, Калуша, Одеси, Львова, Києва; низки книг з питань планування та архітектури промислових підприємств. Почесний член УАА (з 1992 р.).
- <sup>5</sup> Чепелик Віктор Васильович (1927–1999) – архітектор, канд. архіт. (з 1964 р.), дійсний член УАА (з 1993 р.), професор (з 1987 р.). Викладав у КНУБА (КІБІ) з 1958 р. Займався дослідженням історії архітектури, зокрема зачатків і розвитку українського архітектурного модерну. Автор книг «Київський осередок розвитку народних традицій в архітектурі початку 20 століття» (1986), «Архітектура і мова» (1991), «Зодчі середньовіччя і Нового часу (VI–XIX ст.)» (1991); «Український архітектурний модерн» (2000).
- <sup>6</sup> Добровольський Анатолій Володимирович (1910–1988) – архітектор, заслужений будівельник УРСР (з 1960 р.), дійсний член АА УРСР (1950–1956), дійсний член АБіА СРСР та АБіА УРСР (1956–1966), професор КХІ (з 1965 р.), академік АМ СРСР (з 1972 р.). Головний архітектор Києва (1950–1955). Проектував громадські та житлові будинки, зокрема на Хрещатику 23, 25, 27; на вул. Червоноармійській, 48–52; Будиноку художників на Львівській пл. в Києві, аеропорт у Борисполі та ін. Лауреат Державної (Сталінської) премії СРСР (1950, 1951 рр.). Викладав у КІБІ (1947–1949), у КХІ (з 1961 р.). Автор понад 30 наукових праць.
- <sup>7</sup> Малиновський Олександр Іванович (1915–1976) – архітектор. Працював у Київпроекті, проектував громадські та житлові будівлі в Києві (Хрещатик, 23, 25, 27, Міська Рада; вул. Червоноармійська, 6, 20, 36 тощо), аеровокзал у Борисполі та ін. Викладав у КДХІ. Брав участь у військових діях Другої світової війни (1941–1945).
- <sup>8</sup> Мілецький Авраам Мойсейович (1918–2004) – архітектор. Лауреат Державної премії СРСР (1967). Проектував громадські та житлові будівлі в Києві, зокрема Палац піонерів та школярів, Парк Вічної Слави воїнам Великої Вітчизняної війни з обеліском Слави невідомому солдату, Меморіально-поховальний комплекс на Байковому цвинтарі тощо. Був керівником і головним архітектором проекту історико-археологічного парку-музею «Стародавній Київ» (кінець 1960-х рр.); пам'ятники в с. Нові Петрівці Київської обл., у Торгаю на Ельбі (Німеччина). Викладав у КІБІ та КХІ (з 1962 р.). Брав участь у бойових діях Другої світової війни (1941–1945). Почесний член УАА та МАА. Від 1991 р. жив в Ізраїлі.
- <sup>9</sup> Френк Ллойд Райт (1869–1959) – американський архітектор (мав незавершену архітектурну освіту). Засновник т. зв. «органічної архітектури». Автор багатьох праць з архітектури, серед яких: «Автобіографія» (Нью-Йорк, 1932); «Органічна архітектура: архітектура демократії» (Лондон, 1939); «Майбутнє архітектури» (М., 1960; рос. мовою).
- <sup>10</sup> Мастера архитектуры об архитектуре. – М., 1972. – С. 194.
- <sup>11</sup> Яцив Р. Туга за справжністю // Літературна Україна. – 2008. – 4 грудня. – С. 1, 3.

**Віктор Завада**  
(Київ)

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СТИЛІВ У ТРАДИЦІЙНОМУ САКРАЛЬНОМУ БУДІВНИЦТВІ ПОЛІССЯ

Однією з важливих умов об'єктивної та науково обґрунтованої оцінки будь-якого історико-архітектурного явища (певної художньо-стильової течії, національної або регіональної школи, конкретного історичного типу будівель і навіть окремої споруди чи ансамблю) є, як відомо, його розгляд у контексті найголовніших тенденцій і течій світового зодчества. До числа найбільш поширених в архітектурній науці показників історико-культурної та художньої цінності старовинних зразків мистецтва будівництва слід віднести, зокрема, їхнє місце в загальному процесі формування та еволюції історичних стилів. Традиційна увага дослідників саме до цього аспекту історії архітектури була зумовлена передусім універсальним характером процесів стилеутворення, які в явній або прихованій формі пронизували практично всі ланки духовної та матеріальної культури,

починаючи від літератури та філософії й закінчуючи системами пропорціонування та організації внутрішнього простору споруди.

Природно, що характерні особливості історичного розвитку українського зодчества (давнє походження, послідовна і практично безперервна еволюція впродовж наступних історичних періодів, вигідне розташування України на перетині багатьох найважливіших процесів та подій світової історії тощо) перетворюють художньо-стильовий аналіз на один з найбільш відповідальних напрямів вивчення історії нашої архітектури. Невипадково вже на перших стадіях теоретичного осмислення архітектурної спадщини України (друга половина XIX – початок XX ст.) цей важливий аспект так чи інакше знайшов відображення в працях багатьох вітчизняних і зарубіжних учених (Д. Антоновича, М. Драгана, В. Залозецького, Г. Павлуцького, В. Січинського, Й. Стржиговського, С. Таранушенка, В. Щербаківського та ін.). На превеликий жаль, подальші сумні історичні події в Україні та пов'язана з ними вульгарна ідеологізація вітчизняної науки призвели до майже цілковитого припинення комплексних досліджень у галузі історії українського зодчества, передусім аналізу цього явища в контексті загальної еволюції світових архітектурних стилів.

Негативні наслідки тривалого штучного стримування одного з найбільш важливих напрямків вітчизняного архітектурознавства не могли не вплинути на існуючий рівень уявлень про місце українського зодчества в загальному процесі художньо-стильового розвитку мистецтва будівництва. Незважаючи на помітне послаблення в 1980–1990-х рр. багатьох ідеологічних обмежень недавнього минулого та появу цілої низки ґрунтовних досліджень з цієї теми (Ю. Асєєва, Г. Логвина, В. Тимофієнка, В. Чепелика, В. Ясієвича та ін.), усі вони були спрямовані переважно на вивчення окремих стилістичних напрямків і періодів історії українського зодчества. Неважко помітити, що поза увагою дослідників при цьому залишився порівняльний аналіз художньо-стильових проявів у різні історичні періоди, у різних народів і, що особливо важливо, у різних галузях культури та мистецтва. Це ускладнює не лише окреслення цілісної картини процесу стилеутворення, але й саму можливість об'єктивної наукової оцінки його окремих історичних стадій, тенденцій і модифікацій у контексті загального розвитку світової культури.

Звернення до традиційної культури будівництва на Поліссі – одного з найбільш архаїчних регіональних напрямків української народної архітектури – є зовсім не таким випадковим, як це може здатися на перший погляд. Реліктовий характер зазначеної архітектурно-будівельної школи та її особлива роль у формуванні вітчизняного та східнослов'янського зодчества перетворюють її на унікальний за своєю чистотою еталон первісності та автохтонності (за всієї умовності обох категорій) української архітектури. Окрім цього, усталений і практично безперервний упродовж багатьох століть характер поліського народного будівництва дозволив йому акумулювати лише найсуттєвіші процеси й тенденції в розвитку вітчизняного, європейського та світового зодчества, відкидаючи менш значимі, маргінальні напрямки та впливи. Ці специфічні особливості культури будівництва на Поліссі найбільш повно виявилися в архітектурі традиційних культових споруд цього регіону, порівняльний аналіз яких дає унікальну можливість простежити загальні закономірності процесів стилеутворення як в межах вищезгаданої регіональної школи, так і в масштабах усієї української архітектури в цілому.

Звичайно, тривала й послідовна еволюція поліської культури будівництва не тільки сприяла формуванню цілісної та розгалуженої системи власних архітектурно-композиційних, інженерно-технічних та художньо-декоративних засобів, але й дозволила виробити особливу генетичну вибірковість у темпах і глибині засвоєння інновацій. Водночас важливо підкреслити, що первісна територіальна та культурно-історична віддаленість практично всіх художньо-стильових напрямків європейського зодчества від православно-язичницького Полісся досить відчутно стримувала (принаймні на ранніх стадіях) процес їхнього повноцінного становлення, створюючи умови лише для часткового засвоєння окремих художньо-стильових принципів, елементів і прийомів. До цього слід додати також і певну уповільненість традиційного сакрального будівництва (зокрема поліського) у сприйнятті зовнішніх імпульсів і впливів, пов'язану з необхідністю їх поступового пристосування до специфічних конструктивно-технологічних вимог відповідної архітектурно-будівельної школи.

Зазначена обставина примушує шукати прояви окремих архітектурних стилів далеко за їх формальними хронологічними межами, знаходячи окремі ремінісценції тої чи іншої художньо-стильової течії із запізненням у два-три, а інколи й чотири-п'ять століть. Виходячи з цього, а також

з необхідності комплексного аналізу наявних в природі дерев'яних храмів, наведені нижче спостереження процесів стилеутворення в традиційній сакральній архітектурі Полісся окреслені хронологічними межами зафіксованих тут архітектурних пам'яток і деяких допоміжних історичних джерел, тобто періодом XVI–XX ст. Цілком природно, що об'єктами дослідження тут виступили готика, ренесанс, бароко, класицизм, а також деякі більш пізні художньо-стильові напрямки й течії (неоготика, неоросійський стиль, модерн, конструктивізм та ін.), які певним чином знайшли своє відображення в архітектурі дерев'яних храмів Українського Полісся.

**Готика** – це один з найменш вивчених в Україні архітектурних стилів, що пов'язано, з одного боку, з порівняно ранньою хронологією цього яскравого художнього явища та досить поганим рівнем його збереженості в історичних джерелах (починаючи з пам'яток архітектурної готики й закінчуючи відповідними іконографічними та письмовими свідченнями). З другого боку, помітне відставання зазначеного напрямку вітчизняного архітектурознавства від аналогічних розробок зарубіжних вчених було пов'язане з недооцінкою і навіть запереченням існування цього явища в Україні, зумовленими все тією ж вульгаризацією нашої архітектурної історії. У більшості фундаментальних праць з історії української архітектури роль готичного фактору традиційно зводилася до незначних впливів на рівні окремих декоративних прийомів або деталей<sup>1</sup>. Відсутність скільки-небудь глибоких слідів готики у вітчизняній архітектурі пояснювали передусім її виникненням і найбільшим розквітом у країнах Західної Європи – Франції, Іспанії, Німеччині та інших. Ще однією причиною незначного поширення стилю в архітектурі України висували ту обставину, що в очах більшості наших співвітчизників (православних у своїй основі) він ототожнювався з процесом їх насильницького покатоличення<sup>2</sup>.

Зовсім інакший рівень дослідженості готики спостерігаємо в інших країнах Східної Європи, споріднених з Україною спільністю культурно-історичного, соціально-економічного та політико-ідеологічного розвитку. Так, порівняно високий рівень збереженості архітектурної спадщини XIII–XV ст. у Литві і, що не менш важливо, особливий інтерес до цього періоду з боку литовських учених дозволили виявити широкий спектр готичних проявів у різних типах історичних споруд<sup>3</sup>. Ще важливіше місце посідає цей стиль у працях польських дослідників, де він виступає визначальним фактором у розвитку традиційного сакрального будівництва і зокрема у формуванні готичного типу дерев'яного костелу<sup>4</sup>. Навіть у Росії, де завдяки певним історичним умовам вести мову про будь-які помітні впливи готики не доводиться, сформувався свій особливий напрямок вивчення цього стилю, пов'язаний з виявленням його загальних характеристик – (взаємозв'язку з іншими стилями, механізмів поширення в Європі, організації діяльності готичних майстрів тощо)<sup>5</sup>. Принагідно можна додати цілу низку цікавих досліджень готики в Білорусі, в архітектурній спадщині якої вдалося виявити досить тривалу та різнопланову еволюцію зазначеного явища від цілісної художньо-стильової системи в XIII–XV ст. до окремих готизмів у XIX – на початку XX ст.<sup>6</sup>

Повертаючись до проявів готичного стилю в традиційному сакральному будівництві досліджуваного регіону України слід передусім звернути увагу на поліські дерев'яні церкви із дзвіницею над бабинцем, які є найбільш давнім тут за хронологією різновидом культових будівель. Як впливає з самої назви цих споруд, їх західна, вхідна, частина має характерну двоярусну структуру і складається із низького безвіконного зрубу бабинця та розташованої над ним легкої каркасної дзвінички з наметовим завершенням. Решта приміщень таких будівель (насамперед нава та вівтар) вирішувалися у властивому для поліських дерев'яних храмів дусі. Це були квадратні, прямокутні або шестикутні (для апсиди) в плані зруби, перекриті рубленими верхами чи звичайним каркасним дахом з декоративною маківкою на гребені. Незважаючи на значну питому вагу традиційних елементів у структурі таких споруд, ускладнення їх західної частини додатковим об'ємом дзвіниці дещо зміщувало головний акцент у сприйнятті храму з нави на бабинець, надаючи загальній композиції будівлі зовсім іншого, асиметричного, характеру.

Певне уявлення про архітектуру дерев'яних храмів із дзвіницею над бабинцем дають старовинні фотографії та малюнки таких споруд у Суходолах, Машеві та Судчому Волинської області<sup>7</sup>, а також результати обстежень цілої низки існуючих в природі пам'яток XVI–XVIII ст., які попри численні пізніші перебудови зберегли дзвіницю над бабинцем (у Гішині, Залізниці та Здомишлі Волинської обл.)<sup>8</sup> або, згідно з історичними джерелами, первісно мали її (у Качині та Нуйно Волинської обл.)<sup>9</sup>. Переважну більшість цих споруд зафіксовано в західній частині Українського Полісся (зокрема у Волинській обл.), хоча згідно зі старими документами дерев'яні церкви з дзвіницею над

бабинцем зводили колись і в східних районах регіону – у Болячеві, Парипсах, Немиринцях та Буках Житомирської області, Гуляниках і Колонщині на Київщині тощо <sup>10</sup>. Така широка географія зазначеної групи будівель на території досліджуваного регіону, як і готична спрямованість їх аналогів у прилеглих до Полісся Чехії, Польщі, Словаччині, Румунії та інших країнах Східної Європи (не говорячи про сусідні історичні землі України), дозволяє пов'язувати поліські дерев'яні церкви із дзвіницею над бабинцем з безперечним впливом досліджуваного архітектурного стилю <sup>11</sup>.

**Ренесанс** відіграв особливу роль у формуванні найбільш численного на території Українського Полісся волинського типу дерев'яних храмів, багато в чому визначивши архітектурно-художню цілісність цієї групи традиційних сакральних будівель, які локалізувалися в межиріччі Західного Бугу та Горині, в західній частині досліджуваного регіону. Найголовніша відмінність цього історично сформованого типу дерев'яних церков полягала у підкресленому раціоналізмі їх планувального та об'ємно-просторового вирішення, тяжінні до «чистих» архітектурних форм (квадратних, круглих, кубічних, сферичних) та притаманних їм врівноважених і спокійних пропорцій. Найбільш чітко та послідовно це втілювалося в архітектурно-конструктивному вирішенні їх рублених верхів, особливістю яких був м'який, беззаломний (лише за допомогою чотирьох плоских парусів) перехід від четверика нижнього ярусу, а також своєрідні співвідношення між гранями склепінчастого перекриття, які наближають його форму в плані до рівнобічного восьмикутника. До цього варто додати ще одну характерну для храмів волинського типу ознаку, пов'язану з влаштуванням уздовж периметра будівлі обхідних аркад-галерей на стовпах («опасання») і розвинених карнизів на фігурних кронштейнах, які відігравали роль головних горизонтальних акцентів споруди, врівноважуючи таким чином вертикальні пропорції її рублених стін та верхів.

Перелік найвиразніших художньо-стильових ознак ренесансу в архітектурі зазначеної групи традиційних культових будівель Полісся був би неповним без згадки про те, що найпоширенішим різновидом дерев'яних церков Волинського Полісся впродовж усієї більш, ніж чотирьохсотрічної історії їхнього формування та розвитку, були тризрубні храми з одним центрально розташованим верхом, будучи найбільш послідовним відображенням загальної ренесансної спрямованості традиційного культового будівництва в західній частині регіону. Це добре простежується на прикладі чи не найбільш ранньої серед зафіксованих на Поліссі дерев'яних церков волинського типу – Благівіщенського собору (1505 р.) в Ковелі Волинської області, фотографію якого ще на початку ХХ ст. подав у своїй роботі відомий український учений Ф. Волков <sup>12</sup>. У контексті досліджуваного архітектурного стилю цей собор показовий ще й досить помітним домінуванням свого центрального об'єму в загальній композиції споруди, що властиво для більшості інших найдавніших дерев'яних храмів Волинського Полісся (у Смідині, Нуйному та Підбереззі Волинської обл., Караєвичих на Рівненщині тощо) <sup>13</sup>, відбиваючи одну з найбільш характерних та універсальних ознак європейського Відродження.

На подальших стадіях еволюції досліджуваної групи будівель тризрубні одноверхі церкви продовжували домінувати на всій території Волинського Полісся, зберігаючи всі перелічені вище ознаки храмів волинського типу, як і властиво для них ренесансну спрямованість. Водночас наприкінці ХVII і особливо у ХVIII ст. центральний об'єм храму поступово втратив свою домінуючу роль у його загальній структурі, що не могло не призвести до помітного посилення горизонтальних пропорцій та деякої присадкуватості більш пізніх зразків традиційних сакральних будівель Волинського Полісся (у Піскові й Щекичині на Рівненщині, Карасині, Шепелі, Сильному Волинської обл. тощо) <sup>14</sup>. Логічним продовженням цієї тенденції стало формування в середині ХVIII ст. триверхого різновиду тризрубних храмів волинського типу (у Мизові, Липному та Камені-Каширському Волинської обл., Маринині, Тучині, Вел. Стидині на Рівненщині) <sup>15</sup>, що вказує на певне посилення у традиційному культовому будівництві північної Волині барокових тенденцій з деяким послабленням його первісної ренесансної спрямованості.

**Бароко.** Найбільш повне та яскраве втілення головних композиційних і художньо-декоративних ознак згаданого стильового напрямку простежується в традиційному сакральному будівництві східних районів Полісся, де, починаючи з першої половини ХVIII ст., дедалі більшого поширення набували храми особливого, київського, типу. Це пояснюється, зокрема, відсутністю в цій частині регіону таких глибоких «слідів» ренесансу, як і є на Волині, що добре простежується на прикладі небагатьох зафіксованих тут дерев'яних церков ХVII ст. (у Вересах і Жубровичих на Житомирщині, Макарові й Дорогинці на Київщині), досить близьких за своєю архітектурою до найпро-

стіших культових будівель архаїчного типу<sup>16</sup>. Зовсім іншу естетичну концепцію відображали храми з високими гранчастими зрубами шести- або восьмикутної в плані форми, стрімкими багатоярусними верхами та вишуканим різьбленим декором, перші зразки яких з'явилися тут у 1690–1700-х рр. (у Володарську-Волинському та Брусилові на Житомирщині, Бородянці на Київщині тощо)<sup>17</sup>.

Формування барокових ознак у традиційному сакральному будівництві східних районів Полісся здійснювалося поступово й характеризувалося декількома взаємопов'язаними напрямками або стадіями: 1) ускладненням форми віконних і дверних отворів, фігурних арок-вирізів, а також усієї системи декоративно-пластичного оздоблення будівлі в цілому; 2) перетворенням рудиментарних, прихованих у масиві наметового даху, однозаломних восьмигранних верхів у двозаломні (насамперед над центральним, а згодом і над бічними зрубами); 3) збільшенням висоти нижніх зрубів і посиленням вертикальних пропорцій усіх елементів споруди; 4) переходом до використання в нижньому ярусі гранчастих зрубів восьмикутної та шестикутної в плані форми замість прямокутних і квадратних; 5) ускладненням планувальної та об'ємно-просторової структури храму шляхом уведення до неї додаткових об'ємно-просторових елементів.

Процес барокових перетворень в архітектурі київської групи поліських дерев'яних церков добре простежується на прикладі найбільш поширених у східній частині регіону різновиду тризрубних культових будівель з трьома рубленими верхами. Для переважної більшості цих споруд (у Товстому Лісі й Вишгороді на Київщині, Грижанах, Івановичах і Краївщині на Житомирщині) зазначений процес починався в інтер'єрі храму й обмежувався лише трьома першими з наведених стадій художньо-стильової еволюції, хоча окремі зразки складніших будівель із гранчастими зрубами з'явилися тут ще на межі XVII і XVIII ст. Найбільш ранньою пам'яткою цього типу є Миколаївська церква (1746 р.) в с. Горбулів Житомирської області<sup>18</sup>, у планувальному, об'ємно-просторовому та конструктивному вирішенні якої досить добре відображений послідовний та поступовий характер барокових трансформацій в архітектурі тризрубних триверхих храмів на території Київського Полісся (поєднання квадратних та шестикутних в плані зрубів, одно- та двозаломних верхів тощо). Переважна більшість подібних будівель з'явилася тут уже в другій половині XVIII ст., супроводжуючись при цьому подальшим ускладненням їх об'ємно-просторової композиції та появою таких вишуканих зразків традиційних культових споруд, як храми в Болячеві, Солов'ївці, Васьковичах та Сушках на Житомирщині, Новопетрівцях під Києвом<sup>19</sup>.

Дещо інакше розгортався досліджуваний процес у західній, волинській, частині Полісся, де головним різновидом традиційних культових будівель на всіх стадіях їхнього розвитку були тризрубні храми з одним центральним розташованим верхом, чітко відбиваючи загальну ренесансну спрямованість історично сформованої тут архітектурно-будівельної школи. Водночас уже наприкінці XVII ст. з'явилися перші ознаки барокового ускладнення таких споруд у вигляді невеликого додаткового залому в основі центрального верху (у Карасині Волинської обл.), хоча найповніше ця художньо-стильова тенденція виявилася в тризрубних одноверхих храмах середини XVIII ст. (у Тростянці та Смержеві на Рівненщині, Макаревичах Волинської обл.)<sup>20</sup> з властивими їм вертикальними пропорціями головних елементів, більш складною формою віконних отворів та фігурних вирізів, а також загальною вишуканістю декоративного оздоблення церкви в цілому. І нарешті, вінцем барокових тенденцій в архітектурі зазначеної групи традиційних культових будівель Полісся стала поступова трансформація найбільш поширеного тут одноверхого різновиду тризрубного храму в триверхий, ознаменовувались у XVIII ст. появою таких вишуканих зразків традиційних сакральних будівель волинського типу, як Преображенська церква (1730 р.) у Тучині та Покровська церква (1767 р.) у Великому Стидині на Рівненщині.

**Класицизм** мав порівняно незначний вплив на розвиток традиційного культового будівництва Полісся, проявившись тут у двох головних формах – незначної «косметичної» трансформації існуючих локальних типів поліських дерев'яних храмів згідно із загальною художньою концепцією зазначеного стилю, а також безпосереднього перенесення в культуру будівництва регіону типових, «чистих» проектів класицистичного храму без будь-якого зв'язку з усім попереднім розвитком поліської народної архітектури. Перший зі згаданих напрямків становлення класицизму в традиційному сакральному будівництві Полісся набув більшого поширення в західній частині регіону, що легко пояснити внутрішньою спорідненістю цього архітектурного стилю з визначальною для волинської архітектурно-будівельної школи ренесансною спрямованістю. Цілком очевидно, що головним об'єктом класицистичного засвоєння став найбільш поширений тут



одноверхий різновид тридільного дерев'яного храму, зовнішні форми, пропорції та декор якого, згідно із новим стилем, набули більш спрощеного, схематичного та характерного для класицизму вигляду (церкви першої половини XIX ст. у Жолобному на Житомирщині, Вільгорі, Городиші, Поліському, Будеражі та Лопавшому на Рівненщині, Семаках у Волинській обл. тощо).

Інший, «чистий», варіант класицизму був більше поширений у східній частині регіону, ознаменувавшись при цьому цілковитою втратою деяких характерних ознак традиційного сакрального будівництва Полісся (зокрема рубленої конструкції верхів), а також використанням малопопулярної тут раніше хрещатої схеми храму з одним центрально розташованим верхом. Природно, що за таких обставин традиційні сакральні будівлі регіону були лише механічним відтворенням у дереві канонічних композиційних схем та декоративних прийомів класицистичної архітектури, створюючи тим самим своєрідну основу для уніфікації традиційного середовища Полісся в період тотального впровадження тут у другій половині XIX і особливо на початку XX ст. неоросійського стилю. Водночас на ранніх стадіях класицистичної «експансії» в архітектуру регіону (першої половини XIX ст.) дерев'яних храмів тут було створено декілька досить виразних зразків зазначеного стильового напрямку, для якого характерним було використання низки традиційних рис поліської народної архітектури (зокрема рублену конструкцію центрального верху). Передусім до них треба віднести церкву Різдва Богородиці (1835 р.) в містечку Лугини на Житомирщині <sup>21</sup>.

Наведені спостереження, безумовно, не вичерпують складної художньої еволюції поліських дерев'яних храмів, залишивши поза увагою менш значні за своїми масштабами стильові течії пізнішого походження (неоготику, неоросійський стиль, модерн, конструктивізм тощо) <sup>22</sup>. Попри це, проведений порівняльний аналіз процесів стилютворення у традиційному сакральному будівництві Полісся свідчить про неправомірність подекуди наявних і тепер застарілих уявлень про автономність, самодостатність та відрубність цього явища і всієї української дерев'яної архітектури в цілому. Крім того, розгляд традиційної будівельної культури України та її окремих регіональних шкіл (і насамперед поліської) у контексті загальної еволюції світових архітектурних стилів дозволяє підвищити наукову обґрунтованість та об'єктивність художньо-стильової атрибуції окремих пам'яток українського народного зодчества та їхнього місця в історії будівельного мистецтва. Не менший інтерес викликає історично сформована у традиційному культовому будівництві Українського Полісся вибірковість у темпах і глибині засвоєння тих чи інших стильових інновацій, що дозволило акумулювати у ньому лише найсуттєвіші тенденції у розвитку будівельного мистецтва. Ця особливість досліджуваного явища перетворює його на досить важливий об'єкт вивчення універсальних механізмів стилютворення у розвитку культури та мистецтва на всіх етапах їхнього розвитку, включаючи й наше сьогодення.

<sup>1</sup> Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1966–1970. – Т. 2. – С. 27; *Логвин Г.* Украинское искусство (XIII–XVIII вв.). – М., 1963. – С. 34; Нариси історії архітектури Української РСР (Дожовтневий період). – К., 1957. – С. 76.

<sup>2</sup> Нариси історії архітектури Української РСР... – С. 57.

<sup>3</sup> Lietuvos architekturos istorija. – Vilnius, 1987. – Vol. 1. – S. 88–159; *Янкявичене А.* Принципы и средства композиции фасадов готических домов Литвы // Архитектурное наследство. – 1984. – № 32. – С. 98–102.

<sup>4</sup> *Brykowski R.* Drewniana architektura kościolna w Małopolsce XV wieku. – Wrocław, 1981. – S. 174–205; *Kornecki M.* Uwagi do systematyki gotickich kościołów drewnianych w Małopolsce. – Kraków, 1970. – Т. IV. – S. 139–162.

<sup>5</sup> *Муратова К.* Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. – М., 1988.

<sup>6</sup> *Петросова Л.* Готизмы в монументальной архитектуре Белоруссии XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992.

<sup>7</sup> *Волков Ф.* Старинные деревянные церкви на Волыни // Материалы по этнографии России. – СПб., 1910. – С. 345; *Цинкаловський О.* Волинські дерев'яні церкви XVII–XIX ст. – Л., 1935. – С. 54; *Gloger Z.* Budownictwo drewnie i wygoby z drewa w Dawnej Polsce. – Warszawa, 1907. – S. 91–93.

<sup>8</sup> *Завада В.* Локальные особенности в архитектуре деревянных храмов Украинского Полесья // Архитектурное наследство. – 1990. – № 37. – С. 137; Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання. Ілюстративний блок. – К., 2000. – С. 78–79.

<sup>9</sup> *Завада В.* Деякі питання реконструкції найдавніших пам'яток дерев'яної архітектури // Вісник. – К., 2005. – № 3–4. – С. 53–56; Пам'ятки архітектури та містобудування України... – С. 84.

- <sup>10</sup> *Похилевич Л.* Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся. — К., 1864. — С. 55, 81, 171, 200, 273.
- <sup>11</sup> *Завада В.* Дерев'яні храми Полісся. — К., 2004. — С. 63.
- <sup>12</sup> *Волков Ф.* Старинные деревянные церкви на Воляни... — С. 44.
- <sup>13</sup> *Цинкаловський О.* Волинські дерев'яні церкви... — С. 8.
- <sup>14</sup> *Завада В.* Дерев'яні храми Полісся. — С. 72.
- <sup>15</sup> Там само. — С. 84, 88; Пам'ятки архітектури та містобудування України... — С. 82, 190, 200.
- <sup>16</sup> *Завада В.* Архітектура дерев'яних храмів Полісся за архівними джерелами // Архітектурна спадщина України. — 1996. — № 3. — Ч. 2. — С. 91; *Завада В.* Дерев'яні храми Полісся. — С. 96–100.
- <sup>17</sup> *Завада В.* Дерев'яні храми Полісся. — С. 106.
- <sup>18</sup> Там само. — С. 102.
- <sup>19</sup> *Завада В.* Архітектура дерев'яних храмів Полісся за архівними джерелами... — С. 89–93.
- <sup>20</sup> Пам'ятки архітектури та містобудування України... — С. 147.
- <sup>21</sup> *Завада В.* Дерев'яні храми Полісся. — С. 144–147.
- <sup>22</sup> Там само. — С. 149–159.

*Олена Кириченко  
(Кіровоград)*

## **СТИЛЬОВІ ПОШУКИ АРХІТЕКТОРА ОЛЕКСАНДРА ЛІШНЕВСЬКОГО В ЄЛИСАВЕТГРАДСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ (1895–1901 роки)**

Початковий етап діяльності в житті кожної творчої особи заслуговує докладнішого розгляду, оскільки саме в цей час формуються концепції та закладаються підвалини майбутньої естетичної програми. У кожному разі прикладів вдалого дебюту й подальшого розквіту історія мистецтва знає чимало. Архітектор О. Лішневський, відомий в Росії як автор кількох десятків будівель, створених у першій половині ХХ ст. у Петербурзі (Ленінграді), перші кроки самостійної творчої кар'єри зробив на теренах України. Петербурзькі біографи майстра зауважують, що архітектор розпочав професійну роботу «в місті Єлисаветграді»<sup>1</sup>. Проте в згадках про цей період не розглянуто й не проаналізовано ані діяльність молодого зодчого на посаді головного міського архітектора, ані здійснені ним архітектурні проекти. Тим часом, за неповні сім років перебування Олександра Львовича Лішневського в українському місті, ним було спроектовано та побудовано понад п'ятнадцяти будівель, що помітно змінили зовнішній вигляд цього міста. Також він чимало зробив для впорядкування загальної міської забудови й облаштування міста загалом. Дещо зі створеного О. Лішневським стисло описано, а частіше лише згадано в книгах про історію Кіровограда (сучасна назва — Єлисаветград), але досі єлисаветградський період біографії майстра докладно не розглянутий, до того ж у наявних описах і біографічних довідках кіровоградських авторів нерідко натрапляємо на неточності, розбіжності, не подано конкретні факти його діяльності<sup>2</sup>.

На наш погляд, доцільно приділити більше уваги цьому важливому періоду творчості зодчого. По-перше, постать О. Лішневського досі маловідома широкому колу дослідників історії формування українських містобудівних тенденцій наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., по-друге, в листопаді 2008 р. минуло 140 років від дня народження майстра, але цю дату кіровоградці не відзначали.

Як і чому архітектор, який уже отримав декілька престижних нагород за конкурсні проекти в Академії мистецтв, потрапив до міста за значенням повіту — достеменно невідомо. Є дані про те, що після закінчення Академії 1894 р. йому запропонували місце інженера будівельного відділення Ферганської області<sup>3</sup>, проте він скористався запрошенням міського голови Єлисаветграда О. Пашутіна і на початку 1895 р. обійняв посаду міського (або головного) архітектора, яким був до 1901 р. включно. Звідки О. Пашутін довідався про О. Лішневського — невідомо. Мабуть цьому сприяли зв'язки О. Пашутіна в Петербурзькій Академії мистецтв<sup>4</sup>, звідки ним вже були запрошені в місто деякі фахівці.

Найтривалішим періодом виконання обов'язків головного міського архітектора в історії Єлисаветграда було десятирічне перебування на цій посаді А. Достоевського, випускника Петербурзького інституту цивільних інженерів, який пропрацював тут з 1848 по 1859 роки З того часу цю посаду ніхто не обіймав більше року. Крім того, в Єлисаветграді наприкінці ХІХ ст. був відсутній

містобудівний план (створений при А. Достоєвському план, уже давно не відповідав потребам за-будови), будівлі виникали іноді без проектування загального вигляду вулиці й відповідності споруди сусіднім будівлям. Таким чином, після приїзду О. Лішневського вирішувалася нагальна проблема формування міського середовища на нових принципах, чого вимагав сам час. Наголосимо, що цей приїзд був вигідний обом сторонам: міський голова отримав фахівця-архітектора зі сто-личною освітою, молодий випускник Академії мистецтв – можливість творчої реалізації не лише у створенні окремих будівель в обраному ним стилі, а й у визначенні концепції міської забудови, формуючи новий, сучасний зовнішній вигляд міста, яке ще кілька десятиліть тому мало статус військового поселення, через що, ніби за інерцією, ще зберігалось значення військового комплексу споруд, збудованих при А. Достоєвському. Подібна ситуація не влаштувала міського голову, який пильно стежив за новітніми тенденціями в будівництві в технічному забезпеченні міської інфраструктури. На момент приїзду О. Лішневського, військова складова вже втратила свою актуальність в Єлисаветграді, що не належав до передових українських міст в архітектурному роз-витку. Проте будівлі в стилі ампіру, збудовані при А. Достоєвському, усе більше асоціювалися з військовим минулим, що давно стало в історії міста «експонатним» явищем.

З другої половини XIX ст., перебуваючи вже в цивільному відомстві, у Єлисаветграді розпо-чався розвиток аграрно-промислового напрямку, що з 1860-х років став домінуючим у Центральній Україні. Це вимагало будівництва споруджень комерційного та промислового призначення, тому наприкінці XIX ст. було розпочато зведення декількох банків, готелів, ресторанів, магазинів, фа-бричних і заводських приміщень. Зрештою, у місті склалася ситуація, коли приватний підпри-ємець став замовником архітектури. Зауважимо, що проблема замовника за останні два десятиліт-тя <sup>5</sup> актуалізувалася в мистецтвознавчих дослідженнях, причому в них справедливо подана лише негативна оцінка смакових упливів замовників на архітектуру кінця XIX – початку XX ст., у тому числі на стильові пошуки епохи й безпосередньо на розквіт модерну.

Активізація будівництва в українських містах наприкінці XIX ст. потребувала появи значної кількості архітекторів, тому в цей час сюди приїжджає чимало випускників Петербурзької акаде-мії мистецтв, Петербурзького інституту цивільних інженерів і Московського училища живопису, скульптури і архітектури. З петербурзькою академічною освітою та сміливими ідеями щодо будів-ництва споруджень суспільного призначення й формування міського простору до Києва прибули: В. Городецький, В. Ніколаєв, В. Риков, П. Альошин. Дехто з них працював і в інших українських містах. О. Лішневський був не менш обдарованим у цій плеяді архітекторів, проте його постать – ніби відокремлена від загальної лінії розвитку архітектури в Україні. Попри це, робота в провінції анітрохи не зменшила значущості внеску О. Лішневського у створення «високопрофесійної шко-ли української архітектури» <sup>6</sup>, його фахові навички відповідали всім тим якостям, якими володіли його молоді колеги. Як і вони, О. Лішневський був прекрасним стилізатором, який живив свою фантазію зразками історичної архітектури. У підґрунті творчих пошуків нового архітектора Єли-саветграда були ті ж принципи поєднання різноманітних стилів у спорудах різного призначення, якими керувалися практично всі архітектори другої половини й кінця XIX ст. Ретроспекція, тобто історичні стильові «цитати», у його витворах вписувалася в концепцію національного модерну, що сформувало специфічність української архітектури даного періоду. Тяжінні майстра до поєднання архітектурних образів минулого можна пояснити романтичною спрямованістю своєрідно темпо-ралізувати структуру міського простору, створивши умови для особливого його сприйняття. Саме романтики вподібновали архітектуру до образотворчого письма й бачили ідеальне місто як про-стір, що поєднує різноманітність історичних епох.

Перед О. Лішневським постала ситуація вільного вибору (звідси термін, який застосовував на позначення еkleктики в архітектурі відомий дослідник О. Іконніков – «архітектура вибору»). У свою чергу, тенденцію еkleктичного поєднання мотивів декору з пластичними об'ємами будівлі можна пояснити тяжінням до «атектонічності», що було притаманне архітектурному мисленню середини і другої половини XIX ст. <sup>7</sup> і навіть провінційній архітектурі кінця XIX – початку XX ст.

Еkleктичні архітектурні образи органічно ввійшли в простір Єлисаветграда. Легкість поєд-нання нового зі старим – одна з основних позитивних якостей роботи випускника Петербурзької академії, на що неодноразово звертали увагу й дослідники: він умів удамо вмістити нові будівлі в міські ансамблі, врахувавши виграшне місцезоположення своєї споруди й не пригнітивши вже існую-чої архітектури; він також із легкістю орієнтувався у виборі й поєднанні різностильових елементів,

ніби підтверджуючи тезу про «велике обшарування історичних епох» у пошуках найвиразнішого ефекту. Архітектурний досвід, привезений О. Лішневським із Петербурга, який у 1890-х роках уже вступив у фазу модерну, по-своєму був втілений в елісаветградських творіннях майстра. В Академії мистецтв молодий О. Лішневський учився на зразках класичних архітектурних форм, а враження від Херсона і Одеси, збережені з дитинства і юності, залишилися в пам'яті спорудами І. Старова, А. Захарова, Тома де Томона. Хоча поняття архітектурного стилю в другій половині ХХ ст. не співвідносилось з власне архітектурою цього часу, стильові пошуки визначали початковий етап (разом із навчанням) творчості Олександра Львовича. Відомо, що навчаючись у Петербурзі, О. Лішневський також працював помічником архітектора Б. Гиршовича, на практиці освоював новітні будівельні тенденції кінця ХІХ ст., знайомився з можливостями нового архітектурного стилю. Петербурзький модерн міг уявитися вихідцю з Півдня холодним, занадто витонченим, емоційно стриманим. Можливо, саме тому перші елісаветградські роботи молодого архітектора були далекими від модерну. Для ревнителів строгих архітектурних форм, чітких мас і об'ємів творча свобода, що особливо яскраво відобразилася в оформленні фасадів, могла здатися відсутністю смаку, порушенням стильових канонів, проте варто наголосити, що орієнтація на еkleктичну ретроспекцію сприяла появі талановито виконаних робіт, активізувала процес архітектурної творчості, що виявилось в абсолютизації авторської манери. Українські міста цікаві в даному контексті тим, що відмежування від імперської столиці дозволило відступити від офіційної лінії, яскравим прикладом чого є творчість В. Городецького, який також мав академічну освіту. Так чи інакше, у кожного архітектора, який тут працював, знайшли віддзеркалення столичні тенденції.

О. Лішневського, від початку його роботи, залучили до проектування великих будов суспільного призначення. Серед них були: будівля жіночої гімназії (нині – головний корпус педагогічного університету), будівля трамвайного депо, Пушкінське міське училище, відділення міського банку тощо. Крім того, за його проектом у місті побудували Головну хоральну синагогу, а також торгівельний дім Н. І. Заславського й декілька приватних маєтків (Ельворті, Долінського, Барського й ін.). Особливістю кожної споруди є унікальне загальне рішення, що не повторилося в жодній іншій будівлі. Це стало авторською манерою майже всієї творчості майстра.

Жіноча гімназія побудована в т. зв. «цегляному стилі», поширеному в 1880–1890-х рр. з огляду на економічність будівництва. Цей «стиль» був орієнтований на історичні запозичення, а крім того, дозволяв використовувати можливості власне цегляної кладки при пластичній розробці поверхні стіни. У будівлі відображено тяжіння архітектора до неовізантійських форм оформлення фасаду в поєднанні з елементами ренесансного декору (профільована міжповерхова тяга й карнизи, імітація русту). Декор виконаний із застосуванням фасонної цегли. У Елісаветграді було декілька цегляних заводів, глину видобували на околицях міста. Крім цього, використовували бутовий камінь, що також завозили з елісаветградських кам'янодобувних підприємств. Історія будівництва гімназії вельми показова для стану елісаветградського міського управління, який утворили за часів військового значення міста: усі питання будівництва і впорядкування проходили тривалу процедуру узгоджень, затверджень через вищі, губернські й міські інстанції. Остаточне ухвалення рішення про будівництво затягнулося на чотири роки. Одне з найпроблемніших питань – місце, вибране архітектором для майбутньої гімназії. Оскільки поряд були розміщені приміщення кінного манежу, збудованого ще при А. Достоевському, зведення тут навчального закладу будівельна комісія визнала неможливим. Окрім того, авторові проекту закинули претензії щодо занадто високої вартості будівельних робіт. Жодних сумнівів ні в кого не викликав лише обраний для гімназії ретроспективний стиль, орієнтований на історичні зразки. Прототипом елісаветградської жіночої гімназії за функціональними ознаками були аналогічні спорудження в Херсоні та Одесі. Будівлю звели вже після від'їзду О. Лішневського до Петербурга під керівництвом архітектора Кішкіна, призначеного на місце головного архітектора міста після 1901 р. Усі задумані автором ідеї стосовно фасадного оформлення та інтер'єру були реалізовані без змін. Деякі елементи декору фасадів, використані в будівлі гімназії, О. Лішневський частково повторив у Пушкінському училищі, але ця споруда не була копією жіночої гімназії – архітектор зміг знайти для свого проекту нові ідеї та варіації неостилу, обраного ним для навчальних закладів. У подальшій творчій діяльності О. Лішневського архітектура навчальних закладів стане майже основною її сферою.

У 1897 р. О. Лішневський отримав замовлення від елісаветградської єврейської громади на спорудження Головної хоральної синагоги, для створення унікального образу якої він орієнтувався на т. зв. «мавританський стиль», поєднавши його з класицистичними елементами.

Як представник петербурзької архітектурної школи, О. Лішневський тяжів до крупних, репрезентативних будівель, рясно декорованих орнаментом, фігурними віконними фронтонами, іноді оздоблених скульптурою. Ще 1890 р. в Єлісаветграді розпочали будівництво дому Барського, розміщеному на Верхній Донській вулиці (сучасний краєзнавчий музей на вул. Леніна). Коли до роботи над ним залучили О. Лішневського, він уніс зміни в оформлення фасаду та частково інтер'єру. Живописність фасаду, що вражає рослинним орнаментом, дах складної форми, хвилеподібний аттик, ковані гребені незвичайної форми і круглі вікна – усе це свідчило про захоплення зодчого неobarоковими тенденціями. Це було новим для архітектури Єлісаветграда. Окрім того, у фасадному оформленні спостерігаємо символічні образи, що мали значення для замовника: у Барського було три доньки, одна з яких рано померла, тому на зовнішній стіні будівлі розміщені три жіночі барельєфи, один з яких зображений із заплющеними очима (очевидно, це обличчя померлої доньки господаря будинку). Інтер'єри будівлі оформлені в мавританському стилі й необароко.

Неоромантичні світоглядні погляди архітектора позначилися у варіаціях неоруського стилю, неоренесансу й неокласицизму, що простежуються в багатьох будівлях, споруджених за проектами О. Лішневського. Цікавим було загальне рішення торговельного дому Заславського, який, на жаль, знесли в радянські часи. Це був чітко спланований проект, в якому все підпорядковувалося класицистичним вимогам і відповідному функціональному призначенню. У роботі над ним зодчий у черговий раз продемонстрував актуальну для класичної архітектури тезу про відповідність зовнішнього внутрішньому, що завжди була притаманна його спорудам. Водночас власний почерк майстра допускав таке трактування цієї тези, яке надавало особливої імпазантності його архітектурним творам.

Кардинальні зміни в стильових пошуках О. Лішневського почали відбуватися після приїзду в Єлісаветград Я. Пауценка, який повернувся 1896 р. до рідного міста після закінчення Московського училища живопису, скульптури і зодчества. Успадкувавши від батька іконостасну й позолотну майстерні, він швидко поринув у будівельну діяльність. Наслідки конкурування двох зодчих можна простежити на прикладах їхніх споруд. Популярність у місті Я. Пауценка занадто швидко зростає, що, можливо, і підштовхнуло О. Лішневського до змін у його творчій концепції на користь модерну. Так чи інакше, приватні будинки, спроектовані ним у 1900 – на початку 1901 рр., кардинально різнилися від створених у перші роки елісаветградського періоду. Таким будинком є споруда на вул. Палацовій (нині – вул. Леніна, 11, структура держбезпеки), де домінують зовсім інші форми, ніж у вищеописаних будинках. Наприклад, у фасаді з'явилися асиметрія й ритмічність, він «оживився» еркерами та вигнутими пластичними лініями, тонко стилізованою імітацією рослинних мотивів у декорі, великими витягнутими вікнами, що надали живописності всій будівлі. Ковані балконні решітки додали фасаді особливого стилю.

У 1901 р. О. Лішневський залишив Єлісаветград і ніколи сюди не повертався, хоча для України і в Україні йому доводилося працювати неодноразово. Беручи участь у конкурсах архітектурних проектів і займаючи призові місця (до 1917 р. він узяв участь у 100 конкурсах), він був автором декількох споруд у містах України. Зокрема, отримав першу премію за конкурсний проект будівлі відділення Санкт-Петербурзького міжнародного комерційного банку в Катеринославі (нині – Дніпропетровськ), а також за конкурсний проект будівлі оборони Севастополя й будівлі міської лікарні для фізичного методу лікування в Севастополі. Після Жовтневої революції, з 1918 по 1923 роки (з невеликими перервами) О. Лішневський працював у Київській області.

Причини від'їзду головного архітектора, який чимало зробив для міста, що розкрило його творчий потенціал, були різними. Конкуренції з Я. Пауценком О. Лішневський як висококваліфікований професіонал, звичайно, не боявся і почувався абсолютно впевнено, працюючи над створенням як громадських, так і приватних будівель. Проте саме його приватна практика викликала незадоволення міської влади, деякі члени якої піддали різкій критиці діяльність головного міського архітектора. На одному із засідань за нього заступилися П. Долінський (один із замовників О. Лішневського) і П. Фірсів, зауваживши, що за часів обіймання О. Лішневським посади міського архітектора місто збагатилось красивими й витонченими спорудами. Цей факт засвідчує конфлікт, що назривав навколо постаті зодчого. На це вказують і звіти будівельної комісії Херсонського земства, що засвідчують завищену кошторисну вартість архітектурних проектів О. Лішневського та інших будівельних робіт у місті. Від-

мова від розробленого ним проекту лікарні св. Анни й передача будівництва лікарні архітектору Я. Пауценко красномовно підтверджує цей факт. Зрештою, 1900 р. земство значно скоротило фінансування будівництва й ремонту шкільних будівель Єлисаветградського повіту, а також інших будівельних робіт, що не влаштували молодого архітектора, який звик будувати «з розмахом».

Так чи інакше, внесок О. Лішневського в облагородження Єлисаветграда величезний. Орім яскравої авторської манери в спорудженні будівель, здочий проявив також свої організаційні здібності. Отримавши посаду головного міського архітектора, він запрошував інженерів та архітекторів для роботи в Єлисаветграді, підписував документи на будівництво, затверджував типові та авторські проекти. Саме за часів його керування було створено новий план містобудування, що визначав основні напрями забудови – торговий, військовий, промисловий. За роки роботи здочого виконано картографічні схеми міських районів, що дало можливість чіткіше розподілити земельні ділянки під забудову. Ця робота елисаветградських інженерно-будівних фахівців була відзначена губернським земством як високоякісна (на тлі абсолютної відсутності подібної картографії в інших земських містах, зокрема в Одесі). На початку ХХ ст. місто було одним із кращих і впорядкованих у Центральній Україні й не поступалося багатом губернським – саме таку оцінку тодішньому архітектурному обличчю, тепер – обласного центру, надала «Велика енциклопедія» (за ред. С. Южакова), видана 1902 р.

Підсумовуючи, зауважимо, що стильовим розмаїттям архітектурного образу Єлисаветграда наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. місто забов'язане декільком факторам, серед яких: ситуація в розвитку української архітектури загалом, а також сприятливий збіг обставин, що звів творчі шляхи двох талановитих здочих – Я. Пауценка і О. Лішневського. Не применшивши ролі першого (він пропрацював у Єлисаветграді до 1914 р., до кінця свого життя), наголосимо на творчій діяльності О. Лішневського, елисаветградські споруди якого – яскравий приклад стильових тенденцій свого часу, але відданість принципам їх створення архітектор зберіг і в подальшій творчості.

---

<sup>1</sup> Див.: *Фёдоров С. И* образ, и функция: страницы творческой биографии А. Л. Лишневого // Зодчество и архитектура Ленинграда. – 1980. – № 6. – С. 31; *Ермаков В.* Архитекторы Ленинграда – жертвы войны и блокады. – СПб., 2000. – С. 66; *Чепель А.* Петербург архитектора Лишневого // Двенадцатые и тринадцатые открытые слушания «Ин-та Петербурга». Ежегод. конфер. по проблемам петербурговедения 2005–2006. – СПб., 2006. – С. 201.

<sup>2</sup> Див.: *Френчко Л.* Мова душі. – Кіровоград, 2001. – С. 23–27; *Матівос Ю.* Місто на сивому Інгулі. Історико-публ. нарис. – Кіровоград, 2004. – С. 92; *Босько В.* Визначні постаті Степової Еллади. – Кіровоград, 2004. – С. 166; *Босько В.* Олександр Лішневський: Головна елисаветградська синагога // *Босько В.* Історичний календар Кіровоградщини на 2008 рік. Люди. Події. Факти. – Кіровоград, 2007. – С. 43–46 (у підзаголовку статті помилково зазначено: «160 років від дня народження», с. 43; крім того, помилково подано дату прибуття А. Лішневського в Єлисаветград – 1894 р., насправді, молодий архітектор приступив до своїх обов'язків на початку 1895 р., про що див. у: *Ермаков В.* Архитекторы Ленинграда... – С. 65); *Маленький Париж.* Елисаветград в старой открытке / Авт.-сост. В. Петраков, В. Машковцев. – М., 2004 (на сторінках цього видання ім'я О. Лішневського майже не згадано, окрім с. 195, проте вміщено знімки побудованих ним будівель, зокрема й жіночої гімназії, Головної хоральної синагоги, будинків Барського і Заславського).

<sup>3</sup> *Ермаков В.* Архитекторы Ленинграда... – С. 65, 66.

<sup>4</sup> Наприклад, міський голова О. Пашутін запросив у Єлисаветград із Петербурга академіка Победоносцева для викладання креслення та малюнка в гімназіях і Земському реальному училищі.

<sup>5</sup> Див.: Архив архитектуры. Заказчик в истории русской архитектуры. – М., 1994. – Вып. 5; *Кириченко Ев.* Русское купечество и «русский» стиль // Вопросы искусствознания. – М., 1994. – № 2–3. – С. 296–311.

<sup>6</sup> *Овсійчук В.* Генеза архітектурної творчості // *Кравівіч Д., Овсійчук В., Черепанова С.* Українське мистецтво: Навч. посібн.: у 3 ч. – Л., 2005. – Ч. 3. – С. 165.

<sup>7</sup> Див.: *Ревзин Г.* К вопросу о принципе формообразования в архитектуре эклектики // *Ревзин Г.* Очерки по философии архитектурной формы. – М., 2002. – С. 85–108.

## **ПРОБЛЕМИ СТИЛЬОВИХ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ ЗОВНІШНЬОГО ВИГЛЯДУ БАГАТОПОВЕРХОВИХ ЖИТЛОВИХ КОМПЛЕКСІВ КИЄВА З УРАХУВАННЯМ ВІДЕОЕКОЛОГІЇ**

*Современной архитектуре угрожает копирование, бездумное копирование, которое удовлетворяется воспроизведением, часто довольно плохим, оригинальных произведений. Дешевое жилье, а также «коробки», воздвигнутые посреди пустырей, всего лишь плохо повторяют то, что талантливо провозглашал Корбюзье.*

*Р. Бофилл*

Організація середовища, в якому живе людина, і особливо її постійного місця проживання, має велике значення для закріплення та збереження її здоров'я та духовної гармонії. Те, що будеється тепер, увійде в матеріально-технічну базу ХХІ ст., і ми не повинні допускати рішень, прийнятних сьогодні, але непридатних через декілька десятків років.

Збільшення розмірів житлових будинків і значне підвищення поверховості при збереженні їх колишньої загальної форми вступають у протиріччя з необхідними умовами для нормальної життєдіяльності людини і негативно впливають на її психіку та зоровий апарат.

Проведений аналіз літературних джерел вказує на те, що питання визначення та узагальнення стильових ремінісценцій у сучасній житловій архітектурі м. Києва не розглядалося. Тому основним матеріалом для цієї роботи стали дослідження проф. В. Мироненка, проф. П. Нагорного [2], присвячені питанням формування архітектурного середовища міста; робота А. Дружиніної [3], присвячена пошукам українських національних своєрідних ознак; С. Лінди, Я. Юрика [4] – пошукам стилю в сучасній житловій забудові України; І. Араухо [5] – архітектурній композиції; Ю. Губернського, В. Міцкевича [1] – екологічним аспектам житлового середовища.

Матеріали із сучасної столичної архітектури БЖК взято з інтернет-сторінки «Архітектурного союзу», журналів «А.С.С.» та «Жилищное строительство» [6].

Сучасна проектна практика характеризується значним стильовим різноманіттям. Загалом аналіз літературних джерел засвідчує існування трьох головних напрямків у формуванні зовнішнього вигляду житла: традиційного (характеризується використанням візуально непроникних, перфорованих огорожувальних поверхонь, які диференційовані на ряд типологічних елементів, наприклад, вікон, дверей, відкритих та закритих приквартирних приміщень, елементів екозахисту і т. п.); техноцентричного (характеризується появою багатопверхових стінових панелей, різноманітних сонце-, вітро-, опадозахисних пристроїв, вдосконаленням огорожувальних конструкцій); біоцентричного (спирається на застосування ефективних криволінійних і зооморфних форм). Опрацювавши досвід формування зовнішнього вигляду житла, як вітчизняного, так і зарубіжного, можемо зробити такі висновки про зовнішній вигляд сучасних багатопверхових житлових комплексів (БЖК):

- усі три напрямки (традиційний, техноцентричний та біоцентричний) наявні в зарубіжній практиці будівництва міського житла;
- у вітчизняній практиці будівництва міського житла виявлено лише традиційний та техноцентричний підходи. Біоцентричний напрямок простежується лише у проектах молодих архітекторів і перебуває на стадії розвитку.

В архітектурному вирішенні фасадів БЖК м. Києва з початку 1990-х років запанував стильовий плюралізм. Дослідники по-різному трактують стильову спрямованість зовнішньої оболонки сучасного житла:

- 1) інтерпретація різноманітних архітектурних стилів та пошуки новітнього архітектурного образу [4];
- 2) тенденції формування української національної стилістики: стилізація, імітація, запозичення, інновація [3];

3) традиціоналізм, регіоналізм, вестернізація, сучасні авангардні течії [2].

У прикладах сучасних БЖК м. Києва, що наведені в таблиці, чітко простежуються два головні стилістичні напрямки – будинок-контекст (переважно розміщений у центральній частині міста), будинок-ремінісценція сучасних західних стилів, який може існувати і у вигляді будинку-стилізації. Часто генератором запозичення «європейського» стилю є замовник.

Будинок-контекст переважно має 22–25 поверхів. Для того, щоб відповідати навколишньому штучному середовищу, йому надають стилізованих рис українського бароко та модерну (фронтони, аркади, круглі та овальні вікна), як у житловому будинку на вул. Старонаводницькій, 4-в у м. Києві 1999–2000 року. Вертикальне композиційне зонування таких БЖК переважно триярусне. Перший ярус зазвичай займає 1–3 поверхи. Тут містяться торгові площі та приміщення громадського призначення. Він має рустовку та великі, напівовальної форми вікна. Другий ярус складається з житлових чарунок, які різняться лише формою балконів. Третій ярус – це останні 3–5 поверхів, які або повністю засклені, або містяться під дахом криволінійної форми. Будинок-контекст зазвичай слугує прототипом для наступних житлових новобудов у своєму радіусі зведення. Наприклад, житловий будинок «Хвиля» – стилістичний прототип для житлових комплексів на вул. Звіринецькій та Щорса, № 36.

Будинок-ремінісценцію сучасних західних стилів здебільшого зводять на житлових масивах м. Києва як будинок-вставку в існуючий житловий фонд-фон, чи на вільних територіях (наприклад, Харківський масив). Йому притаманні риси гайтеку та неораціоналізму, хоча більшість архітекторів відносять нові БЖК до постмодернізму. Гайтек можна впізнати в облицюванні зовнішньої стіни навісними металевими панелями та у великих площинах навісного скляного фасаду, який здебільшого формують під нахилом до площини стіни. Риси неораціоналізму простежуються у вирішенні віконних прорізів типових розмірів, що створюють одноманітно ритмовану площину фасаду. Вертикальне зонування таких БЖК схоже на будинок-контекст. Тут третій ярус може завершуватися пласким чи похилим дахом або пірамідальним наростанням останніх поверхів, у яких містяться пентхауси або офісні приміщення. Наприклад, житловий комплекс на вул. Солом'янській, № 15-А, житловий комплекс на перетині вул. П. Тичини та Дніпровської набережної, житловий комплекс на вул. Г. Тимофієвої, № 3/13.

З погляду науки відеоекології (мал. 1) жоден із двох зазначених вище стилістичних напрямків БЖК м. Києва не сприяє формуванню комфортного візуального середовища. Згідно з поглядами професора В. Філіна таке середовище існує лише в старих містах, у прикладах класичної архітектури, які створювалися за законами пропорціювання.

На фізіологічному рівні при сприйнятті комфортного візуального середовища, коли погляд зупиняється на якомусь елементі, амплітуда саккад зменшується до мінімуму. Так чергується фіксація погляду на нових і нових елементах. Людина в цей час відпочиває, нічого не розглядаючи докладно, а це означає, що й автоматизм саккад працює у своєму режимі з відповідною орієнтацією та інтервалом [7, 264]. Якщо порівнювати зовнішній вигляд і образ фасадів будинків і споруд більшості історичних епох та стилів, то привертає увагу те, що кількість різноманітних елементів і деталей, які пов'язані з композицією, перевищує можливості людського сприйняття. Але з погляду відеоекології саме деталі є основним естетичним і функціональним базисом фасаду. Охарактеризувавши типи візуального середовища, В. Філін висунув вимоги до його створення, а саме: при формуванні комфортного візуального середовища необхідно користуватися такими двома показниками:

- розмірами ясного бачення сітківки ока;
- амплітудою саккад ока (елементи на відстані не більше п'яти кутових градусів).

Також необхідно враховувати показники оптимального видимого поля, а саме:

- людина чітко розпізнає об'єкт, який уміщується у два кутових градуси;
- оптимальна відстань між об'єктами – 2,50;
- кількість однакових об'єктів  $5 + 2$  (Число Міллера);
- об'єкти повині мати зовсім різну конфігурацію, як по горизонталі, так і по вертикалі;
- центральна область бачення – 1,50 (проміжки між двома сусідніми об'єктами – 0,50).

Необхідно пам'ятати, що найбільшої шкоди завдають динамічні агресивні поля. А виключення з видимого середовища рухомих стимулів призводить до змертвіння клітин мозку, які відповідають за рух.

Відповідно до вимог відеоекології архітектурне середовище повинно бути інформативним та цікавим для ока людини – від рівня силуету, загальної об'ємно-просторової композиції до



рівня деталізації та оздоблення балконів, лоджій, еркерів, віконних прорізів. При формуванні художнього образу відеоекологічного багатоповерхового житлового комплексу (ВБЖК) необхідно враховувати всі вищезазначені вимоги відеоекології та її принципи [8] – морфологію невідомого (нетрадиційна зовнішня оболонка БЖК); акцентацію об'ємів громадської функції; мішану планувальну структуру БЖК; вертикальне й горизонтальне зонування БЖК; подрібнення площини стіни в першому вертикальному ярусі БЖК; поліфонію вікон; пермакультуру; арт-терапію; обернену колористику фасаду.

Проаналізувавши зарубіжний та вітчизняний досвід формування зовнішнього вигляду багатоповерхових житлових комплексів, ми визначили два головні стильові напрямки столичної житлової архітектури – будинок-контекст і будинок-ремінісценція сучасних західних стилів. До того ж будинок-ремінісценція виникає з будинку-контексту, останній слугує шаблоном. Унаслідок цього в міському середовищі з'являється об'єкт із рисами стилізованої української національної стилістики, синтезом західних стилів з інтернаціональним смаком, і зазвичай хибним уявленням замовника про європейську панораму стилів. Імовірним шляхом вирішення художньо-образних проблем таких БЖК у м. Києві є пошуки українського національного своєрідного образу [3], відхід від «інтернаціональної стилістики», побудова площинної композиції фасадів за концепцією каденції, формування образу будинку за одним із напрямків – образ як філософія, образ як процес, образ як структура, образ як витвір мистецтва, образ як форма. Важливою проблемою формування БЖК, що пов'язана зі стилетворенням, є створення обмеженої полістилістичної системи з урахуванням вимог відеоекології, де, у свою чергу, наголошується на дотриманні золотого перетину, архітектурної біоніки, використанні декоративних елементів та малих архітектурних форм на проектуванні силуету будинку, його колористики та озеленення.

### ЗОВНІШНІЙ ВИГЛЯД СУЧАСНИХ БАГАТОПОВЕРХОВИХ ЖИТЛОВИХ КОМПЛЕКСІВ (БЖК)

Житлові комплекси м. Києва

Житлові комплекси за кордоном

БЖК у центральній частині міст



ЖК на бульварі  
Лесі Українки, 23



ЖК на вул. Кловський  
узвіз, 5а



Башта Дунаю. Відень



ЖБ у Нью-Йорку



ЖК на вул. Звіринецькій



ЖК на вул. Шорса, 36



ЖК у Москві



ЖК у Москві

**БЖК на периферії (спальні райони) міст**



ЖК на вул. Луначарського



ЖБ у Бомбеї



ЖК у Чанг Хо (Тайвань)



ЖК на вул. Голосіївській



ЖК на вул. Солом'янській, 15А



ЖК у Гонгконзі



ЖБ у Гонгконзі



ЖК на розі вул. П. Тичини та Дніпровської набережної



ЖБ на вул. Г. Тимофієвої, 3/13



ЖК MBF у Пенангу (Малайзія)



ЖК у Астані

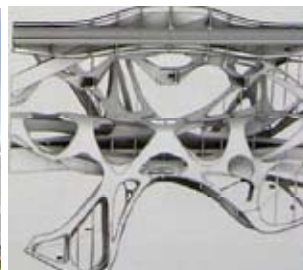
**Проекти БЖК**



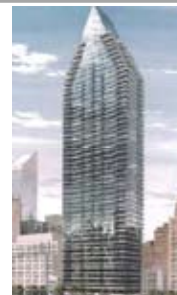
Житлово-рекреаційний комплекс між просп. М. Бажана та вул. Зарічною



ЖК на вул. Немировича-Данченка, 2



Житло майбутнього в Гонгконзі



Башта 100 у Нью-Йорку



ЖК на вул. Макарівській



Багатофункціональний комплекс у Сінгапурі



ЖК на розі вул. Ф. Ернста та І. Пулюя



Житловий, офісно-торговий комплекс на вул. А. Барбюса

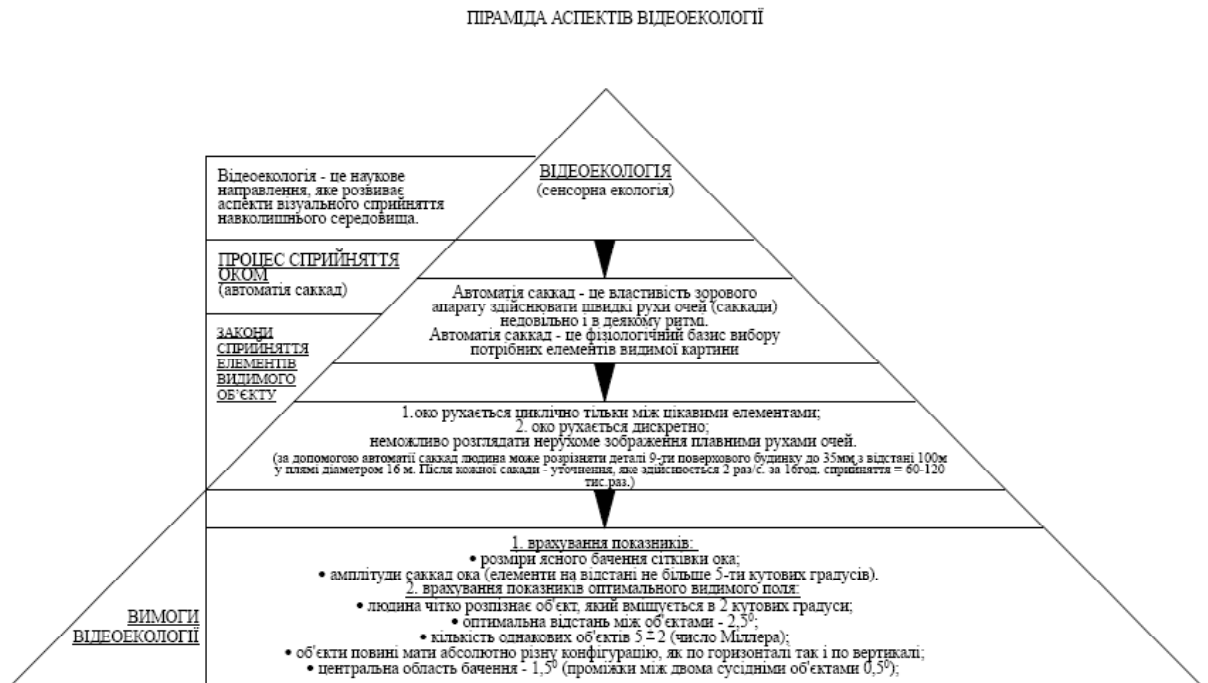


«Поворот торса» поблизу Мальме



ЖК у Астані

Мал. 1



1. Губернский Ю., Лицкевич В. Жилище для человека. — М., 1990.
2. Мироненко В., Нагорный П. Стиль и мода в процессе формирования архитектурной среды города // Электронный ресурс Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадського, м. Києва — [www.nbuv.gov.ua](http://www.nbuv.gov.ua)
3. Дружиніна А. Сучасна архітектура з українськими національними своєрідними ознаками (на прикладі будинків і споруд центрального регіону України) // Вісник ХДАДМ. — Х., 2007. — № 4. — С. 36–50.
4. Лінда С., Юрик Я. Пошуки стилю в архітектурі сучасного багатоквартирного житла в Україні // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». — Л., 2007. — № 585. — С. 77–84.

5. *Араухо І.* Архитектурная композиция. — М., 1982. — С. 145—159.
6. *Янковская Ю., Чикота М.* Современные подходы к формированию облика жилища // Жилищное строительство. — 2007. — № 8. — С. 20—22.
7. *Филин В.* Видеоэкология. — М., 1997.
8. *Бачинська Л., Козлова Н.* Принципи формування об'ємно-просторової композиції багатопверхових житлових комплексів (БЖК) з врахуванням вимог відеоєкології // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. — К., 2008. — № 20.

**Олена Мокроусова**  
**(Київ)**

## **СТИЛІСТИКА КОНСТРУКТИВІЗМУ В АРХІТЕКТУРІ КИЄВА**

Період національно-революційних змагань в Україні приніс розорення господарства, зокрема міського. Розвиток міста після остаточного встановлення радянської влади відбувався на тлі значних соціально-економічних перетворень. У 1922 році було прийнято декрет про націоналізацію майна в країні. Приватне будівництво зупинилося, а держава не мала коштів на ведення робіт. Значну частину житла було перетворено на комунальне, що призвело до поступового занепаду житлового фонду. Тому одним із найперших завдань нової влади в країні був ремонт житла. Кінець 1920 — 1930-ті роки стали періодом індустріалізації будівництва та проектування, що дало можливість зводити недороге житло. Крім того, радянська держава надавала перевагу розвитку промисловості, а не соціально-побутової сфери, тому перше місце в розбудові Києва зайняли промислові підприємства. За характеристикою домового фонду 1933 року 55 % території міста були вільними від забудови — Київ мав значні земельні ресурси для нового будівництва<sup>1</sup>. Роботи здійснювали переважно житлові трести та будівельні відділення відомств. Замовниками були будівельні кооперативи, що об'єднували людей за професійними ознаками. Механізація робіт залишалася примітивною, якість будівництва загалом визнавали незадовільною<sup>2</sup>.

Але цей складний післяреволюційний період характеризувався новаторством в архітектурі. Формування «нової» архітектури, яка повинна була всебічно задовольняти потреби людей і відображати в художньому вигляді творення нового світу, відбувалося на тлі суперечностей у двох стилевих тенденціях — інтерпретації відповідно до вимог часу композиційних прийомів та форм архітектурної спадщини минулого, переважно класицизму, та пошуків нових об'ємно-просторових структур і форм. Архітектори-новатори основним у споруді вважали її практичне призначення, а тому відкидали будь-які запозичення з архітектури минулого, а сучасну архітектуру уявляли в раціональному й водночас гармонійному поєднанні функції та техніки.

Творчі пошуки архітекторів у Радянському Союзі були співзвучні шуканням у світовій архітектурі. Цей напрям отримав на наших теренах назву *конструктивізму* (термін з'явився в 1920—1922 рр.) У країнах Європи він відомий також як *баухаус*. Лідерами новітніх тенденцій у 1920-х роках були Радянський Союз та Німеччина. Ідеї конструктивізму сформувалися в авангардному живопису ще на початку ХХ ст. В архітектурі до ясної конструктивної основи композиції тяжіли вже митці пізнього, т. зв. раціонального модерну. А після 1917 року нові ідеї охоче підхопило революційне покоління митців. Короткий період піднесення стилю був пов'язаний із політичними подіями, які змінили психологію людей. Новий підхід в архітектурі вдало поєднався з революційними ідеями руйнування старого світу. Один з ідеологів руху О. Ган писав «*Советский строй и его практика — единственная школа конструктивизма... Наш конструктивизм поставил ясные цели: найти коммунистическое выражение материальных сооружений*». За його ж словами «*советский конструктивизм — стройное дитя индустриальной культуры, которое высвободила пролетарская революция*»<sup>3</sup>. Провідні декларації відрізнялися амбіційністю та наївним баченням майбутнього. Ведучі радянські конструктивісти І. Леонідов, К. Мельников, В. Татлін, Л. Лисицький, брати Весніни, М. Гінзбург заперечували традиційний художньо-образний підхід до архітектурного формування. Вони вважали необхідним, насамперед, виявити в зовнішній формі конструкцію об'єкта. Так архітектура перетворювалася на функціональне проектування та будівництво<sup>4</sup>.

Проте, окрім ідеологічних засад, конструктивізм мав і суто матеріальне підґрунтя. По-перше, це застосування нових промислових технологій і матеріалів – заліза, бетону тощо. По-друге, матеріальні можливості будівництва в цей історичний період були досить обмеженими, тому ідеї конструктивізму – максимальна простота, функціональність, відсутність декорування – виявилися економічно вигідними. Засади конструктивізму найкраще підходили для промислового будівництва. У житловій архітектурі новий напрямок виявився дещо спрощено – у пропорціях основних членувань, у спокійному ритмі вікон на площинах стін, практично позбавлених декору і розчленованих по вертикалі віконними прорізами сходових вузлів або виступами. Широко застосовувалися балкони, лоджії й еркери, як типові, усталені елементи житлового будинку<sup>5</sup>.

Будівництво в Києві здійснювали переважно за проектами архітекторів старшого покоління: П. Альошина, О. Бекетова, О. Вербицького, В. Рикова та інших, але з'являлися й нові імена – І. Каракіс, В. Онащенко, П. Савич, С. Григор'єв, П. Юрченко, М. Холостенко, М. Гречина, М. Шехонін, Д. Дяченко, О. Благодатний, Н. Манучарова, О. Тацій, В. Заболотний, П. Любченко, М. Чорноморенко. Попри стилістичні зміни, довоєнні архітектори зберегли масштабність київської забудови. Більшість 4–6-поверхових будинків досить вдало вписалися в дореволюційне середовище.

Авангардний конструктивізм привів з часом його adeptів до спрощеного, соціально орієнтованого функціоналізму. Чистий конструктивізм відійшов у сферу «паперової архітектури», хоча з самого початку він був дещо утопічним явищем. Проекти його ідеологів виявлялися нефункціональними, часто їх не можна було навіть виконати в матеріалі. Але практичний функціоналізм, уже позбавлений будь-якої революційності, невдовзі зазнав гострої критики радянської влади, яка відкинула формалізм у мистецтві, повернувшись до класичних традицій<sup>6</sup>. По-перше, влада відчула, що конструктивізм, як і дореволюційний футуризм, занадто радикальні для неї. По-друге, так проявилися смаки лідерів держави, які мислили лише в рамках соціалістичного реалізму. Невипадково, відомий культуролог О. Геніс назвав колону знаком істеблшменту<sup>7</sup>. А письменник В. Шкловський згадував, що відчув кінець епохи лівого мистецтва, коли в радянській архітектурі з'явилися колони<sup>8</sup>. Не можна також забувати, що зміна ідейно-стильових орієнтирів у бік нового класицизму була загальноєвропейською тенденцією стильового руху. У Радянському Союзі не забули ідеологізувати цей процес, звинувативши конструктивізм в антинародності, буржуазності. *«Пануванню формалізму в радянському мистецтві, архітектурі коробочних, голих будинків приходив кінець і ставала ясною справжня суть різного роду конструктивістів, які протягом багатьох років під прапором пролетарського стилю протаскували свої нежиттєві, сухі схеми, що не мають нічого спільного з життєрадісним світовідчужанням робітничого класу...»*<sup>9</sup>.

На архітектурі Києва позначився вплив новітніх тенденцій, хоча і в дещо спрощеній формі. Тут не виникли цілісні конструктивістські ансамблі, як, наприклад, будинок Держпрому в Харкові. Нові об'єкти розміщували окремо, на великих вільних ділянках, у середовищі, що сформувалося в добу історизму й модерну. Перші будинки нового стилю почали з'являтися в Києві в другій половині 1920-х років, саме тоді, коли відновилося будівництво (після десяти років перерви). А вже сім років потому від колишніх новаторських форм відмовилися. І ще кілька років протрималися перехідні до радянського класицизму (ампіру) форми. У Києві конструктивізм найяскравіше проявився в промислових об'єктах та в культурно-розважальних закладах (клуб заводу «Більшовик», клуб «Славутич», кінотеатр «Жовтень», ресторан «Динамо» тощо.) У подібних спорудах поєднати ідеологічну спрямованість та архітектурне новаторство було простіше, ніж утилити їх у житлі.

Одним із найкращих прикладів нового стилю стала Київська кінофабрика, побудована в 1929 році за конкурсним проектом. 1925 року з 20 робіт обрали варіант В. Рикова, у розробці якого брали участь студенти старших курсів архітектурного факультету Київського художнього інституту, зокрема П. Савич<sup>10</sup>. Може здатися дивним, що перемогла робота дореволюційного метра, прихильника класичних напрямків архітектури, а не когось із молодих новаторів. Гадаємо, що гарних професійних митців нової школи ще не було. Проте талант В. Рикова дозволив йому виконати проект у нетрадиційній для нього стилістиці конструктивізму. Час вимагав від класика за уподобаннями йти в ногу з новими ідеями. Тому 50-річний архітектор зміг сказати своє слово. Оскільки сам тип промислової споруди – кінофабрика – був новаторським не тільки в Радянському Союзі, а й у Європі, обрана стилістика цілком відповідала завданню. У журналі «Наши достижения» 1929 року В. Луначарський писав про цю «видатну будівлю» із захопленням<sup>11</sup>. Але незважаючи на позитивну реакцію влади, автор книги про творчість В. Рикова писав: *«Будь-які спроби архітектурного пластичного*

збагачення будівних конструкцій наперед були приречені на засудження з боку відповідних інстанцій. Незважаючи на конструктивістський характер проекту В. М., він зазнає чимало нападів і нарікань “правовірних” поборників архітектурного аскетизму, які вимагали ще більшого спрощення...”<sup>12</sup>.

Другим об’єктом подібного масштабу та значення міг стати будинок на розі вулиць Хрещатика та Б. Хмельницького (№ 38/2). Він споруджений у 1935–1938 роках за проектом архітекторів П державної проектної майстерні Московської ради В. Фрідманом та І. Мецоюном під керівництвом академіка архітектури О. Щусева. Але первісна ідея його вирішення кардинально відрізнялася від того, що ми бачимо сьогодні<sup>13</sup>. 1931 року розпочалося будівництво т. зв. «Будинку установ № 2» за проектом 1930 року в характерних конструктивістських формах, що був виконаний архітекторами Київської філії Головного проекту. Виразна лаконічна об’ємно-просторова композиція споруди об’єднувала два зблоковані під прямим кутом контрастні різновисокі об’єми – 7-поверховий по вулиці Б. Хмельницького із закругленою баштоподібною наріжною частиною, яка була «врізана» в прямокутний зальний засклений об’єм по Хрещатику<sup>14</sup>. Але після переведення 1934 року столиці України до Києва функція споруди була змінена – у ній планували розмістити державні видавництва України. Відповідно будівля одержала назву «Будинок книги».

Первісний проект був майже повністю реалізований – споруда була зведена до даху. Проте керівництво республіки визнало за доцільне знову, уже втретє, перепрофілювати будівлю, пристосовавши її для великого універсального торговельного закладу. Водночас у пресі було піддано критиці розміщення «Будинку книги». Зазначалося зокрема, що він, «врізуючись рогом у тротуар, заважає рухові і створює скупченість на місці перетину двох основних магістралей міста»<sup>15</sup>.

Майже доведений до завершення об’єм було вирішено реконструювати під універмаг за проектом московської 2-ї державної проектної майстерні під керівництвом академіка О. Щусева (автори В. Фрідман та І. Мецоян). Було також визнано за доцільне залучити до розробки нового проекту київських фахівців. Другий ескізний проект переоформлення фасадів виконали київські архітектори М. Холостенко, Й. Каракіс, Л. Киселевич. Але він був відхилений як такий, що не відповідав вимогам. 1935 року було затверджено до виконання проект московських архітекторів. Надати перевагу столичним авторам, певно, змусили політичні мотиви. Існуючий об’єм вирішили розібрати, «вважаючи на те, що закінчений будівництвом будинок на розі вулиць Воровського і Леніна ні в якій мірі не відповідає вимогам архітектурного оформлення на розі двох центральних вулиць...»<sup>16</sup>.

Колізії навколо проектного вирішення будинку, які призвели до безпрецедентного знесення майже закінченої 7-поверхової споруди, були зумовлені значною мірою змінами в стильовому розвитку радянської архітектури та її ідейно-смісловому наповненні. Первісне конструктивістське вирішення було визнано недосконалим, хоча це не звучало прямо. Наступні проекти, виконані на ордерній основі у формах т. зв. сталінського ампіру, більше відповідали новій образності архітектури передвоєнної доби. Журнал «Соціалістичний Київ» зазначав з цього приводу, що владні структури не спинилися «перед зруйнуванням майна збудованого 7-поверхового будинку лише тому, що його архітектурне оформлення не відповідало рівню високих художніх вимог»<sup>17</sup>.

Одним із перших (1927) у стилі конструктивізму було споруджено житловий будинок для кооперативу будівельників «Сяйво» на вул. Костьольній, 6 за проектом архітектора М. Холостенка<sup>18</sup>. Композиція його фасадів побудована на вертикальних членуваннях великих стінових площин та вузьких, на всю висоту фасаду вікон сходових вузлів із суцільним заскленням. Оригінальними прийомами є синкопована ритміка різновеликих віконних прорізів та акцентування кутів ризалітів балконами. Будинок представляє один із ранніх житлових кооперативів радянської доби, приклад майстерного вирішення багатоквартирного житлового будинку на складному рельєфі в умовах історичної забудови вулиці<sup>19</sup>.

Своєрідністю загальної композиції з двома глибокими курдонерами вирізняється будинок житлового кооперативу «Арсеналець» (1927–1931 рр., М. Анічкін, Л. Толтуса) на розі вул. М. Грушевського та Кріпосного провулку. Характерним прикладом досліджуваної забудови є житловий комплекс на розі вулиць Коперніка – Довнар-Запольського (зведено Комгоспом у 1929 р. за проектом інженера М. Анічкіна). Житлові корпуси цього «дому-блоку», поставлені дзеркально один до одного, призначалися для робітників-металістів.

Ще один об’єкт, який не можна не згадати – будинок робітників головної (обласної) міліції на розі вулиць Круглоуніверситетської та Крутого узвозу № 2/1. Проект було розроблено 1933 року архітектором П. Савичем<sup>20</sup>, учнем П. Альошина. Роботи здійснювали в 1934–1935 роках<sup>21</sup>. Вираз-

ний силует будинку, розміщеного на підвищеній ділянці, проглядається з Бессарабської площі і є одним із акцентів забудови вулиць. Чотириповерховий Г-подібний у плані будинок складається з двох різновеликих прямокутних у плані корпусів, зблокованих під гострим кутом. Композиційним центром об'ємно-просторового вирішення є відсунутий у глибину високий наріжний об'єм, внизу якого напівколом розташовано приміщення громадського призначення. Лаконічна архітектура фасадів будується на скульптурній виразності простих об'ємів, яка виражена взаємодією вертикальних і горизонтальних площин та ліній<sup>22</sup>.

Функціональне призначення окремих приміщень у будинках цього періоду відповідало головним тенденціям радянської архітектури, яка мала втілювати ідеї колективізму. У радянські часи намагалися будувати так, щоб будинок «з боку внутрішнього устаткування міг би бути прикладом зразкового сучасного будинку з великим нахилом до колективізованого побуту.» Такий побут став предметом дискусії, що була розгорнута ще в 1927 році. На сторінках журналу «Современная архитектура» обговорювалася *«новая форма общественных жилищ – дома-коммуны. Полученные ответы были положены в основу товарищеского соревнования, в ходе которого пытались создать прототип абсолютно нового жилья...»*<sup>23</sup>. Саме тому в будинках цього періоду передбачалися загальна їдальня, пральні індивідуального типу, помешкання для контори кооперативів, «червоні куточки», перукарні, розподільники тощо. Подібні громадські приміщення влаштовували і за ініціативою замовників будівництва. Наприклад, житлово-будівельний кооператив «Радянський лікар» подав до Президії Київміськради листа, який яскраво характеризує радянську епоху: *«Особенности профессиональной работы врачей, что она требует особых условий жилья, общая криза жилищной площади и тягнущая до коллективизации частного быта врачей вынуждали организацию жилищно-строительного кооператива “Радянський лікар”. [...] Надання нам такого місця [на розі вулиць Заньковецької і Нової. – О. М.] поклато на нас обов'язок зробити такий будинок, який зовнішньо відповідав би такій центральній місцевості й стосувався б як до неї, так і до суміжних будівель своїм архітектурним оформленням, так і з боку внутрішнього устаткування міг би бути прикладом зразкового сучасного будинку з великим нахилом до колективізованого побуту»*<sup>24</sup>.

Будинок «Радянський лікар» (М. Заньковецької, 5/2) було споруджено за проектом відомого архітектора П. Альошина за участю О. Колесниченка в 1931–1939 роках<sup>25</sup>. Такий тривалий період будівництва був пов'язаний з тим, що автори намагалися відійти від конструктивізму і змінити проект на основі класичних стилізацій. У 1934 році автор переробив проект головного фасаду, додавши до конструктивних і функціонально логічних форм архітектурні елементи, що збагачують зовнішній вигляд будинку – рустування нижніх поверхів, карнизи тощо<sup>26</sup>. Планувалося і введення декоративного панно з фігуративними зображеннями, але, напевно, через нестачу коштів оригінальне монументальне мистецтво не було введено в оформлення фасадів.

Новий напрямок, що позначився поверненням до традиційних класичних прийомів і форм, був «спущений згори». Унаслідок цього більшість архітекторів, що були близькі до конструктивізму, вимушені були зректися його. Архітектурна дискусія 1936 року в спілці архітекторів України зафіксувала цю тенденцію, критикуючи митців, які нешироко відійшли від попередніх уподобань<sup>27</sup>. Серед них був, імовірно, і П. Альошин, якого сучасники називали *«свідомим конструктивістом у кращому розумінні цього терміна, без впадання у формалізм і не завдяки моді»*<sup>28</sup>. Йому належить один із кращих конструктивістських будинків у Києві – перший «Будинок лікаря» на вул. Великій Житомирській, 17 (1928–1930).

У 1936 році завершили будівництво 5–8-поверхового будинку працівників газети «Комуніст» на вул. Толстого, 25, який вдало вписався в нову академічну течію<sup>29</sup>. *«Будинок “Комуніста” з архітектурного боку являтиме собою величезне досягнення, порівнюючи з тим, що мало місце в київському будівництві останніх років ...»*<sup>30</sup>.

Ще одним яскравим прикладом поєднання форм конструктивізму та модернізованих неокласичних деталей у декоруванні може слугувати будинок на розі вулиць Комінтерну й Ветрова, 25/3, споруджений у 1935 році для працівників заводу «Трансигнал» за проектом архітектора О. Тація<sup>31</sup>. Споруда привернула до себе увагу архітектурної громадськості вже в період будівництва. *«На відміну від багатьох споруджуваних у Києві будинків, які будуються за проектами в стилі “золотої середини” (мішанина різних архітектурних стилей), на цьому проекті позначаються справжні творчі шукання автора»* – зауважував часопис «Соціалістичний Київ»<sup>32</sup>. Архітектор використав скульптуру, барельєф, мозаїчний малюнок, органічно поєднав усі три види образотворчого мистецтва. Проте архі-

текстура критика 1930-х років, відзначаючи безперечні позитиви проектного вирішення, зокрема «філігранність, культурність деталей», наголошувала на втраті масштабних співвідношень загальної композиції, порівнюючи будинок із «красиво опорядженою шкатулкою»<sup>33</sup>. Відомий мистецтвознавець та художній критик передвоєнної доби С. Гіляров, зорієнтований на класицистичні засади архітектурного проектування, не підтримуючи образних пошуків нової архітектури, негативно оцінив роботу О. Тація<sup>34</sup>. Але саме багатшаровість фасадів та їх пластика, посилена протиставленням фактурних і тинькованих площин, роблять цей будинок унікальним.

Ще одним прикладом перехідного будівництва є житловий будинок робітників «Укрм'ясопромтресту» на вул. Костьольній, 10, збудований за проектом М. Гречини в 1936 році. Симетрична композиція його головного фасаду органічно поєднує дві протилежні архітектурні течії – конструктивізм та неокласицизм<sup>35</sup>. «Конструктивізм вимагає суворої функціональності, його спрощені форми збіднюють пластичне мистецтво. Для уникнення цього і надання будинку більш естетичного вигляду автор використовує принципи ордерної композиції...», – зазначала архітектурна критика<sup>36</sup>. Центром композиції фасаду став пристінний портик на високих базах, доповнений над капітелями алегоричними скульптурами на повний зріст (на жаль, не збереглися). У лаконічних, монументально трактованих формах автору вдалося, на думку його сучасників, створити «сильний, звучний образ, який відповідав би нашій великій епосі»<sup>37</sup>.

Подібні приклади перехідної архітектури є особливо цікавими для дослідження, особливо з погляду певної невизначеності назв перехідних стилів. Розуміючи певну штучність поєднання протилежних за духом, за ідеологією напрямів мистецтва (умовно кажучи, конструктивізм – демократія, класицизм – сильна державна влада, олігархія), ми мусимо визнати, що сьогодні не тільки стилістично витримані, а й еkleктичні об'єкти сприймаються в забудові Києва позитивно. Вони стають для нас своєрідними символами того нелегкого для творчості часу і заслуговують, щоб бути збереженими для нащадків.

<sup>1</sup> ДАМК. – Ф. Р-1, оп. 1, спр. 6061, с. 2.

<sup>2</sup> Там само. – Спр. 7104.

<sup>3</sup> Ган А. Конструктивизм. – Тверь, 1922. – С. 70, 9. Тут і далі зберігаються особливості стилістики та орфографії оригіналу.

<sup>4</sup> Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб., 2006. – Т. 4. – С. 587.

<sup>5</sup> Нариси історії архітектури Української РСР. – К., 1962.

<sup>6</sup> Власов В. Стили в искусстве. – СПб., 1995. – Т. I. – С. 287–289.

<sup>7</sup> Генис А. Вавилонская башня. – Билет в Китай. – СПб., 2001. – С. 13.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Гіляров С. Два роки столичної архітектури // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 2. – С. 12.

<sup>10</sup> Макушенко М. Архітектор В. Риков. – К., 1967. – С. 15.

<sup>11</sup> Цит. за: Гіляров С., Наконечний Є. Архітектор-педагог-громадський діяч // Архітектура Радянської України. – 1940. – № 2. – С. 13.

<sup>12</sup> Макушенко М. Архітектор В. Риков.

<sup>13</sup> Мокроусова О., Скібіцька Т. Історична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Хрещатик 38/2. – К., 2003 (Фонд науково-технічної документації КНМЦ по охороні пам'яток).

<sup>14</sup> Будова Соціалістичного Києва. – К., 1932.

<sup>15</sup> Київський універмаг споживчої кооперації // Соціалістичний Київ. – 1935. – № 2–3. – С. 7.

<sup>16</sup> Ковалинський В. Універмаг на Хрещатику // Янус. Нерухомість. – 1998. – № 4 (лютий). – С. 14.

<sup>17</sup> Барабаш Д. Не припустити нових помилок. Новий столичний універмаг // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 4. – С. 28.

<sup>18</sup> Нариси історії архітектури Української РСР. – К., 1962.

<sup>19</sup> Звід пам'яток історії та культури України. Київ: Енциклопедичне видання. – К., 1999. – Кн. I. – Ч. I. – А-Л. – С. 496; Мокроусова О., Скібіцька Т. Історична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Костьольній, 6. (Фонд...).

<sup>20</sup> Соціалістичний Київ. – 1934. – № 7–8. – С. 31; Соціалістичний Київ. – 1934. – № 11–12.

<sup>21</sup> Мокроусова О. Історична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Круглоуніверситетській, 2/1. – К., 2004 (Фонд...).

<sup>22</sup> Гончаренко М. Житловий будинок співробітників обласної міліції, 1933–35. Круглоуніверситетська 2/1 // Звід пам'яток історії та культури України. – С. 503.

<sup>23</sup> Фремттон К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. – М., 1990. – С. 256.



- <sup>24</sup> ДАМК. — Ф. Р-1, оп. 1, спр. 2666.
- <sup>25</sup> Мокроусова О. Исторична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці М. Заньковецької 5/2. — К., 2004 (Фонд...).
- <sup>26</sup> Нариси історії архітектури Української РСР. — К., 1962. — С. 92–93.
- <sup>27</sup> Гербов К. Підсумки архітектурної дискусії // Соціалістичний Київ. — 1936. — № 3.
- <sup>28</sup> Ясієвич В. Київський зодчий П. Ф. Альошин. — К., 1966. — С. 45.
- <sup>29</sup> Мокроусова О. Исторична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Л. Толстого 25. — К., 2004 (Фонд...).
- <sup>30</sup> Владіміров Л. Будівництво житлового будинку «Комуніста» // Соціалістичний Київ. — 1934. — № 7–8. — С. 12.
- <sup>31</sup> Мокроусова О., Скібіцька Т. Исторична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Ветрова 3/25. — К., 2002 (Фонд...).
- <sup>32</sup> Ніколаєв Б. Будинок-шкатулка // Соціалістичний Київ. — 1935. — № 9. — С. 27.
- <sup>33</sup> Там само.
- <sup>34</sup> Гіляров С. Два роки столичної архітектури // Соціалістичний Київ. — 1937. — № 2. — С. 13.
- <sup>35</sup> Мокроусова О., Скібіцька Т. Исторична довідка на будинок-пам'ятку архітектури по вулиці Костьольній, 10. — К., 2003 (Фонд...).
- <sup>36</sup> Грищенко О. Житловий будинок на вулиці Челюскінців // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 4. — С. 9.
- <sup>37</sup> Там само.

**Олександр Романченко**  
(Київ)

## АРХІТЕКТУРНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МОНАСТИРСЬКИХ КОМПЛЕКСІВ РУСЬКОЇ ПРОВІНЦІЇ РЕФОРМАТИВ У XVII–XVIII СТОЛІТТЯХ

*Реформатами* або *францисканцями-реформатами* називають відгалуження Ордену Братів Менших (Ordo Fratres Minores), що організаційно виокремилася в першій половині XVI ст. в Італії як одна з груп обсервантів <sup>1</sup>.

Колискою Реформатів вважається монастир *Fontecolombo* <sup>2</sup> неподалік Риму, зведений у стилістиці раннього ренесансу з ремінісценціями готики. Швидко поширюючись на Апеннінському півострові, реформатські осередки в 1532 році отримали право на заснування окремих монастирів для прибічників «повнішої обсервації», а в 1579 році — дозвіл на власні статuti.

Поширенню реформатських монастирських спільнот у середовищі католицької церкви посприяла т. зв. *riformella* <sup>3</sup>, ініційована в першій половині XVII ст. в Італії, суть якої полягала в якнайточнішому наслідуванні принципів суворого аскетизму, проголошених Франциском Ассизьким <sup>4</sup>.

Першими прибічниками «суворішої обсервації» на землях Речі Посполитої стали монахи-бернардини <sup>5</sup>. Будучи прихильниками реформістичних течій, починаючи від 80-х років XVI ст., вони часто відвідували Італію з метою ознайомлення зі способом життя тамтешніх Реформатів. Оскільки запровадити реформатський рух на теренах Речі Посполитої в межах існуючих провінцій Бернардинів їм не вдалося, було розпочато створення власних кляшторів.

Незважаючи на певні складнощі організаційного характеру, завдяки прихильності численних світських і духовних благодійників та особисто короля, на початку XVII ст. з магнатсько-шляхетських фундацій було закладено перші реформатські монастирські осідки, зокрема в Пінчові та Веліцці біля Кракова, а також у Варшаві. До середини XVII ст. постало ще два десятки кляшторів, зокрема в межах Руського воєводства — у Перемишлі (1629) та у Львові (1630), а в другій половині XVIII ст. фундаційна активність поширилася, зокрема на Волинь та Поділля.

У 1746 році з Малопольської провінції Реформатів було виділено кілька монастирів — у Львові, Раві-Руській, Судовій Вишні та Холмі <sup>6</sup> з метою створення на їхній базі Руської кустодії. Зокрема, протягом наступних двох десятиліть кількість монастирських згромаджень в кустодії, відданих під опіку Матері Божої Болісної, досягла десяти. З'явилися нові осідки в Кременці (1744), Золочеві та Великих Дедеркалах (1748), Крилові (1753), Букачівцях (1757), а також у Жорниші (1766) <sup>7</sup>.

Враховуючи зазначені кількісні зміни, у 1763 році кустодія отримала статус провінції зі збереженням своєї назви – Руська.

Варто зазначити, що протягом першої половини XVII – XVIII ст. реформатський рух набув значного поширення – провінції та кустодії було засновано в Баварії, Угорщині, Чехії, Хорватії, Семигороді, Константинополі, Триденті, у Пруссії та Силезії<sup>8</sup>. Процеси секуляризації наприкінці XVIII ст. призвели до регресу розвитку руху Реформатів, а в 1897 році було ліквідовано відмінності між різними частинами Ордену Братів Менших Обсервантів.

Як уже зазначалося, Реформати не створили окремого ордену, однак мали власну адміністративну структуру – кустодії та провінції, а також власне партикулярне право – генеральне й провінційне законодавство, т. зв. статuti.

Зовнішнім проявом обітниць щодо «найвищої і найсуворішої убогості» була будівельна діяльність Реформатів, яка повинна була відповідати заповіту Святого Франциска: «Нехай побоюються Браття прийняти храми, житло, і все, що збудовано для них, якщо це не відповідає святій убогості, яку ми обіцяли..., і повинні вони знаходити там прихисток лише як подорожні»<sup>9</sup>.

Окрім загальних міркувань стосовно виняткової бідності, Реформатами в Речі Посполитій упродовж першої половини XVII ст. вироблено конкретні приписи та вимоги щодо монастирського будівництва, які були сформульовані в статутах<sup>10</sup>.

Монастирі першої половини XVII ст., зведені з дерева як будівельного матеріалу, що особливо виразно підкреслював їхню простоту й убогість, були спустошені під час подій т. зв. «Потопу» 1655–1660 років. Муроване будівництво почало активно впроваджуватися, починаючи від середини XVII ст., коли, згідно зі статутними приписами, було сформульовано певну архітектурно-художню програму створення реформатських монастирських комплексів, що вирізнялися характерною об'ємно-просторовою композицією та архітектурно-стилістичним трактуванням елементів декору фасадів та інтер'єрів. Ця програма послідовно реалізовувалася протягом наступного століття.

Загалом будівля реформатського монастирського костелу – це максимально проста композиція з двох невеликих прямокутних у плані об'ємів, сполучених між собою: вужчого – презбітерію і ширшого – нави. Обидва об'єми, укриті двосхилими дахами, фланкуються з боку головного входу та з боку вітваря фронтонами. Презбітерію, де містяться головний вітвар і монастирський хор, відділений від об'єму нави стіною з арковим прорізом.

Позаяк кількість дзвонів була обмежена двома, дзвіничні вежі не споруджували ні в складі будівлі костелу, ні як окремі споруди. Сигнатура з одним-двома малими дзвонами розміщувалася найчастіше над презбітерієм. Використання музичних інструментів під час літургійних відправ забороняли, тому музичний хор у костелі не влаштовували. Варто зазначити, що, починаючи з XVIII ст., поширилася традиція влаштування перед костелами каплиць Хресної дороги – т. зв. кальварій<sup>11</sup>.

Статuti Реформатів вимагали, щоб костели будували «так, аби нічим особливим не вирізнялися ні зовні, ні всередині – ні багатством, ані величчю». Інтер'єри як нави, так і презбітерію оздоблювали скромним архітектурним декором на основі тосканського ордену та перекидали зазвичай напівциркульними склепіннями з розпалубками над віконними та дверними прорізами.

Для інтер'єрів храмів характерні два типи об'ємно-просторових вирішень. Бічні стіни нав могли бути трактовані як площини з віконними прорізами та пілястрами між ними, або ж при стінах влаштовували пілони з накладеними на них пілястрами, утворюючи ніші для розміщення бічних вітварів. Варто зазначити, що відповідно до вимог убогості стосовно оздоблення інтер'єрів, заборонялося золотити вітварі та ікони. Вітварі дозволялося виготовляти одноярусними з деревини волоського горіха (у випадку її відсутності – з дуба).

Загалом реформатський монастир – це функціонально обґрунтована система будівель, згрупована навколо прямокутного в плані замкнутого внутрішнього дворику з криницею. При цьому однією зі стін внутрішнього двору є бічна стіна костелу. Корпус келій споруджували зазвичай двоповерховим, де найбільшим за площею приміщенням була трапезна, а вздовж периметру внутрішнього двору традиційно влаштовували коридор. Перший поверх переважно мав склепінчасті перекриття, а другий – пласкі дерев'яні.

Оскільки в заповіті Святого Франциска Ассизького було прямо вказано: «І я працював своїми руками і бажаю працювати; і це моя тверда воля, щоб всі браття займалися гідною власноручною працею»<sup>12</sup>. Біля монастирів, якщо було можливо, облаштовували земельні ділянки для садів та городів, обведені мурами.

Суворі й прості форми будівель реформатських монастирських комплексів не були такими ефективними як будівлі інших католицьких орденів. І хоча святині споруджували в пануючому в XVII–XVIII ст. стилі бароко, проте вони вирізнялися надзвичайною простотою оздоблень. Традиційно архітектурний декор, що ґрунтувався на засадах тосканського ордера, зосереджувався на головному фасаді костелу, у той час як бічні та тильний фасади, а також фасади монастирського корпусу були практично позбавлені оздоблень, за винятком увінчувальних карнизів.

Хоча конкретні розміри для спорудження костелів та келій законодавчо не регламентувалися, фундаторам не дозволялося вказувати розміри й стилістику майбутніх будівель, а архітектор, опрацьовуючи проект разом із двома монахами, визначеними провінціалом, повинен був дотримуватися приписів статуту. Ці самі два ченці наглядали за ходом будівельних робіт.

Зведені костели й кляштори було заборонено самочинно змінювати та перебудовувати, а для проведення значних відбудовчих робіт після руйнувань або пожеж вимагали розробити та узгодити з провінціалом проект.

На нашу думку, на формування характерного образу реформатських монастирів у Речі Посполитій певний вплив могла мати архітектура будівель згаданого монастиря *Fontecolombo*. Наскільки можна судити з наявного ілюстративного матеріалу, комплекс будівель цього центральноіталійського монастиря було сформовано навколо прямокутного замкнутого дворика, і він так само має риси суворого аскетизму. Костел монастиря *Fontecolombo* є невеликим, однонавовим, без веж та трансепта храмом, який ледве перевищує прилеглий двоповерховий корпус келій. Основним композиційним акцентом головного фасаду костелу є велике кругле вікно над порталом, а його бічний фасад ритмічно розчленований плоскими пілястрами та невеликими віконними прорізами без наличників.

Прототипом мурованих реформатських храмів Малопольської провінції<sup>13</sup>, з якої згодом виокремилася Руська провінція, вважається костел у Велічці поблизу Кракова, споруджений упродовж 1624–1626 років коштом короля Зигмунта III з прибутків місцевої соляної копальні<sup>14</sup>. Однонавовий храм ошадливо зведений, має добрі пропорції. Серед елементів скупкої декорації фасадів можна відзначити хіба що неширокий увінчувальний карниз. Трикутний фронтон головного фасаду подекуди прикрашено барельєфними зображеннями святих, розміщених у трьох неглибоких нішах. Три ніші на осі головного, подекуди й на вівтарному фронтоні, до певної міри, стали своєрідним знаковим елементом, часто вживаним при будівництві мурованих реформатських святинь. Пілястри як на головному, так і на бічному фасаді костелу відсутні. Варто зауважити, що скелетні конструкції на фасадах костелу та келій, виконані із залізобетону, є наслідком проведених кілька десятків років тому ремонтно-реставраційних робіт, метою яких було зміцнення основних конструкційних елементів будівлі.

Головна святиня Малопольської провінції Реформатів – Краківський монастир Святого Казимира, зведений у межах міських мурів у 1666–1672 роках коштом кам'янецького каштеляна Ф. Шембека, теж є типовим зразком реформатських будівель. Костел поєднує риси, притаманні стилістиці ренесансу та раннього бароко. Фронтон головного фасаду костелу, подібно до велічківського, прикрашають три ніші зі скульптурними зображеннями святих. Нижче ніш містяться невеликі отвори у вигляді бійниць, які слугують продухами для горищного простору, а ще нижче – карниз із пілястрами. Монастир Святого Казимира, з урахуванням його особливого статусу, очевидно, мав певний вплив на формування архітектурно-стилістичних особливостей реформатських будівель Малопольської, а також Руської провінції.

Найдавнішою збереженою будівлею Реформатів в Україні є костел Святого Казимира біля підніжжя Високого Замку у Львові. Дерев'яний костел із монастирем на цьому місці був збудований у 1630 році коштом різних добродійників, завдяки старанням одного з перших послідовників Реформатів у Речі Посполитій – отця Бонавентури з Перемишля<sup>15</sup>.

Після того як у 1648 році дерев'яні монастирські будівлі згоріли, кам'яний костел на тому самому місці був зведений практично одночасно з однойменним краківським костелом (упродовж 1656–1664 років) з фундації кам'янецького каштеляна М. Бігановського<sup>16</sup>. Об'ємно-просторова композиція львівського костелу цілком відповідає статутним приписам. Бічні фасадні стіни святині, подібно до згаданих костелів у Кракові та Велічці, позбавлені архітектурного декору за винятком увінчувального карниза та двох контрфорсів, які, радше, мають пізніше походження. В інтер'єрі бічні стіни наві поділені пілонами на три прясла, а презбітерія має гладкі стіни та перекритий

подібно до наві півциркульним склепінням. Архітектурно-декоративний вистрій головного фасаду в стилістиці розвиненого бароко виразно вказує на його пізніше походження. Згідно з історичними даними<sup>17</sup>, храм перебудовували в 1730 році коштом київського ловчого Францішка Завадського.

Імовірно, для виконання цих робіт міг бути залучений відомий архітектор італійського походження Паоло Фонтана<sup>18</sup>. Під час реконструкції головний фасад костелу було позбавлено надмірної аскетичної суворості, характерної для реформатських храмів першої половини XVII ст., та вирішено подібно до композиційної схеми, започаткованої римським костелом Іль-Джезу. Відомо також про ліквідацію монастиря в 1783 році та проведення ґрунтовної реконструкції його приміщень у 1877 році під керівництвом архітектора Ігнатія Віняра для потреб шпиталю та школи Сестер-Шариток з улаштуванням музичного хору та розписом стін в інтер'єрі<sup>19</sup>.

До творчої спадщини Паоло Антоніо Фонтана (1696–1765), якого називали найвідомішим архітектором Любельщини та Волині, окрім широко відомих творів, що вирізняються особливим динамізмом та експресивністю, зокрема Єзуїтського костелу в Кременці, костелів Святого Йосипа в Ізяславі, Святої Анни в Любартові<sup>20</sup>, Греко-католицької катедри в Холмі, належать також монастирі реформатів у Раві-Руській (1737), Судовій Вишні (1741) та в Холмі (1738–1750). Значна кількість зведених відомим зодчим реформатських святинь пояснюється тим, що П. Фонтана понад 30 років був придворним архітектором великого коронного маршалка литовського Павла Кароля Сангушка, який приятелював із Реформатами.

Майстрові імпровізації, який активно використовував широку палітру виражальних засобів, характерних для стилю бароко, П. Фонтана навіть у рамках встановлених жорстких статутних обмежень та приписів вдалося створити кілька монастирських ансамблів, що несуть відбиток його своєрідного творчого почерку.

Зосереджуючись на композиційному вирішенні головних фасадів костелів, основна увага зодчого концентрується на стримано трактованих, проте ошатних фронтонах барокових обрисів, оздоблених сандриками, пілястрами, нішами, іншими архітектурно-декоративними елементами. Навіть бічні фасади мають членування у вигляді розкрепованих пілястр, а в костелі Святого Михайла в Раві-Руській бароковий фронтон із сандриком зведено не лише на головному фасаді, але й над презбітерієм. Інтер'єр цього самого костелу також відзначається порівняно «пишним» оздобленням. На пристінні стовпи-пілони, що несуть підпружні арки склепінь, накладено здвоєні пілястри. Нава, поділена на три прясла, перекрита циліндричним склепінням із розпалубками, а два прясла монастирського хору перекрито хрестовими склепіннями.

Зі збереженого листування між фундатором і провінціалом відомо, що П. Фонтана приїздив до Судової Вишні для визначення місця під будівництво кляштора з Рави-Руської, де він наглядав за будівництвом монастиря Реформатів<sup>21</sup>.

До Судової Вишні Реформати прибули в 1730 році, а будівництво монастиря було закінчено в 1741 році. Фундаторами костелу Вознесіння Пресвятої Діви Марії з кляштором були Я. Семінський – львівський каштелян і Ф. Завадський – київський ловчий, а землі під фундацію надав король Август III<sup>22</sup>. Подібно до рава-руського, у судово-вишенському костелі нава теж трипряслова, презбітерія нижчий і вужчий за неї, двопрясловий. Зі сходу до костелу прилягає будівля кляштору. Фасади костелу в Судовій Вишні дійшли до нашого часу в значно перебудованому вигляді, однак, судячи з іконографічних матеріалів, первісно вони були стриманішими, порівняно з костелом у Раві-Руській.

Костел Реформатів у Холмі, який також було збудовано за проектом П. Фонтана в 1750 році, до нашого часу дійшов у значно зміненому вигляді. Оскільки храм міститься поза межами України, відповідні матеріали щодо цього об'єкта нами не опрацьовувалися.

Отже, завдяки творчій діяльності П. Фонтана, який звів та реконструював названі монастирі Руської провінції, було значно змінено усталений погляд на архітектуру фасадів та інтер'єрів костелів Реформатів – на зміну вкрай простим аскетичним формам прийшли більш виразно окреслені – барокові, які, проте, продовжували формуватися з використанням найпростішого з ордерів – тосканського.

Стриманими архітектурними формами відзначається монастир Святого Петра з Алькантари в Кременці, запроєктований придворним архітектором родини Собеських – Антоніо Каstellо (*Antonio Castello*) – коштом фундаторки Терези Вишневецької, вдови краківського каштеляна. Роз-

роблений проект було затверджено капітулою, а в 1746 році автор проекту приїздив до Кременця для огляду місця будівництва монастиря<sup>23</sup>.

Із візитації 1802 року, складеної М. Ходоровичем, довідуємося, що «до 1745 року костел з кляштором були дерев'яні, які під час випадкової пожежі згоріли. Пізніше з ласки познанського воєводи Станіслава Потоцького муровані костел із кляштором були збудовані в 1771 році (очевидно, вказана дата завершення будівництва). Структура костелу є звичайною, дві частини його становить нава, третя частина – презбітерій з монастирським хором»<sup>24</sup>.

Нава костелу перекрита напівциркульним склепінням із розпалубками, а вівтарна частина – хрестовими склепіннями. Підпружні арки склепіння, оперті на пласкі пристінні пілони, декоровані спареними пілястрами тосканського ордеру. Такими ж пілястрами з антаблементом оформлені фасади споруди. Двоповерхові, прямокутні в плані зі внутрішнім двориком келії прилягають до південного фасаду костелу. Католицький монастир було ліквідовано в 1807 році. Незважаючи на його перебудову для розміщення православного монастиря, колишній костел і келії практично повністю зберегли первісну об'ємно-просторову структуру та архітектурне оздоблення, яке традиційно було зосереджене на головному фасаді, зокрема трикутний фронтон із трьома нішами по осі. Збереглася навіть первісна барокова сигнатура над вівтарною частиною.

Зовсім мало відомостей маємо про кляштор Святого Хреста в містечку Великі Дедеркали, що неподалік Кременця. Реформати тут перебували з 1748 року. У 1757–1760 роках кременецький підстароста *Michal do Grotius Preys* надавав кошти для будівництва монастирського комплексу з бароковим костелом, оздобленим аттиком<sup>25</sup>. Комплекс було споруджено, ймовірно, Яном Колумбані (*Jan Kolumbani*)<sup>26</sup>, будівничим середини XVIII ст. Після скасування в 1891 році монастиря тут розміщувалася учительська семінарія, а згодом – пенітенціарний заклад.

Про кляштор під титулом Святого Франциска Ассизького в Букачівцях (нині містечко в Івано-Франківській області) також відомо небагато. Його будівництво розпочалося в 1757 році коштом власників містечка Владислава Лушівського та згодом – кам'янецького каштеляна М. Стадницького. Автор проекту будівництва невідомий. У 1768 році незавершеному монастирю було надано статус конвента. Після «розбору» Польщі в 1807 році, коли мурування досягли відміток вікон, згідно з рішенням австрійського цісаря Йозефа II, костел підлягав касації. Обмірними кресленнями плану, датованими 1808 роком, монастирський комплекс фіксується у вигляді традиційного прямокутника зі внутрішнім двором. У 1812 році розглядалося питання щодо розташування в монастирі військових казарм, подальша доля цих будівель невідома<sup>27</sup>.

Інформації щодо будівельної діяльності Реформатів у Золочеві роздобути не вдалося.

Останнім об'єктом, збудованим Реформатами Руської провінції, є монастирський комплекс у селі (давніше – містечко) Жорнище на північний схід від Вінниці (нині Іллінецький район) з костелом Святого Яна Євангеліста, зведений у 1766 році. Автора проекту будівництва монастиря не встановлено.

У Російському державному історичному архіві в м. Санкт-Петербурзі вдалося розшукати креслення «План местоположенію упраздненнаго Жорнищскаго католическаго монастиря съ его окрестностію», «снятый с натуры» в 1834 році підпоручиком 3-го саперного батальйону Тімашовим (монастир ліквідовано в 1832 році)<sup>28</sup>. На плані земельної ділянки монастиря з прилеглими територіями зображено монастирський будинок з костелом «в одной связи», будинок із броварнею та конюшнею, комору, криницю, інші будівлі та споруди, обнесені монастирськими мурами». У межах мурів також містився регулярно розпланований сад. Майданчик перед головним входом до костелу мав окрему огорожу. Там, імовірно, було влаштовано кальварію.

На окремому аркуші подано креслення «Фасады к плану», виконані тим самим автором. Зокрема, креслення фасаду «между литеръ А и Б» – тильний фасад монастирського комплексу. Однонавовий костел має традиційну об'ємно-просторову структуру – об'єм презбітерію нижчий і вузьчий, порівняно з об'ємом нави. У межах фронтона з боку вівтаря містяться три прямокутні ніші зі скошеними «по-бароковому» кутами. Над вівтарним об'ємом встановлено сигнатуру, яка, ймовірно, була змінена під час ремонтів, оскільки видається дещо завеликою. Силуетно прокреслений фронтон головного фасаду за загальною композицією близький до фронтонів згаданих костелів Святого Михайла в Раві-Руській та Святого Казимира у Львові, автором яких є П. Фонтана. Отже, можемо зробити припущення, що костел у Жорнищі міг бути твором цього визначного зодчого (помер у 1765 році). Це припущення може стати ймовірнішим у разі встановлення авторства П. Фонтани щодо

будівлі Домініканського собору у Вінниці (1758)<sup>29</sup>. Простежити на кресленні архітектурні деталі фронтона головного фасаду костелу в Жорнищі, на жаль, неможливо, за винятком двох складно профільованих декоративних ваз, які ефектно розміщені на наріжних кутах. Натурні дослідження дозволять виконати повнішу архітектурно-стилістичну оцінку цього об'єкта.

До костелу впритул прилягає одноповерховий келійний корпус, перекритий високим дво-схилим дахом. Відзначимо, що увінчувальний карниз кляштора є більш розвиненим, порівняно з карнизом костелу.

Отже, можна стверджувати, що в Україні збереглася більшість будівель колишньої Руської провінції Реформатів (із них лише два, а саме в Холмі та Крилові, містяться на території Польщі). Костели та кляштори у Львові, Раві-Руській і Кременці є пам'ятками архітектури та містобудування національного значення, монастирський комплекс у Великих Дедеркалах – пам'яткою архітектури та містобудування місцевого значення, а в Жорнищі – щойно виявленим об'єктом культурної спадщини.

Зазначені об'єкти, об'єднані спільними об'ємно-просторовими та архітектурно-стилістичними вирішеннями, ілюструють більш ніж столітній хронологічний діапазон розвитку архітектурно-будівельної діяльності Реформатів Руської провінції – від започаткування мурованого будівництва в середині XVII ст. до кінця другої половини XVIII ст., коли було прийнято рішення щодо припинення діяльності Реформатів як окремого відгалуження францисканського руху. На прикладі цих об'єктів простежується еволюція архітектурно-стилістичних особливостей монастирських будівель – від аскетично-суворих, позначених рисами пізнього ренесансу, до періоду розвиненого бароко, коли до створення монастирських комплексів долучилися відомі італійські архітектори Антоніо Кастелло та Паоло Фонтана. Архітектурна спадщина Реформатів XVII–XVIII ст. в Україні заслуговує на подальше вивчення.

---

<sup>1</sup> Обсерванти (лат. *Observatio* – застереження, додержування) – католицькі монастирські ордени, які відокремилися від материнських згромаджень під гаслом повернення до суворіших правил, встановлених засновниками цих орденів.

<sup>2</sup> Монастир надано Реформатам у 1519 році, монастирський костел освячено у 1450 році.

<sup>3</sup> У перекладі з італійської – «мала реформа».

<sup>4</sup> *Encyklopedia Katolicka*. – Lublin, 1989. – Т. V, KUL.

<sup>5</sup> Бернардинами в Речі Посполитій називали францисканців, що в 1453 році осіли при костелі Святого Бернарда в Кракові та особливо суворо дотримувалися вимог статуту свого ордену.

<sup>6</sup> Нині на території Республіки Польща.

<sup>7</sup> О. О. *Franciszkanie-Reformaci w Polsce. Wykaz klasztorow*.

<sup>8</sup> *Encyklopedia Katolicka*.

<sup>9</sup> Завещание (Франциск Ассизский).

<sup>10</sup> *Blachut A. J. Architektura zespolow klasztornych reformatow Malopolskich w XVII wieku. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. XXIV, Z. 3. 1979; *Blachut A. J. Budownictwo Malopolskiej prowincji reformatow w XVII wieku w swietle ustawodawstwa zakonnego. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. XXIV, Z. 2. 1979.

<sup>11</sup> У перекладі з латинської – Голгофа.

<sup>12</sup> Завещание (Франциск Ассизский).

<sup>13</sup> *Blachut A. J. Architektura zespolow klasztornych reformatow Malopolskich w XVII wieku*.

<sup>14</sup> Мурований кляштор був зведений дещо пізніше – в 1650–1955 роках. У 1718 році монастирські будівлі згоріли та були відбудовані за рахунок зібраних пожертв у 1721 році; *Shematyzm prowincji Matki Bozej Anielskiej O. O. Franciszkanow-Reformatow w Polsce*. – Krakow, 1971.

<sup>15</sup> *Rys historyczny kosciola i klasztorzu Sw. Rodziny Franciszkanow Reformatow we Lwowie (w oparciu o zrodla znajdujace sie w Archiwum Prowincji Franciszkanow Reformatow w Krakowie)*. Машинопис.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Архітектура Львова. Час і стилі XIII–XXI ст. «Центр Європи». – Л., 2008.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> *Rys historyczny kosciola i klasztorzu Sw. Rodziny Franciszkanow Reformatow we Lwowie*.

<sup>20</sup> На території Республіки Польща.

<sup>21</sup> *S. Lenartowicz. Kosciol P.W. Wniebowzicia Panny Marii i klasztor O. O. Franciszkanow-Reformatow w Sadowej Wiszni. Materiały do dziejow sztuki sakralnej. Koscioly i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewodztwa Ruskiego*. – Krakow, 1995. – Т. 3.

<sup>22</sup> *S. Lenartowicz. Kosciol P.W. Wniebowzicia Panny Marii i klasztor O. O. Franciszkanow-Reformatow...*

<sup>23</sup> *J. Kowalczyk. Kierunki w poznobarokowej architekturze sakralnej na Woluniu. «Sztuka kresow wschodnich»*. – Krakow, 1994.

<sup>24</sup> РДІА в Санкт-Петербурзі. – Ф. 822, оп. 12, сп. 3, мікрофільм.

<sup>25</sup> J. Kowalczyk. Kierunki w poznobarokowej architekturze sakralnej na Wolyniu...

<sup>26</sup> На думку А. Бетлея, автором проекту був П. Гіжицький.

<sup>27</sup> Stanislawow. Mejscowosci (машинопис).

<sup>28</sup> РДІА в Санкт-Петербурзі. — Ф. 821, оп. 150, сп. 558, арк. 1, 2.

<sup>29</sup> На думку Є. Ковальчика, автором проекту будівництва костелу Домініканців у Вінниці був П. Фонтана.

*Олена Сердюк  
(Київ)*

## **ЕКЛЕКТИКА В АРХІТЕКТУРІ КИЇВСЬКИХ ЖИТЛОВИХ БУДІВЕЛЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У другій половині ХІХ ст. демократизація способу життя спричинила нівелювання унікальної традиції та масової забудови. В архітектурі розширився діапазон використання різноманітних стилів для відтворення, не зберігаючи при цьому єдності та чистоти архітектурної форми. У цій якості еклектики як стилю закладено зміст дешевої розкоші архітектури Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Саме в цей період формується ідеологія масової культури: масової не за кількістю побудованих споруд, а культури «побудови» архітектурної форми, що створювалася архітекторами для масового споживання. Проте за своєю внутрішньою суттю масове будівництво Києва в другій половині ХІХ ст. прагнуло до унікальності. Кожний архітектор створював умовну неповторність свого зразка деталі художнього стилю<sup>1</sup>.

В архітектурних будівлях Києва доби еклектики фасади існували окремо від об'єму споруди, художній стиль фасаду – від стилів інтер'єру. Натомість в інтер'єрі кожної будівлі існує значна кількість художніх стилів. Водночас стиль – це декоративна деталь, мотив, запозичений з архітектури певної доби. Київські архітектори в цей період копіюють і тиражують різні архітектурні форми – від античності до бароко. Звідси – головний принцип «вибору», механічного набору різних за стильовими ознаками архітектурних форм, що довільно відтворюються на фасаді або в інтер'єрі, імітують мотив та ігнорують цілісну художню систему, стиль, з якого вони запозичені<sup>2</sup>.

Для київського архітектурного середовища характерними стають рівнозначність форм різних історичних стилів, рівномірність акцентів, рівноцінність набору декоративних деталей на фасаді. Відтворюють і тиражують будь-які мотиви й архітектурні форми. Вони пристосовуються до розмірів і форм віконних та дверних прорізів, пілястр, колон, огорожі балконів<sup>3</sup>. Виникає певна одноманітність, рівнозначність усіх споруд в архітектурному середовищі, міському ансамблі.

Одним із характерних прикладів еклектики в архітектурі київських житлових будівель є т. зв. «Шоколадний будинок» на вул. Шовковичній, 17. Маєток, який отримав таку поетичну назву від кольору фасадів, був побудований у формах неоренесансу в садибі барона В. Іскюль-Гільдебрандта в 1898–1901 рр. У будівництві брав участь відомий київський архітектор В. Ніколаєв. Невдовзі маєток перейшов до С. Могильовцева – підрядника, керуючого установою київського державного банку. На головному фасаді будівлі виділяється портал із фронтоном, прикрашеним геральдичною символікою. Цікавим в оздобленні фасадів над вікнами першого поверху та в інтер'єрі парадного під'їзду є використання мотиву кадучея – атрибута бога торгівлі Меркурія<sup>4</sup>.

Інтер'єри кожного приміщення маєтку мають виразне декорування, у них використано стилізуючі принципи готики (їдальня), бароко (вітальня), мавританського, неруського стилю (кабінет) та стилю модерну (будуар)<sup>5</sup>.

В архітектурі Києва еклектика простежувалася в усіх видах і типах споруд – від житлових до громадських, хоча найпоширенішими в той час все ж таки були житлові будівлі: маєтки та прибуткові будинки. Саме прибуткові будинки як зразки масового будівництва найбільш повно і яскраво уособлюють особливості архітектури доби еклектики.

У київській житловій архітектурі процес формування буржуазного маєтку завершується у 80-х рр. ХХ ст. Приблизно в цей період визначаються основні типи квартир у прибуткових будинках, які будували для інтелігенції, дрібною та середньою буржуазією.

«В основу структури прибуткових будинків, що склалися з однорідних, повторюваних по вертикалі та горизонталі комірок-квартир, була покладена однорідність, повторюваність, що до-

зволити проявитися стилетворчому принципу еkleктики найбільш повно. Цьому сприяло також функційне та соціальне призначення прибуткового будинку: масовий тип житла з використанням в одній споруді підприємницько-буржуазних та масово-демократичних особливостей, що було характерно для доби»<sup>6</sup>.

Цілком доступна та дешева розкіш стала символом демократизації суспільства. У «кухарчиних дітей» в інтер'єрах квартир і маєтків, «...всього має бути багато – це символ краси»<sup>7</sup>. Мистецтво еkleктики прославляло культ спокою і розкоші, ототожнювало красиве із щедро прикрашеним.

У київському житловому зодчестві доби еkleктики (особливо це характерно для прибуткових будинків) архітектурний мотив перетворюється на символ, стає носієм головної ідеї архітектури споруди, її сутності та художніх особливостей. Фасади житлових будівель набувають рис одноманітної буденності, вони не мають співвідпорядкування архітектурних елементів, гармонії їх співвідношення. В архітектурному вирішенні фасадів втрачається головний закон будь-якого архітектурного стилю, підпорядкування другорядного головному, співвідношення конструкції та архітектурної форми. В архітектурі втрачається центральньоосьова композиція, натомість з'являється тенденція до утворення відкритих, видовжених по горизонталі, одноманітних плоских безакцентних фасадів будівель. Вертикальні архітектурні композиції зникають. Їх замінюють широкі суцільні фризи та міжповерхові тяги, ліпний декор колон із композитними капітелями на всю площину фасаду. Цей принцип добре простежується в архітектурі прибуткових будинків на вул. Пушкінській, 35 і 37.

Зблоковані житлові будинки утворюють один із найнасиченіших пластичних фрагментів у забудові вулиці Пушкінської. Обидві споруди побудовані як житлові прибуткові будинки за проектами академіка архітектури В. Сичугова, під керівництвом техника П. Воронцова в 1888 р. В оздобленні фасадів використано мотиви неоренесансу, що поєднані з декоративним цегляним муруванням. Архітектурне вирішення фасадів вирізняється проробленням деталей, характерним для творчості архітектора В. Сичугова. Головні фасади обох будівель симетричні, їхню композицію формують виділені лопатками двовіконні фланги, що за проектом архітектора завершувалися вежками-пірамідками з проїздом на подвір'я і подібним за розмірами нижнім лучковим вікном. Декор фасадів цегляний: пояси, поребрики, сухарики з ліпним рослинним декором.

Віконні прорізи лучкові на першому поверсі, прямокутні на другому та півциркульні на третьому. Рівномірні ритмічні членування центральних частин фасадів створюють міжвіконні рустовані лопатки, що на третьому поверсі оздоблені парними пілястрами, на які спираються рустовані архівольти вікон. Розташовані в центрі фасадів входи до будинків архітектурно не виділені, хоча проект передбачав наявність балкона-піддашся на металевих колонках. Перший поверх завершує пояс діамантового цегляного русту. Під вікнами третього поверху виразною смугою проходять вставки ліпного рослинного орнаменту. Вирішений у спрощених формах четвертий (надбудований) поверх ритмічно пов'язаний з фасадом<sup>8</sup>.

Така насиченість декором руйнує композиційну гармонію фасадів, знищує поняття «фону» та «акцентів». Архітектура споруд стає монотонною та одноманітною.

На архітектурні вирішення такого гатунку з'являються численні негативні відгуки художніх критиків і мистецтвознавців, критичні статті українського мистецтвознавця й архітектора-художника Г. Лукомського (1884–1928 рр.) з його крилатим визначенням еkleктики як стилю «київських підрядників»<sup>9</sup>. Зокрема, він писав: «[...] однотипний характер будинків, немовби ренесансного стилю, з дрібними, начебто штампованими гірляндочками та віночками [...] Виконані часто навіть у різних стилях, ці будинки (80–90-і рр.) усе якось дивно схожі один на одного, особливо у верхніх частинах – пишно насадженими банями і шатрами»<sup>10</sup>. Однак це несуттєво впливає на смаки замовників. Архітектори, відчувачи попит, продовжують будувати одноманітні фасади з майже механістичним набором стандартних деталей, звідки й виникають споруди з незавершеними композиціями. Над будь-якою із таких київських будівель другої половини XIX ст. можна надбудувати кілька поверхів, добудувати її у довжину, проте композиції фасаду ці зміни не порушать, принцип залишиться незмінним. Власне, такі метаморфози відбуваються з київськими спорудами доби еkleктики впродовж майже всього XX ст., що мало впливає на їх композиційне вирішення.

У кінці XIX ст. архітектурні форми набувають надзвичайної насиченості, їхня пластика тяжіє переважно до часів бароко. Уявне багатство архітектурних форм і деталей фасаду вабить мешканців міста. Пластика та скульптура, об'ємний ліпний декор з'являються у значній кількості на фасадах споруд у 70–90-х рр. XIX ст. Змінюється й вирішення фасадів: замість



пласкості з'являється живописність з багатьма об'ємними деталями – банями, вежами та великими еркерами. Такі споруди складають цілі фронти вулиць: Володимирської, Малої Житомирської, Михайлівської, Б. Хмельницького та багатьох інших<sup>11</sup>.

Одним з яскравих прикладів подібного архітектурного вирішення є стилістика особняка М. Терещенка – відомого українського цукрового магната й мецената. Ця будівля розташована за адресою бульв. Тараса Шевченка, 12. У 1875 р. М. Терещенко її придбав і пізніше перебудував за проектом П. Федорова під наглядом архітектора Р. Тустановського. Це кам'яна двоповерхова з вулиці та триповерхова з двору будівля з підвальним поверхом, оздоблена в дусі італійського ренесансу<sup>12</sup>.

Декоративні деталі та пластика рівномірно, без жодних акцентів укривають усю поверхню стін споруди. Насичений декоративним оздобленням фасад маєтку не стає привабливим, а навпаки, втрачає індивідуальність. Така велика кількість ліпних деталей (маскарони, герб та ін.), їх надмірна декоративність незалежно від місця в ансамблі, вимога багатства, неперевершеності та своєрідності призводять до втрати відчуття міри, до нерозуміння значення окремої деталі в загальній системі композиції. Розміщення деталей на фасадах житлової будівлі не скоординоване, безсистемне. Цей приклад наочно демонструє, як відбувається знецінення принципу архітектурної композиції та художньої форми. Архітекторам не вдалося побудувати унікальну споруду, оскільки архітектурна композиція та декоративне вирішення фасадів особняка М. Терещенка не відповідають жодному з архітектурних стилів.

Кількість декоративних деталей на фасадах київських житлових будівель доби еклектики є символом не тільки вартості будівлі, але й краси. На фасадах і в інтер'єрах споруд не залишили жодного вільного місця: тут повсюдно присутній надмірний ліпний декор з позолотою, живопис, кераміка. За таким самим принципом перенасичення вирішено й інтер'єри маєтку С. Лібермана – київського купця та цукропромисловця, – що розташований за адресою вул. Банкова, 2.

Інтер'єри майже всіх приміщень обох поверхів житлової будівлі відзначаються насиченим декором: ліпні стелі, карнизи, різьблені двері, унікальні кахляні печі, мармурові підвіконня, латунні віконні та дверні прибори, інкрустований паркет<sup>13</sup>. Особливістю помешкань особняка Ліберманів є наявність щедро декорованих кахляних печей фірми І. Андржейовського – різних за формою, кольором та стилем<sup>14</sup>.

Загальна демократизація способу життя в Києві в другій половині XIX ст. спричинена нівелюванням стильових розбіжностей між унікальними та масовими житловими будівлями до демократизації художніх стилів. Цей процес в архітектурі доби еклектики, у розумінні рівноцінності всіх стилів і можливості використання всіх форм в архітектурі, нерозривно пов'язаний із демократизацією суспільства в цілому.

У другій половині XIX ст. кожний київський архітектор вибирав свій шлях і відстоював своє розуміння архітектури. Зв'язок між об'ємно-просторовим вирішенням, архітектурною формою та функційним призначенням споруди порушувався, було втрачено систему взаємозв'язків декоративного вирішення архітектури фасадів та інтер'єрів житлових будівель. Яскравим прикладом такого світогляду може слугувати архітектура ще одного з київських особняків. Він розташований на вул. Липській, 16, на червоній лінії забудови; споруджений за проектом архітектора П. Голландського на замовлення графині Н. Уварової; у 1912 р. – двоповерховий, цегляний, тинькований. Композиції всіх фасадів будівлі вирішені в стилі ампіру. У холі бельєтажу збереглися інтер'єри з насиченим ліпним декором і монументальним живописом, мармуровими камінами, різьбленням та рідкісним плавленим богемським віконним склом<sup>15</sup>.

Цей двоповерховий цегляний будинок з характерними античними деталями та скульптурними барельєфами на фасадах привертає увагу своєю репрезентативністю. Його інтер'єри пишно оздоблені в стилі рококо, щедро прикрашені ліпленням з позолотою, а стіни, декоровані тканиною в поєднанні з монументальним розписом, створюють святковий, піднесений настрій.

Світогляд доби еклектики був сформований ще в 30-х рр. XIX ст. і знайшов своє ідеологічне втілення у відомому вислові М. Гоголя щодо його розуміння сутності архітектури: «Архітектура – теж літопис світу: вона говорить тоді, коли вже мовчать і пісні, і перекази, і коли вже ніщо не говорить про загублений народ [...] хай же вона (сучасна архітектура) хоч уривками є серед наших міст у такому вигляді, в якому вона була при віджилому вже народі, щоб у погляді на неї осяяла нас думка про минуле його життя і занурила б нас в його побут, його звички і ступінь розуміння, викликала б у нас подяку за його існування, що стало б ступенем нашого власного піднесення»<sup>16</sup>.

В одному з київських особняків неначе втілюється погляд М. Гоголя, його розуміння архітектури: «Мені раніше приходила дуже дивна думка: я думав, що було б дуже добре мати в місті таку вулицю, яка б вмщала в собі архітектурний літопис. Ця вулиця зробилася б тоді в якомусь сенсі історією розвитку смаку, і хто ледачий перевертати товсті томи, варто було б тільки пройти по ній, щоб дізнатися все»<sup>17</sup>. Такою є головна ідея естетики цієї доби, де архітектура – одна з форм загальної освіти суспільства та народу.

Особняк Богдана та Варвари Ханенків – своєрідне втілення цієї ідеї. Він розташований на вул. Терещенківській, 15. Був збудований у 1887 р. на вільній ділянці землі, подарованій М. Терещенком своїй дочці Варварі (за чоловіком – Ханенко). Дослідники припускають, що автором проекту був архітектор Р.-Ф. Мельцер. Особняк має чоловічий фасад у дусі італійських ренесансних палаццо. Нижній поверх облицьовано традиційним рустом, а верхній – вікнами «Сансовіно»<sup>18</sup>. Над декоративно-художнім вирішенням інтер'єрів споруди працював архітектор Марконі. Принципом внутрішньої організації маєтку стала зміна декорацій, широка можливість вибору різноманітних історичних варіацій на теми – це ренесанс, готика, «голландський стиль» XVI ст. абощо<sup>19</sup>.

Його внутрішній простір – це послідовний ряд стилізацій. «Перед нами типовий приклад еkleктики: не вулиця – “підручник”, а “підручник” – будинок. Світ київського особняка значно складніший – хитросплетіння стилізацій справжніх речей, в якому грань впізнаваності стирається, урівнюючи вмілу підробку XIX ст. з її зразком XVI століття»<sup>20</sup>.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити певні висновки. У другій половині XIX ст. саме в еkleктиці вперше проявляються найгірші риси масового мистецтва: художній демократизм, смак масового попиту, що відривається від архітектурних традицій і цінностей культури.

Архітектурну систему класики було зруйновано, а натомість художню систему еkleктика не вибудувала, а тільки визначила принцип тотальних запозичень найрізноманітніших художніх засобів.

<sup>1</sup> Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М., 1978.

<sup>2</sup> Ясевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. – К., 1988.

<sup>3</sup> Історія української архітектури / Ю. Асєєв, В. Вечерський, О. Годованюк та ін.; За ред. В. І. Тимофієнка. – К., 2003.

<sup>4</sup> Друг О., Малаков Д. Особняки Києва. – К., 2004.

<sup>5</sup> Сердюк О., Мокроусова О. Монументальний живопис в інтер'єрах київських особняків та прибуткових будинків доби еkleктики та модерну. – К., 1995.

<sup>6</sup> Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Звід пам'яток історії та культури України: У 28 т. / Редкол. В. Смолій та ін. – К., 1999. – Кн. 1. – Ч. 2. А-Л. – С. 205.

<sup>9</sup> Митці України: Енцикл. довід. / За ред. А. Кудрицького. – К., 1992.

<sup>10</sup> Лукомский Г. Новое строительство Киева, Одессы и Харькова // В Мире Искусств. – 1910. – № 1–3. – С. 34.

<sup>11</sup> Історія української архітектури / За ред. В. І. Тимофієнка. – К., 2003.

<sup>12</sup> Друг О., Малаков Д. Особняки Києва.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Сердюк О., Шулешко І. Київські кахлі // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 3–4. – С. 25–28.

<sup>15</sup> Друг О., Малаков Д. Особняки Києва. – С. 18–23.

<sup>16</sup> Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Друг О., Малаков Д. Особняки Києва.

<sup>19</sup> Сердюк О., Мокроусова О. Монументальний живопис в інтер'єрах київських особняків та прибуткових будинків доби еkleктики та модерну // Родовід. – 1995. – № 12.

<sup>20</sup> Акиншия К. Мир Ханенко // Панорама искусств. – М., 1988. – Вып. 11. – С. 416.

## **ПРОБЛЕМИ РЕНЕСАНСУ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ БУДІВНИЦТВІ УКРАЇНИ В XVI–XVII СТОЛІТТЯХ** (до питання про хронологію та особливості формоутворення)

Найскладнішою проблемою мистецтвознавства є визначення стилістичних етапів розвитку пластичних мистецтв. Стиль як конкретне історичне явище охоплює всі прояви життя певного суспільства, втілює його найбільш узагальнені художні риси, естетичні смаки й ідеали. Найвиразніше стиль втілюється в архітектурі, яка за знаменитою тріадою Вітрувія має поєднувати в собі «користь, міцність і красу», тобто доцільне, матеріальне й естетичне. На думку сучасних учених, не можна вести мову про стиль доби, якщо його ознаки не мають повного недвозначного визначення в архітектурі<sup>1</sup>.

Слід зазначити, що світовий художній процес відбувався за єдиними законами розвитку суспільства, тому, попри все розмаїття регіональних умов, етапи історії архітектури в цілому відповідають певному історичному періоду та відображенню в архітектурній стилістиці. Новітні пластичні форми, що втілювали естетичні ідеали часу, не знали національних і політичних кордонів і широко розповсюджувалися як знамення сучасності.

Історія української архітектури періоду пізнього феодалізму є інтегральною частиною європейського стилістичного розвитку. Попри тісні історичні зв'язки з православною візантійською культурою і збереження традицій давньоруського будівництва в ній виразно простежуються західноєвропейські стилістичні системи – готика, ренесанс, бароко.

Просякнута гуманістичними ідеалами перехідна доба від Середньовіччя до Нового часу дітала в історії культури назву Відродження, еквівалентну італійському терміну *Renascimento* або французькому *Renaissance*. В архітектурно-будівельній сфері вона характеризувалася відродженням античних знань та класичної греко-римської ордерної системи, елементи якої порівнювалися з пропорціями людського тіла. Фундаментальними принципами оновленої архітектури було визнано чітку ярусну побудову, симетрію по відношенню до центральної осі, математичне обрахування досконалих гармонійних співвідношень між цілим та його частинами, тяжіння до правильних геометричних форм (кола, квадрата тощо), які надавали умови для створення центричних споруд, що визнавалися ідеальними. Основу нової архітектурної мови склали колони, антаблементи, півциркульні арки й абриси склепінчастих перекриттів, античний характер пластичного декору.

Започаткований в Італії близько 1420 року ренесансний архітектурний стиль наприкінці XV–XVI ст. опанував майже всю Європу, поступово витіснюючи попередній міжнародний стиль – готику. Залежно від особливостей історичного розвитку та традицій національної культури Ренесанс у кожній країні мав власні хронологічні межі і своєрідний характер<sup>2</sup>. Еволюція стилю в цілому відповідає усталеному розподілу доби на періоди раннього (XV ст.), високого або зрілого (1500–1520/1540 рр.) та пізнього Відродження (1520/1540 – кінець XVI ст.)<sup>3</sup> На пізній період припадає поява течії маньєризму, позбавленої чистоти класичних архітектурних форм попередніх періодів, а також так званого Північного Ренесансу<sup>4</sup>, який у країнах, розташованих поза Альпами, охоплював першу половину XVII ст.

Прийнята за формально-стильовими ознаками історична періодизація мистецтва Відродження носить проблемний характер. Різні стильові напрямки й течії цієї доби мали тенденцію співіснувати в часі й просторі, накладаючись один на одного. Так, притаманна маньєризмові ускладненість пластичного ордерного оформлення споріднює його з раннім бароко, що з'являється майже одночасно з маньєризмом. На думку відомого фахівця в галузі ренесансної культури В. Гращенкова періодизацію мистецтва Відродження слід будувати не за формально-стильовими ознаками, а на основі історичних періодів, зміст яких лише певною мірою може втілюватися в довшу художню форму<sup>5</sup>.

Небачений розквіт пластичних мистецтв на батьківщині Ренесансу, що сприймався як «вблизк класичної давнини» (Ф. Енгельс), супроводжувався народженням професії архітектора – вченого й митця, який на протигагу середньовічному будівничому-практику був уже озброєний системою теоретичних знань, зафіксованих у численних трактатах. Високі художні й технічні досягнення італійських зодчих сприяли запрошенню їх до роботи в інших країнах, насамперед,

для «осучаснення» вигляду резиденцій можновладців і правителів національних держав, що саме народжувалися. Тому велику роль у поширенні мистецтва Відродження відіграло меценатство, яке належало до особливого виду просвітницької діяльності. Нова архітектурна мова розповсюджувалася й за допомогою друку через ілюстровані трактати й посібники, які з XVI ст. видавали й писали не тільки в Італії, але й у Франції, Іспанії, Нідерландах, Німеччині<sup>6</sup>.

Як не дивно, але перші шляхи італійських архітекторів пролягли у східному напрямку. Так, у середині XV ст. при дворі угорського короля Матіаса Корвіна, одруженого з неаполітанською принцесою, діяв гурт художників і архітекторів, до якого входили Арістотель Фіораванті, що пізніше працював у Москві, Чименті ді Леонардо Камічі, що перебудував палац у Буді<sup>7</sup>. Звідти ренесансний архітектурний стиль поширився на сусідні країни Чехію (Богемія), Румунію (Трансільванія) та Польщу.

Після одруження в 1472 році великого московського князя Івана III з онукою останнього візантійського імператора Софією Палеолог, яка після захоплення турками Константинополя знайшла притулок у Римі, розпочато грандіозні роботи, інспіровані амбітною ідеєю перетворення Москви на «третій Рим». З цією метою для здійснення реконструкції Кремля було запрошено італійських архітекторів Арістотеля Фіораванті з Болоньї, що побудував головний храм Росії – Успенський собор (1475–1479), Марка Фрязіна, Антоніо Джиллярді (Антон Фрязін) з Віченци, міланців Антоніо Солярі (Петро Фрязін) та Алоїзія ді Каркано (Алевіз), які керували зведенням у 1485–1488 роках перших на Московщині цегляних оборонних мурів та башт, спорудили Грановиту палату (1487–1491) – парадне приміщення кремлівського палацу<sup>8</sup>. Вплив італійського Ренесансу в цих спорудах проявляється в технічній досконалості будівництва, раціональності планово-просторової організації, характері окремих елементів оформлення (обрамлення віконних і дверних отворів, рустування, лопатки й колони, що наслідують ордер). Найповніше втілення новітня архітектурна мова знайшла в Архангельському соборі (1505–1508), зведеному архітектором Алевізом Новим<sup>9</sup> у формах венеціанського ренесансу із застосуванням на фасаді двоярусного ордерного каркасу та напівчерепашок у заповненні вінцевих півциркульних закомар. Створені за участю італійських майстрів визначальні споруди московського Кремля разом з іншими творами XVI ст., які поєднали в собі давні композиційні традиції з конструктивними й художніми здобутками Ренесансу, стали основою для подальшого формування самобутнього національного зодчества.

Коли вихований при дворі М. Корвіна майбутній король Польщі Сигізмунд I переїжджав у 1502 році до Кракова, він взяв із собою тосканського будівничого Франческо Флорентійця (Італійця), який розпочав перебудову Вавельського замку на пишну ренесансну резиденцію, завершену в 1516–1535 роках іншим флорентійським архітектором Бартоломео Береччі. Аркадні галереї навколо замкового двору, центральнокупольна Зигмунтовська каплиця-мавзолей біля кафедрального собору стали найранішими спорудами у стилі флорентійського Відродження періоду Кватроченто, що слугували взірцем для ренесансного будівництва на інших землях Польщі.

У польській історіографії хронологія Ренесансу визначається в межах початку XVI – середини XVII ст., поділяючись на три періоди: ранній (1500/1502–1550), зрілий (1500–1600), пізній (1600–1630/1640). Перший період відзначався найбільшою чистотою італійських стилістичних форм, протягом другого відчутно впливи італійського й нідерландського маньєризму, для третього характерне співіснування пізнього маньєризму та раннього бароко<sup>10</sup>, яке розвинулося під впливом контрреформації.

На українських землях, що входили до складу Литви й Польщі, об'єднаних у 1569 році в єдину станову монархію Річ Посполиту, спостерігалися схожі культурні й мистецькі процеси. У вітчизняному мистецтвознавстві існує усталена традиція розгляду Ренесансу в рамках століття напередодні Визвольної війни українського народу 1648–1654 років, яке в сучасній історіографії дістало назву національно-культурного Відродження<sup>11</sup>. Дійсно, цей період відзначено бурхливим розквітом культури, небаченим за європейськими масштабами зростанням кількості міст із перетворенням значніших в осередки освіти, в яких співіснували православні школи та друкарні, засновані свідомою українською елітою, протестанські та католицькі школи й колегіуми.

На відміну від Польщі та інших європейських країн, ініціаторами запровадження ренесансної архітектури на українських землях виступили не двірські кола, а освічені магнати й міщанство. Про це, зокрема, свідчать найраніші за часом збережені портали 1550-х років у замках князів Сенявських у місті Бережани та Язловецьких у Язловці (нині с. Яблунівка) Тернопільської області та

в кам'яницях Львова (вул. Вірменська, 20). Таким чином, перші прояви стилю з'явилися на заході України в період зрілого Ренесансу й маньєризму в польському мистецтві.

Головним ренесансним осередком, утвореним у середині XVI ст. вихідцями з італійсько-швейцарського прикордоння (т. зв. комасками, луганчиками, тессинчиками, гризончиками) був Львів – важливий вузол міжнародної транзитної торгівлі, який відновлювався після спустошливої пожежі 1527 року. У міських документах під 1543 роком згадується Петро Італієць, «магістр регіус» із Лугано, з ім'ям якого пов'язують портал на вулиці Вірменській, 20<sup>12</sup>. Услід за ним прибули до міста інші будівничі північноіталійського походження, за участю яких у 1572 році створено окремих будівельний цех на зразок середньовічних ремісничих корпорацій<sup>13</sup>. Членами цеху вважалися майстри, що отримали міське право. У спілці з ними працювали помічники-підмайстри та учні, що по закінченні навчання склали спеціальний іспит з обраної спеціальності (муляр, каменяр-різьбяр, тесля тощо). Львівський будівельний цех задовольняв будівельні потреби інших земель та магнатів шляхом безпосередньої участі власних майстрів або постачання готових кам'яних виробів.

Окрім архітекторів з північно-італійського прикордоння, відомих під цеховими прізвиськами Петро Красовський, Амвросій Прихильний, Павло Щасливий та ін., наприкінці XVI – на початку XVII ст. у Львові плідно працювали П'єтро ді Барбона (Петро Барбона) з околиць Падуї, Паоло Домінічі з Риму (Павло Римлянин), а також Андрій Підлісний місцевого походження, Андрій Бемер і Ян Пфістер із Вроцлава тощо.

Особливий позацеховий статус мали наймані фахівці, яких залучали до служби в короля, світських і духовних достойників. Під сервітутом короля здійснювали реконструкцію державних замків. Так, у модернізації Кам'янець-Подільської фортеці брав участь королівський інженер Іов Претвус (Претвич) родом з Німеччини, а на початку XVII ст. – Теофіл Шомберг. У 30-тих роках XVII ст. плідно працював в Україні «перший капітан артилерії та інженер короля» Гійом Левассер де Боплан, що проектував фортеці в Кременчуці, Кодаку, Барі, Підгірцях тощо. Модернізацію замку в Галичі здійснив Франческо Короссіні родом із Авіньона.

Над створенням міст-резиденцій для великого коронного гетьмана Яна Замойського працювали венеціанець Бернардо Морандо, ренесансного міста Жовкви для коронного гетьмана Станіслава Жолкевського – львівські майстри італійського походження Павло Щасливий, Петро Зичливий і Амвросій Прихильний. Проект замку для князів Збараських розробив й опублікував у 1612 році відомий венеціанський зодчий Вінченцо Скамоцці. На службі в князів Острозьких також перебувало кілька архітекторів-італійців. У Києві в першій половині XVII ст. працювали Себастьяно Браччі, що відновлював Успенську церкву на Подолі, та Оттавіано Манчіні з Болоньї, який на замовлення Петра Могили відбудовував стародавні київські святині<sup>14</sup>. Окрему групу професіоналів склали архітектори ордену єзуїтів, що обрали за взірць свого храму ранньобароковий костел Іль Джезу в Римі (1568–1584), тип якого в період контрреформації поширився по всій Європі.

Наведений, хоч далеко неповний перелік діючих майстрів, архітекторів, інженерів, вказує витoki стильових впливів на українську архітектуру: зрілий і пізній італійський та польський ренесанс разом з маньєризмом у другій половині XVI ст., нідерландсько-німецький (північний) маньєризм і раннє римське бароко з початку XVII ст., французький ренесанс із другої чверті XVII ст. Впливи ренесансу простежуємо в тяжінні до симетрії та геометричності загальної побудови, застосуванні ордеру й горизонтальних ордерних членувань, півциркульних абрисах арок і склепінь, сферичних або шоломоподібних формах бань, архітектурних деталях та орнаментах, взорованих на класичних зразках. Особливості північного маньєризму відобразилися в трикутних вінцевих щипцях, генетично пов'язаних з готикою, грушоподібній формі бань, певній надмірності та площинності архітектурного й скульптурного декору (костел Бернардинів, 1600–1630; каплиця Боймів, 1609–1615 у Львові). Як знакові елементи ренесансу та маньєризму слід виділити аркади та масивні вінцеві аттики з фігурними гребінцями, які виконували протипожежну, оборонну й декоративну функції. Вплив французького ренесансу простежуємо в новітніх формах бастионної фортифікаційної системи. Раннє бароко репрезентовано католицькими храмами, що наслідували архітектуру єзуїтських костьолів (Луцьк, 1606–1601; Львів, 1610–1630; Орлик, 1635–1640, тощо). Тогочасні європейські стилі накладалися на візантійську будівельну традицію з часів

Київської Русі, яка найдовше зберігалася на землях у складі Великого Литовського князівства, та попередню готичну спадщину західноукраїнського регіону.

Вплив Ренесансу відчутно позначився на всіх архітектурних жанрах. Завдяки бурхливому зростанню кількості міст посилилося значення містобудування, в якому поряд із традиційною просторовою побудовою певного поширення набула композиційна схема, взорована на ренесансних проектах «ідеального міста», яка була використана при заснуванні магнатських «столиць» – центрів великих латифундій (Бережани, середина XVI ст.; Броди, 1586; Жовква, 1597; Полонне, 1640-і роки та закладене 1661 року місто Станіславів). Прикордонне становище українських земель зумовило широке запровадження новітніх протибастіонної та бастіонної фортифікаційних систем, що розроблялися в Італії, Німеччині, а з початку XVII ст. – у Голландії та Франції. Пристосовані для захисту від артилерії низькі та великі за площею земляні укріплення з математично обрахованим зірчастим абрисом внесли нові риси в архітектурне середовище.

У замковому будівництві найчастіше застосовували регулярну просторову схему на основі квадрата, прямокутника, трикутника, багатокутника. Для підвищення комфорту середньовічні замки реконструювали з облаштуванням аркових галерей з боку подвір'я. Тогочасну тенденцію до створення парадної резиденції віддзеркалив новий тип замку «palazzo in fortezza», який поєднував репрезентативно-житлову й захисну функції. У міському житловому будівництві простежувалося поступове зростання долі мурованих об'єктів, реконструкція середньовічних кам'яниць Львова й Кам'янець-Подільського в новій стилістиці, створення за єдиним задумом ренесансних будинків з фасадними відкритими аркадами в Жовкві. Притаманне гуманістичному світогляду прагнення увічнити себе для нащадків спричинилося до спорудження меморіальних храмів і каплиць, у яких встановлювали скульптурні надгробки. Поряд з елітарною архітектурою, зорієнтованою на європейські ренесансні взірці, у масовому й народному будівництві надалі побутовували попередні прийоми формоутворення.

У період наступу контрреформації після Тридентського собору католицької церкви (1544–1563) значного розмаху в Європі набуло сакральне будівництво. У багатоконфесійній Речі Посполитій, зокрема й на українських землях, храми, окрім прямої функції, виконували роль своєрідного символу національного самовизначення.

Знаменно, що православне будівництво України й Московії спиралося на власну «античність» – спільну архітектурну спадщину Давньої Русі та на традиційні композиційні прийоми найпоширенішого в період середньовіччя дерев'яного храмобудування. При наявності багатого замовника, якими виступили великий московський князь Іван III або волинський князь К. Острозький, за взірць було обрано тип п'ятиверхого хрестовокупольного храму, притаманного давньоруській державницькій традиції. Останнім часом висунуто припущення, що спорудження п'ятиверхих храмів у Острозі й Межирічі відбулося на початку XVI ст. та було інспіроване будівництвом кремлівських соборів, яке Константин Острозький спостерігав під час свого перебування в московському полоні (1500–1507)<sup>15</sup>. Якщо на фасадах московських соборів застосовано спрощений або повний ренесансний декор, то в оздобленні волинських Благівіщенського та Троїцького храмів простежуються впливи готичного стилю (видовженість пропорцій, стрілчасті віконні проізи, гурти склепінчастих перекриттів), пов'язані, вірогідно, з місцевою будівельною школою.

У втіленні композиційних вирішень дерев'яних храмів у муровані повною мірою проявилися особливості обох споріднених східнослов'янських архітектур. Так, прототипом Вознесенської церкви-меморії, зведеної 1532 року в с. Коломенському на честь народження царя Івана IV, було обрано образ одноверхого шатрового храму, поширеного в російському сакральному будівництві до реформи патріарха Нікона середини XVII ст.<sup>16</sup> Такі архітектурні деталі, як капітелі пілястр, обрамлення вікон своєрідними портиками, форма профілів і елементи рослинного орнаменту вказують на участь італійського майстра, який на бажання замовника наслідував національний тип шатрової святині<sup>17</sup>.

На українських землях у XVI–XVII ст. православна монументальна архітектура цілком підпадає під могутній вплив дерев'яної, в якій, за документальними свідченнями (старовинні зображення, спостереження П. Алеппського), побутовували три-, п'яти- й навіть багатOVERХІ храми<sup>8</sup>. Найяскравішим зразком поєднання народних традицій та завезених з Італії класичних архітектурних форм є видатний ансамбль Львівського Успенського братства, створений за участю членів місцевого будівельного цеху італійського походження. Його ядром стала струнка чотиригранна

вежа-дзвіниця, збудована в 1572–1578 роках Петром Барбоном за кошти місцевого купця грецького походження Костянтина Корнякта. За досконалістю ренесансних форм вежу Корнякта прирівнюють до кращих європейських споруд аналогічного призначення. У 1578–1590 роках до західного фасаду вежі прибудовано прямокутну в плані каплицю Трьох Святителів, авторство якої раніше приписували Петру Красовському, а тепер – й Андрію Підлісному родом із Дрогучина, з яким К. Корнякт у 1584 році укладав угоду на спорудження «руської церкви»<sup>19</sup>. Найпізнішу за часом головну складову ансамблю – Успенську церкву – зводили понад 30 років (1591–1629). Судячи з тексту угоди 1591 року, в якій майстру Павлу Римлянину доручали будівництво «ведлуг тоє форми і визерунка, котрий єсть поданий до Брацтва», її вигляд був обумовлений замовником і, вірогідно, відповідав особливостям попередньої триверхої братської церкви, створеної Петром Італійцем з Лугано (згоріла в 1591 р.). Від 1597 року роботами керували майстри Войцех Капінос і Амвросій Прихильний. У просторовій композиції церкви та каплиці втілено традиційний тип українських тридільних, триверхих дерев'яних храмів зі світловими банями. В архітектурному опорядженні будівничі використали стилістично чисті елементи ренесансної ордерної системи – пілястри (на фасадах) і колони (в інтер'єрі) тосканського ордера, антаблементи із фризами, цоколь, а також мотив півциркульної аркади (перемички великих віконних і вхідних прорізів, глухі декоративні арки на пряслах фасадів). Застосування двох художніх систем – автохтонної та ренесансної, призвело до створення унікальної пам'ятки, в якій втілено національне піднесення українського народу напередодні Визвольної війни.

Поряд із тридільними храмами на зламі XVI–XVII ст. з'являються перші хрестоподібні, просторова побудова яких також наслідує дерев'яні взірці. Миколаївська церква в Олевську на Волині (1596 р.), що складається з трьох п'ятигранних гілок просторового хреста та прямокутних за формою центрального й західного об'ємів, первісно була одноверхою (бічні декоративні баньки походять з XIX ст.). Середохрестя увінчує півсферична баня на високому циліндричному світловому барабані, екстер'єр і інтер'єр позбавлені стильового декору. Інша п'ятидільна Покровська церква в с. Низкиничі на Волині зведена в 1643–1653 роках і містить поховання фундатора – київського воєводи Адама Киселя. Складається з квадратного нефа, прямокутного західного притвору й трьох рамен з конхами на закінченні. Усі камери перекрито сферичними куполами, з яких центральний встановлено на циліндричному світловому барабані, усі інші – на стіни. Зовні куполи покрито конічними дахами й акцентовано глухими ліхтарями та маківками. Фасади розчленовано пілястрами-лопатками, входи оздоблено ренесансними білокам'яними порталами.

Слід підкреслити, що архітектурна композиція три- і п'ятидільних дерев'яних і мурованих церков віддзеркалює як прагнення відродити символіку православ'я у формі багатобанності, так і втілення ідеї центричності, притаманної європейській ренесансній архітектурі. Цей тип споруд із висотно розвиненими верхами набув особливого поширення в період українського бароко – чи не найяскравішої сторінки в історії національного зодчества.

За формальними ознаками існування поширеного ренесансного стилю в архітектурі України визначається серединою XVI – першою половиною XVII ст. Якщо брати до уваги особливості розвитку вітчизняного храмобудування, то в більш широкому сенсі доба Відродження – це також перша половина XVI, друга половина XVII та початок XVIII ст.

<sup>1</sup> *Каплун А.* Стиль и архитектура. – М., 1968 – С. 26; *Асеев Ю.* Стили в архитектуре Украины. – К., 1969. – С. 5.

<sup>2</sup> *Всеобщая история архитектуры:* В 12 т. – М., 1967. – Т. 5. – С. 630, 631.

<sup>3</sup> *Лисовский И.* Архитектура эпохи Возрождения. Италия. – СПб., 2007. – С. 50–52.

<sup>4</sup> Проблеми маньєризму і Північного Відродження висунуто в працях учених віденської мистецтвознавчої школи. Див.: *Дворак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. – М., 1978. – Том 2: XVI столетие. – С. 117–126; *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. – М., 1973.

<sup>5</sup> *Гращенко В.* О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. – М., 1978. – С. 205.

<sup>6</sup> *Жестен Б.* Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио. – М., 2001. – С. 100–109.

<sup>7</sup> *Уоткин Д.* История западноевропейской архитектуры. – Кельн, 2001. – С. 156.

<sup>8</sup> *Всеобщая история архитектуры.* – М., 1968. – Т. 6. – С. 53.

<sup>9</sup> Під час слідування до Москви на замовлення хана Менглі-Гірея виконав ренесансний портал, що міститься в Бахчисарайському палаці. Див.: *Эрнст Н.* Бахчисарайский ханский дворец и архитектор

вел. кн. Ивана III Алевиз Новый // Оттиск из известий Таврического общества истории, археологии и этнографии. – Симф., 1928. – Т. II (59). – С. 6–10.

<sup>10</sup> Historia sztuki polskiej. – Krak w, 1965. – Т. II: Sztuka nowozytna. – С. 20.

<sup>11</sup> Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 2. – С. 447–449.

<sup>12</sup> *Lozinski W.* Sztuka lwowska XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba. – We Lwowie 1889. – S. 24.

<sup>13</sup> *Kowalczyk M.* Cech budownicy we Lwowie za czasów polskich (do roku 1772). – Lw w, 1926. – S. 17–20.

<sup>14</sup> Історія української архітектури. – К., 2003. – С. 152–153.

<sup>15</sup> *Ричков П., Луц В.* Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – К., 2002. – С. 77–79, 84.

<sup>16</sup> *Пилявский В., Тиц А., Ушаков Ю.* История русской архитектуры. – М., 1984. – С. 38–39.

<sup>17</sup> *Ильин М.* Русское шатровое зодчество. – М., 1980. – С. 130–131.

<sup>18</sup> *Таранущенко С.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976. – С. 6–7.

<sup>19</sup> *Вуйцик В.* Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л., 1991. – С. 19.



# ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

*Олександр Безручко  
(Київ)*

## МИСТЕЦЬКІ КІНОШКОЛИ В УКРАЇНІ В 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У середині 30-х рр. минулого століття режисерські та акторські «школи», «лабораторії» або «студії» на кінофабриках (кіностудіях) стали однією з альтернатив інститутському навчанню кінорежисерів та акторів. Це було спричинено, як вважало найвище кінематографічне керівництво та деякі кінопедагоги, невисокою ефективністю тогочасної системи кіноосвіти, головними проблемами якої були:

- неузгодженість інститутського навчання з реальним кіновиробництвом;
- недостатня спеціалізація кінематографічних дисциплін;
- побудова навчального плану інституту «з відривом від її суспільно-політичного життя»<sup>1</sup>.

Замість усталеного інститутського навчання, було вирішено запровадити два типи виховання молодих режисерів, сценаристів і кіноакторів:

1) Режисерську і Сценарну Академії при Вищому державному інституті кінематографії (ВДІК), куди могли вступити лише люди з вищою освітою та досвідом практичної роботи в царині мистецтва. У Києві варіантом академічного навчання повинні були стати Вищі курси кінорежисерів (ВККРК) при Київському державному інституті кінематографії (КДІК);

2) мистецькі школи (лабораторії, майстерні) на кінофабриках, де під керівництвом режисерів або акторів-практиків творча молодь опановувала б секрети професії в умовах реального кіновиробництва. Слід відзначити, що другий варіант навчання був успішно апробований у театральних лабораторіях «Березіль» репресованого на той час Леся Курбаса.

Наприкінці квітня 1935 р. на Ленінградській кінофабриці було створено режисерську майстерню під художнім керівництвом Л. Трауберга (РМЛКФ). Головним завданням РМЛКФ було підвищити кваліфікацію асистентів, які вже працювали в кінематографі, досягали певного професійного рівня, проте не завжди бажали його підвищувати, а тому «заняття майстерні обов'язкові для всіх асистентів фабрики»<sup>2</sup>.

На «Мосфільмі» головною метою акторської майстерні (лабораторії) було не тільки опанування специфіки звукового кінематографа, а й сприяння самостійній роботі молодих митців: «Робота т. м. [творчої майстерні. – О. Б.] повинна забезпечити виховання молоді, її просування на самостійну роботу, виявлення здібностей і творчої індивідуальності молодих акторів»<sup>3</sup>.

На Тбіліській (кол. Тифліській) кінофабриці на початку 1935 р. організували майстерню кіноактора: «У зв'язку з підвищенням програмою виробництва звукових картин на кінофабриках Держкінопрому відкрито майстерню удосконалення кіноактора. Майстерня переважно зайнята посиленою роботою в галузі постановки правильного звучання мови спеціально для звукозапису»<sup>4</sup>.

25 липня 1930 р. під час наради у справах організації Київського державного інституту кінематографії (КДІК) було прийнято рішення про заснування акторського відділення<sup>5</sup>, але зважаючи на думку голови правління ВУФКУ І. Воробйова («У перший рік роботи інституту не треба відкривати акторський факультет, поки Інститут не буде сформовано, поки він не пустить коріння – бо акторський факультет своєю соціальною фізіономією й іншими показниками може попусувати всю роботу [...] оголосимо набір на 250 студентів і до нас посиплються мільйони заяв від “акторів” і “актрис”, це ж нещастя»<sup>6</sup>), невдовзі його відмінили («Дуже погано складається справа з акторами. Їх немає. Ми дуже боїмося після невдалих досвідів Московського й Одеського ДТК розгортати роботу з виховання акторів»<sup>7</sup>).

КДІК розпочав прийом на акторський факультет у 1932 р., проте наприкінці 1933–1934 навчального року був закритий. У ВДІКу найкращих студентів перших курсів кінорежисерського та кіноакторського відділень переводили в театральні інститути відповідно на спеціальності

театральних режисерів та акторів театру, менш здібних відраховували із видачею довідки про навчання.

Перспективних студентів других курсів після здачі відповідних іспитів зараховували відразу на четвертий курс, а тих другокурсників, які після весняної сесії 1934 р. формально стали третьокурсниками, проте видалися викладачам не достатньо талановитими, теж відраховували із кіноінституту з довідкою про прослухані курси.

Кіноакторський факультет КДІКу було розформовано в 1934 р. Одна зі студенток Клавдія Раднюк згадувала, що «на другому курсі акторського факультету відбулася реорганізація й скасували акторський [...]. Я й кілька моїх товаришів пішли в театральний і витримали іспити, але тільки троє з нас були прийняті на перший курс із другого»<sup>8</sup>.

Незважаючи на те, що студенти кіноакторського факультету КДІКу мали великі прогалини у фаховій освіті, організацією акторської школи на Київській кінофабриці після розформування кіноакторського факультету займалися викладачі «Історії зарубіжного кіно» та «Історії радянського кіно» Г. Авенаріус і «Сценарної справи» В. Юнаківський, а не викладачі акторської майстерності, як наприклад, Ф. Лопатинський, адже найздібніших з них звільнили через «плями в біографіях», серед яких чільне місце посідало навчання в Леся Курбаса.

Один із колишніх «березолівців» Фауст (Фавст) Лопатинський «у 1933 р. заарештовувався Київським Облуправлінням НКВС за обвинуваченням у к-р діяльності, утримувався під вартою чотири місяці, був звільнений»<sup>9</sup>. Після звільнення з-під варту Ф. Лопатинський, контрреволюційна діяльність якого полягала в написанні сценарію «Україна», був вимушений залишити педагогічну діяльність у КДІКу. У 1932–1933 рр. така ж доля спіткала О. Довженка, Я. Савченка, Б. Антоненка-Давидовича та інших талановитих митців.

У 1934 р. на Київській кінофабриці було відкрито Акторську школу кіноакторів (АШККФ), якою до 1935 р. керували викладач КДІКу В. Юнаківський та декан художнього факультету Г. Авенаріус. Вони провели іспити, або т. зв. колоквиуми, серед колишніх студентів кіноакторського курсу КДІКу, які закінчили другий курс, та, як виняток, найбільш талановитих першокурсників.

У 1935 р. В. Юнаківський переїхав до Москви, де почав викладати у ВДІКу. Г. Авенаріус провів перші вступні іспити до режисерської лабораторії О. Довженка після ВККРК при КДІКу, деканом якого був Григорій Авенаріус, частина педагогів восени 1935 р. переїхала до Росії (І. Бохонов, В. Юнаківський та ін). Г. Авенаріус подав заявку до ВДІКу, куди на початку лютого 1936 р. був переведений. Навесні 1936 р. він повернувся на деякий час до Києва, де викладав історію кіно в режисерів-лаборантів та в оновленій акторській школі вже під керівництвом А. Панкришева.

Після остаточного переїзду до Москви в 1936 р. Г. Авенаріус продовжував викладати у ВДІКу, друкував свої праці в журналі «Искусство кино», писав наукові роботи, серед яких «До історії розвитку української комедії», «Проблеми художнього образу у фільмах О. П. Довженка», а також книги «Гоголь на зарубіжних екранах» (1952) та «Чарльз Спенсер Чаплін» (1959).

У рамках реформи кіноосвіти замість кінорежисерського курсу Київського кіноінституту на кшталт Режисерської Академії (РА) при ВДІКу було вирішено відкрити ВККР, які проіснували недовго. Після цього І. Кавалерідзе було вирішено «використати» як керівника молодих режисерів, об'єднаних у режисерську лабораторію: «У 1935 р. група режисерів та операторів – Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш, Б. Каневський, П. Коломойцев, Ф. Корнев, О. Федотов – під керівництвом Івана Кавалерідзе здійснила постановку ряду музично-фольклорних фільмів під загальною назвою “Українські народні пісні на екрані”. Були екранізовані побутові та історико-героїчні пісні “Ой, пряду, пряду”, “Над річкою, бережком”, “Ой, наступала та й чорна хмара”, “Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п’є”, “Ой, п’є вдова, гуляє”, “Яром, хлопці, яром” (“Пісні про пана Лебеденка”), “Їхав козак на війноньку” тощо»<sup>10</sup>.

Упродовж 1935–1938 рр. на Київській кінофабриці функціонувала режисерська лабораторія (РЛККФ) О. Довженка, метою якої була «перекваліфікація театральних майстрів на кінорежисерів високої кваліфікації з тим, щоб у найкоротший строк працівники майстерні могли під керівництвом шефа-майстра розпочати знімання самостійних повнометражних художніх фільмів»<sup>11</sup>. Ще одним навчальним закладом на Київській кінофабриці була режисерська лабораторія І. Кавалерідзе (1935–1937 рр.).

У всесоюзній пресі було знайдено підтвердження того, що восени 1935 р. існувало дві режисерські лабораторії – Олександра Довженка й Івана Кавалерідзе: «В утворюваних режисерських

майстернях під керівництвом орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе виростуть нові кадри молодих режисерів, які врівень зі старими майстрами закріплять розпочатий підйом українського кіно і дадуть країні десятки великих і справжніх творів кіномистецтва»<sup>12</sup>.

У 1935 р. за сприяння тогочасного директора Київської кіностудії П. Нечеси, паралельно з відкриттям режисерських лабораторій О. Довженка та І. Кавалерідзе, розпочала роботу оновлена Акторська школа на Київській кінофабриці (АШККФ) під керівництвом А. Панкришева, котра складалася з двох майстерень – молодшої та старшої.

Старша об'єднувала колишніх студентів кіноакторського факультету КДІКу, які рік «довчалися» у В. Юнаківського та Г. Авенаріуса, а молодша – абітурієнтів, які прийшли після шкіл, драматичних кружків та провінційних театрів, провідне місце серед яких займали модні тоді ТРАМИ (Театри робітничої молоді). Конкурс був величезний – 176 абітурієнтів на одне місце. Отже, з трьох тисяч абітурієнтів до молодшої майстерні було зараховано лише сімнадцять студентів.

Один із чотирьох штатних акторів Київської кінофабрики С. Шагайда у статті «Виховувати кіноактора» назвав основною помилкою А. Панкришева відсутність у приймальній комісії педагогів театрального інституту: «Приймальна комісія до акторської студії складалася виключно із працівників фабрики. Я беру на себе сміливість сказати, що не всякий кінематографіст, не будши ні актором, ні театральним режисером, може встановити акторські здібності, властиві і для театру, і для кіно. Я вважаю, що до приймальної комісії треба запросити театралів. Тоді ми зможемо правильно, всебічно виявити акторські здібності тих, що проходять іспити.

А для того, щоб акторські дані скорегувати відповідно до вимог кіно, ми й відкриваємо акторську студію»<sup>13</sup>.

Не вдалося знайти жодних доказів участі в навчальному процесі АШККФ самого О. Довженка, але достеменно відомо, що це робили режисери-лаборанти, зокрема Віктор Довбищенко, який «протягом навчального року 1935–1936 викладав дисципліну “виховання акторів” в акторській студії при кінофабриці»<sup>14</sup>.

Довженко не викладав в АШККФ, проте цікавився перебігом виховання кіноакторів як у Києві, так і в Москві, про що засвідчують його виступи в 1936 р. на диспутах: «Недавно будучи в Кіноакадемії, чи, власне, як вірніше її називати [...] в Інституті, я розмовляв з директором і деканом Інституту. Мені говорили, що дуже шкода, що знищили акторський факультет і що потрібно знову відкрити акторський факультет. Причому давали аналіз роботи акторського факультету і чому він був закритий»<sup>15</sup>. Також митець нарікав на відсутність вродливих актрис: «Їх не брали тому, що вони вродливі. Говорять, що в нас картина робітничо-селянська, і вона (героїня) повинна селянську дівчину зображувати, а ця акторка вродлива. Цебто, виходить, що така героїня повинна бути кирпата, ряба, корява, а вродливою вона бути не може... Це – факт, і факт огидний, і над цим треба багато подумати»<sup>16</sup>.

Керівник АШККФ А. Панкришев прислухався до багатьох тез, декларованих О. Довженком, але зрозуміти, чи була акторська школа повністю побудована на педагогічному методі Довженка, допоможе порівняльний аналіз цих навчальних закладів.

Обидва навчальні заклади були започатковані на Київській кінофабриці за сприяння тогочасного директора П. Нечеси. На відміну від трьох десятків абітурієнтів до РЛККФ, в АШККФ виявили бажання навчатися понад три тисячі осіб. Стали слухачами відповідно десять у О. Довженка та сімнадцять у А. Панкришева. Був подібний і формальний розподіл на дві групи: Панкришев вів старшу групу, до якої входили випускники акторського факультету КДІКу та т. зв. «молодняцьку, яку треба навчати, починаючи з “абетки”»<sup>17</sup>; до Довженка потрапили випускники режисерського факультету КДІКу і театральні режисери, які, на відміну від кдіківців, не працювали асистентами в кінокартинах, але, на противагу їм, мали досвід самостійної театральної роботи, а деякі після театральних інститутів навчалися в режисерській лабораторії Леся Курбаса.

А. Панкришев поклав в основу навчального процесу багато довженківських принципів.

1. Робота з актором: «Навчити актора не грати, а бути самим собою [...], тобто, навчаючи актора, діяти на екрані просто і життєво»<sup>18</sup>.

2. Не навчати, а виховувати учнів, причому робити це на знімальному майданчику. «Виховуємо ми їх головним чином через кіновиставу, яку готуємо (“Слава”»<sup>19</sup>.

3. Приділяти увагу підвищенню загальнокультурного рівня студентів за допомогою відвідувань музеїв та інших культурних закладів.

4. Частково впроваджувати довженківський педагогічний експеримент пізнання учнями життя не з газет, а у вирі реального життя («Безперестанно збагачайте себе враженнями і спостереженнями. Будьте завжди серед народу»<sup>20</sup>). З цією метою для учнів акторської школи організовували екскурсії на заводи.

5. Термін навчання в молодшій групі АШККФ і РЛККФ формально був два роки, але Довженко волів більш диференційовано підходити до тривалості навчання кожного режисера-лаборанта.

На відміну від РЛККФ, навчання в АШККФ проводилося щодня з 10 години ранку й до 5–6 вечора, влітку — із середини липня до 1-го вересня — в акторів була канікулярна перерва. У режисерів-лаборантів не було чіткого поділу на семестри та перехідні іспити, після закінчення яких в акторській школі «було зібрано кафедру з участю режисерів студії, представника тресту та громадських організацій. Роботу студії визнано задовільною, але відзначено низький культурний рівень та слабкі політичні знання більшості учнів майстерні, тому керівництво запровадило спеціальну дисципліну — «культургодину» та організувало при студії політшколу, де вивчають історію партії»<sup>21</sup> і запровадило в навчальний процес вивчення граматики.

Учням АШККФ лекції з історії театру читав відомий театрознавець А. Гозенпуд, проте режисери-лаборанти, які вже мали вищу освіту, не вчили історію партії, граматику, у них не було т. зв. «культургодин», але ідентичними були лекції з історії кіно Г. Авенаріуса.

А. Панкришев намагався матеріально заохотити учнів АШККФ: «Слід переглянути також систему виплат стипендії, визначаючи останню не довільно, як це є на практиці. Звичайно, платити треба не за таким принципом, що мовляв “жінці потрібно купувати пудру, а тому їй треба більшу стипендію” (так висловився керівник студії). Більшу стипендію, безсумнівно, треба платити тим, хто має більші успіхи»<sup>22</sup>.

Не збереглося жодних відомостей про ставлення О. Довженка до стимулювання навчання грошима, але з небагатьох уцілілих відомостей на отримання зарплати видно, що режисери-лаборанти отримували різні суми: В. Галицький — 98 крб 65 к., В. Довбищенко — 169 крб 60 к., Б. Дробинський — 185 крб 71 к., Ю. Нікітін — 197 крб 35 к., О. Іщенко — 131 крб 20 к., Г. Крикун — 187 крб, О. Шопін — 157 крб 70 к., Т. Ференц — 142 крб 70 к., М. Сасім — 119 крб 90 к. Потрібно наголосити, що це були невеликі гроші, оскільки стипендія студентів Режисерської Академії при ВДІКу становила 300 крб на місяць.

В основу навчального процесу А. Панкришев поклав систему кіновистав: «Це те, що повинно об'єднати акторів єдиним методом. Треба вже тепер планувати вільних режисерів на постановки кіновистав. Якщо видатніші режисери студії не можуть безпосередньо брати участі в постановках, треба щоб під їхнім доглядом працювали асистенти»<sup>23</sup>.

Немає жодних свідчень про набір до акторської кіношколи влітку 1936 р. Швидше за все, через незадовільні результати весняної сесії, яка відбулася наприкінці березня 1936 р. та під час якої студенти акторської школи, або, як їх тоді називали, «студійці», показали себе не з найкращого боку: «Багато студійців не виділялися особливою вигадливістю у побудуванні етюдів. Досить сказати, що не без участі т. Панкришева деякі студійці показали етюди на тему [...] як навчалися при колишніх керівниках Юнаківському і Авенаріусі. Яка вбогість! Невже не можна було взяти теми з наших сценаріїв або епізоди з класичних творів? Цей факт вичерпно характеризує тривожний стан з навчанням майбутніх акторів»<sup>24</sup>. Керівництво було вимушене публічно виправдовуватися: «Питання про запровадження спеціальних етюдів з класичного репертуару поставлене газетою не зовсім вірно — бо учні в цей час проходять лише початкову “систему” і їм ще зарано працювати над складними речами»<sup>25</sup>.

Акторську школу критикували й через заборону А. Панкришева зніматися студентам: «Надзвичайну користь, на нашу думку, поруч з теоретичним навчанням, має дати студійцям і практика. Поте її бракує. Більшість того, з невідомо яких причин т. Панкришев категорично заборонив студійцям брати участь у зйомках, навіть у великих епізодах»<sup>26</sup>.

П. Нечес був вимушений роз'яснити позицію свого підлеглого: «Щодо участі учнів у зйомках питання поставлене тов. Панкришевим цілком вірно — спочатку треба виховати актора, а потім тільки його використовувати»<sup>27</sup>.

Ще одним мінусом у роботі школи була відсутність низки дисциплін, зазначених у навчальному плані: «Бракує ряду дисциплін, які мають дати спеціальні знання майбутнім акторам, наприклад, історія кіно і театру [...]. У студії часто зриваються заняття»<sup>28</sup>.

Керівництво фабрики виправдовувалося так: мовляв, «навчання в майстерні не зривається, про що свідчить велика кількість прочитаних лекційних годин [...]. Справа з приміщенням уже вирішена і майстерня переходить до спеціально приготовленого для неї приміщення»<sup>29</sup>. Звернімо увагу на останню фразу. У цей час остаточно було закінчено будівництво Щорсівського павільйону, в якому вже навчалися режисери-лаборанти, а тепер туди переїздили і студенти акторської школи.

Ще одним прикладом тісної співпраці РЛККФ О. Довженка та АШККФ А. Панкришева можуть слугувати слова директора кінофабрики П. Нечеси: «Учні молодшої майстерні можуть бути використані в зйомках старшої майстерні»<sup>30</sup>. Тобто одним із завдань навчального процесу в акторській майстерні була участь у перших кінороботах режисерів-лаборантів.

Після канікул заарештували директора кінофабрики П. Нечесу, який постійно опікувався АШККФ. Новий директор С. Орелович провів реорганізацію акторської школи: «Занадто мало зробила студія в минулому для підготовки акторів. Завдання полягає в тім, щоб знайти цілком кваліфікованих керівників для акторської студії і почати роботу спочатку [...]. Методи викладання, мабуть, будуть вироблятися поступово»<sup>31</sup>.

Унаслідок реорганізації керівником акторської школи став А. Панкришев, а з двох акторських майстерень залишилася одна, у складі якої «залишено 16 осіб, з них 9 осіб умовно, до 1 січня 1937 р. На “відмінно” склали свої завдання Серебрякова, Ліфенко, Курликіна, Анісімов, Дубенцов, Мощепак, Кузьянец. Ці товариші в основному складають єдину тепер майстерню (замість старшої і молодшої, як було раніше)»<sup>32</sup>.

Навчання в акторській школі проводилося ще один семестр. На початку 1937 р. відбулася зимова сесія, за результатами якої, як писав один зі студентів В. Дубенцов, «Керівник студії С. Орелович виявив “ініціативу”[...] розігнати майстерню»<sup>33</sup>. Проте акторська студія припинила своє існування не через погані результати, а тому що колишній співробітник НКВС Семен Орелович не хотів брати на себе відповідальність за навчальні заклади, започатковані своїм попередником, який тоді перебував під слідством, а тому майже одночасно «оголосив майстерню т. Довженка ліквідованою, хоча сам т. Довженко проти цього заперечував»<sup>34</sup>.

Натомість С. Орелович намагався заснувати нову школу з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Гліба Дмитровича Затворницького. У красномовній статті «Про режисерів-дебютантів», надрукованій наприкінці червня 1937 р. в студійній газеті «За більшовицький фільм» С. Орелович рапортував: «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»<sup>35</sup>.

Молоді асистенти, які не потрапили до режисерських лабораторій О. Довженка та І. Кавалерідзе, намагалися творчо реалізувати себе в будь-яких мистецьких об'єднаннях, зокрема в школі з підготовки молодих режисерських кадрів під керівництвом Г. Затворницького. Так, Г. Затворницький був художнім керівником десяти режисерів-стажерів (випускників КДІКу і Режисерської Академії при ВДІКу, режисерської лабораторії І. Кавалерідзе) під час підготовки та зйомок дебютної короткометражної або першої повнометражної картини.

Три тижні потому один із молодих режисерів цієї школи В. Домбровський 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»<sup>36</sup>.

Проіснувала школа Г. Затворницького недовго – всього рік. Однією з причин припинення навесні 1938 р. педагогічної діяльності Г. Затворницького, хоча, певна річ, не найголовнішою, був перехід в асистенти режисера О. Довженка на фільмі «Щорс».

Після арешту Г. Затворницького 4 листопада 1938 р. будь-які згадки про його режисерську та педагогічну діяльність на Київській кіностудії «політично свідоме і пильне» керівництво намагалось знищити.

У грудні 1937 р. на Київській кіностудії було організовано «семинар для режисерів, їх асистентів, режисерів-консультантів по підвищенню ідейно-теоретичного рівня і творчої кваліфікації», – розповідав 7 лютого 1938 р. на сторінках студійної газети керівник партійної організації Н. Ейдман. – Семінар відвідують систематично лише 12 чоловік. Жодного режисера на семінарі нема. З 30 молодих режисерів та асистентів навчаються систематично лише 9 чоловік. У програмі семінару: лекції з історії народів СРСР, діалектичний матеріалізм, музика та ін.»<sup>37</sup>.

Зважаючи на специфіку навчання, в якому партійні дисципліни домінували над мистецькими, більшість молодих режисерів уникали навчання, а ті, які почали ходити, невдовзі «кинули вчитись тов[ариші] Поляков, Шмарук, – вони скаржаться на відсутність вільного часу; тт. Лундишева та Ярославський також посилаються на те, що зайняті»<sup>38</sup>.

Академія при ВДІКу проіснувала недовго – усього три роки, до 1938 р., Вищі курси кінорежисерів у Києві функціонували ще менше – усього декілька місяців – і напередодні іспитів були закриті. Кіношколи (студії, лабораторії) як альтернатива інститутському навчанню мали своє продовження. Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х рр. до мистецьких шкіл знову повернулися: згідно з директивами з Москви, на Київській кіностудії було відкрито Школу кіноакторів, яка проіснувала два роки, до самого початку Великої вітчизняної війни.

Поруч із офіційним, часто формальним, а тому неефективним навчанням, на Київській кіностудії існувало т. зв. індивідуальне навчання «творчого молодняка» провідними режисерами в напівофіційних мистецьких школах, студіях, лабораторіях. У цих навчальних закладах художнього профілю молоді режисери, актори, сценаристи отримували чудові знання, переймали досвід у провідних майстрів українського кінематографа. Проте через напівофіційність мистецьких шкіл та страшні реалії 1930-х рр. (арешти учнів і викладачів) про їхнє існування за радянських часів намагалися не згадувати.

<sup>1</sup> Мина. Воспитывать кадры // Кино-газета. – 1935. – 22 мая.

<sup>2</sup> Мастерская для ассистентов: [Ред. ст.] // Кино. – 1935. – 1 марта.

<sup>3</sup> Мина. Воспитывать кадры.

<sup>4</sup> Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). – Ф. 2900, оп. 1, спр. 1071, арк. 119.

<sup>5</sup> Центральный державный архив вищих органов власти и управления (ЦДАВО) України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 247.

<sup>6</sup> ЦДАВО України. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 288 зв.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 286 зв.

<sup>8</sup> Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С. М. Цибульник. – К., 1997. – С. 7.

<sup>9</sup> Центральный державный архив громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 263, оп. 1, спр. 56034, арк. 14.

<sup>10</sup> Історія українського радянського кіно: У 3 т. – К., 1987. – Т. 2. – С. 93.

<sup>11</sup> Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок. Ще про долю молодих кінорежисерів // Комсомолец України. – 1937. – 14 вересня.

<sup>12</sup> Долгополов М. Кино советской Украины // Комсомольская правда. – 1935. – 9 сентября.

<sup>13</sup> Шагайда С. Виховувати кіноакторів // За більшовицький фільм. – 1935. – 15 грудня.

<sup>14</sup> Державний архів Києва (ДАК). – Ф. Р–1193, оп. 3, спр. 23, арк. – Особова справа Довбищенка В. С. – Арк. 9.

<sup>15</sup> Центральный державный архив-музей литературы и мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 690, оп. 4, спр. 82, арк. 13.

<sup>16</sup> Там само. – Арк. 15.

<sup>17</sup> Панкришев А. Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К., 1973. – С. 532.

<sup>21</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня.

<sup>22</sup> Панкришев А. Як ми готуємо акторів.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Пильну увагу вихованню кадрів.

<sup>25</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>26</sup> Пильну увагу вихованню кадрів. – 1936. – 2 квітня.

<sup>27</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>28</sup> Пильну увагу вихованню кадрів.

<sup>29</sup> Нечес П. Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів».

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Орелович С. Ближайшие задачи Киевской студии // Кино. – 1936. – 11 сентября.

<sup>32</sup> Панкришев А. Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. – 1936. – 22 липня.

<sup>33</sup> Дубенцов В. Творча доля // Там само. – 1937. – 4 вересня.

<sup>34</sup> Галицький В., Довбищенко В. Два роки обіцянок...

<sup>35</sup> Орелович С. Про режисерів-дебютантів // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 червня.

<sup>36</sup> Домбровський В. «Резерв» треба ліквідувати // Там само. – 1937. – 17 липня.

<sup>37</sup> Ейдман Н. Хіба так підвищують творчу кваліфікацію? // Там само. – 1938. – 7 лютого.

<sup>38</sup> Там само.

*Ольга Гладун  
(Черкаси)*

## **ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЛАКАТ ХАРКОВА 1970–1980-х РОКІВ: РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА**

Прийняття рішень у кризових ситуаціях завжди потребує узагальнення досвіду, тоді як у періоди спокійного еволюційного розвитку підвищується прагнення до диференціації, спеціалізації та поглиблення конкретних сфер. Історія мистецтва ХХ ст. – наочний приклад того, як у часи застою розвивалися «станково-оповідні» форми мистецтва та того, як під час радикальних змін, на соціально-політичну арену виходив плакат. Саме його мовою, максимально метафоричною, лаконічною й доступною загалу, можна найкраще і найшвидше донести соціальну ідею до широких мас.

Аналізуючи харківський плакат 70–80-х рр. ХХ ст., варто згадати попередній мистецький період, а саме – 1950-ті роки. Якщо в Київському художньому інституті від самого початку 1950-х рр. було організовано плакатну майстерню, яку очолив В. Касіян, то кафедра графіки Харківського художнього інституту в цей час функціонувала лише як станкова. У зв'язку з політичною ситуацією київський плакат цього періоду перебував під безпосереднім і негативним впливом ангажованої станкової стилістики. За таких умов відсутність плакатної майстерні в Харкові, на нашу думку, була певною мірою позитивним фактом.

З реорганізацією Харківського художнього інституту та зміною станкового напрямку на художньо-промисловий (1962 р.) плакатне мистецтво Харкова потрапляє у сприятливі умови промислової графіки, що звернена до конструктивності та знаковості мовлення. Нова спеціальність впливає на стилістику плаката й повертає його до традицій, закладених у 1920-х рр. А. Страховим, О. Маренковим, В. Єрміловим та почасти театральними художниками А. Петрицьким, Б. Косаревим, О. Хвостенком-Хвостовим, які у своїй творчості також зверталися до плакатного мистецтва. Утім, харківський плакат у 1960-і рр. зазнає і впливу станковизму через образотворчі традиції попереднього періоду, що було пов'язано з особливостями мистецького мислення викладачів, схильних до станкових форм, та сильного ідеологічного тиску з боку партійних органів.

У 1960-х – на початку 1970-х рр. харківські плакати ще перебувають під впливом попереднього періоду. Майже повністю зберігається композиція як ілюстративне зображення з написом, який розміщується внизу або вгорі аркуша. Щоправда, зображення вже підлягає стилізації, а шрифтове поле збільшується. Зміни відбуваються в бік лаконізму та поступового знищення конкретики й перетворення ілюстративності на метафору. Яскрава площинна колірність, декоративність, притаманні школі в 1920-х рр., стають особливо помітними в плакатах на народну тематику. У навчальних завданнях постійно використовуються орнаментальні форми. Теми свят (9 травня, День перемоги, Жовтнева революція) вирішуються більш лаконічно. Саме в них набуває розвитку шрифтовий плакат. У політичних плакатах переважають мотиви боротьби за мир, уславлення історичних подій. На особливу увагу заслуговує тема плакатних серій «Міста-герої», де студенти мали створювати узагальнений образ міста, доводячи його до знакового виразу. Зазвичай це були площинні зображення з назвою міста, включеною в єдину композицію. Роботи передувало ґрунтовне вивчення історії та натурального матеріалу, їхнє узагальнення. Більш вільно з

плакатним простором учні розпоряджалися в кіноплакаті, вводили станкові графічні зображення в ускладнену структуру кіноафіш. Досить швидко шрифтові написи набули єдності із зображеннями, яке також стало більш символічним.

Викладання композиції плаката в 1960-х рр. базувалося на вивченні специфіки й різновидів політичного та рекламного плакатів 1920-х – початку 1930-х рр. Слід зауважити, що зміни, які відбувалися у станковій графіці Харкова в 1960–1970-х рр., а саме – спрощення образотворчої мови, збільшення символічності, апеляція до площинності (1960-ті) та заміщення одноплосинності багаторівневістю, багатоплосинністю (1970-ті) – були цілком властивими й плакатному мистецтву цього періоду.

У 1974 р. в Москві було створено видавництво «Плакат», покликане оптимізувати даний вид графічного мистецтва. Як зазначає В. Шевченко, розвиток плакатного мистецтва 1970–1980-х рр. був зумовлений зміною політичного клімату і здійснювався завдяки вільному доступу інформації з міжнародних виставок та безпосередній участі у них вітчизняних авторів [10, 130]. Таким чином, конкурси та огляди, що регулярно проводили спілки художників та видавництва Москви, Києва, Харкова, виконуючи держзамовлення, вивели даний вид графічного мистецтва на пріоритетне місце.

Хоча виставки й конкурси плаката, які проводила Спілка художників СРСР, заохочували до створення робіт на агітаційно-політичну тематику, особливого розвитку в графічному мистецтві Харкова досяг плакат театральний (відповідно цирковий та виставковий), що існували як своєрідний компроміс між соціальним замовленням і внутрішньою свободою художника. Подібне явище пояснюється специфікою мистецького осередку й менш політизованою ситуацією в порівнянні зі столицями, де політичний плакат залишався пріоритетним. Не проводячи прямих аналогій і зважаючи на особливості культурного регіону, варто згадати про таке художнє явище, як лєнінградський театральний плакат, злет якого пояснюється не тільки стійкими культурними традиціями міста, а й певною відстороненістю від ідеологічного диктату Москви.

Так, з 1970-х рр. в українській графіці складаються передумови для піднесення антивоєнного, екологічного та культурно-видовищного плаката. «У 1975 р., – як пише В. Шевченко, – інститут отримав дозвіл Міністерства вищої освіти України на відкриття спеціальності “Графіка” з метою підготовки фахівців політичного плаката. Так, при кафедрі промислової графіки під керівництвом В. Віхтинського почала функціонувати секція політичного плаката» [9, 63]. Із заснуванням у Харківському художньо-промисловому інституті спеціалізації політичного плаката розвиток саме цього напрямку активізувався. Встановлюється тісний зв'язок з московським видавництвом «Плакат» і певною мірою монополія спеціалізації, що концентрує в собі саме цей напрям навчання студентів та творчості молодих викладачів. Як не дивно, але саме цей чинник розподілу на політичний та рекламний напрямки спричинив поділ кафедри та позитивно вплинув на розвиток рекламного плаката, зокрема театрального.

У цей час у Харкові сформувався колектив гостро індивідуальних художників-плакатистів, здатних на створення символічних, знакових творів. У порівнянні із загальною плакатною продукцією СРСР харківський плакат посів окреме місце – виконуючи інформативну функцію, він не просто формував образ культурно-мистецької акції, презентував театральне дійство, а й виконував роль посередника між глядачем і сценою, спонукав до активного сприйняття образної мови плаката. Відносна свобода театрального світу, постійно присутній елемент гри дозволили художникам суб'єктивно ставитися до прочитання п'єс, створювати влучні, непередбачувані метафори. Символічність, що взагалі характерна для харківської графіки, своєрідно реалізувалася в плакатних образах І. Яхіна, О. Удовенка, В. Шевченка, В. Куликова, О. Векленка, Н. Козлової та інших, як відчуття ідеї спектаклю завжди по-різному – то враховуючи концепцію режисури (І. Яхін, Н. Козлова, О. Удовенко, В. Шевченко), то пропонуючи власний варіант прочитання (В. Куликов), то як «діалектика творчої взаємодії художника і режисера» (О. Векленко).

Політичний плакат не привернув їхньої уваги – надто прямолінійними та переконливими мали бути створювані образи. Художників приваблював складний світ театрального дійства, світ витонченої інтелектуальної гри, сценічного буття з насиченим енергетичним простором, де фіксація головної ідеї театрального твору реалізується через сукупність символічних означень. «Люди – ляльки, маски. Гра – категорія людського існування» [1, 266].

Театральний плакат майже на двадцять років став тим полем дії, тією нішею, де художники могли вільно реалізувати свій творчий потенціал. Наприклад, плакати І. Яхіна сприймаються як



провокує інтрига-запрошення до театру, коли, проникаючи в глибини метафоричного світо-відчуття, художник примушує глядача до активного сприйняття створюваних ним образів. І. Яхін не ілюструє театральний твір, а виявляє його символічну сутність як головну формулу спектаклю («Млин щастя» В. Мережко, «Агент 00» Г. Боровика тощо).

До політичного плаката інколи звертався В. Шевченко (диптих «Не допустити ядерної катастрофи», «Відстояти мир на землі»). Так, варто наголосити, що політичні плакати В. Шевченка – це майже завжди, за небагатьма винятками, звернення до гуманістичних тем – збереження миру на планеті, питань національної історії, культурних традицій. У театральному плакаті, що кількісно переважає в доробку художника, спостерігається ілюстративно-метафоричний характер розкриття образу, тобто емоційне навантаження несе на собі поява цілком реалістичного графічного зображення («Юланта» до балету П. Чайковського, «Жизель» до Л. Адана тощо). Вишукана й вивірена графічна мова, момент стилізації надають творам відтінку святкової репрезентативності. Певна однорівневість сприйняття твору компенсується естетичністю й переконливістю створюваних образів. У порівнянні з іншими харківськими плакатистами роботи В. Шевченка менш символічні, але вони більше відповідають формальним вимогам, що ставляться до афіші, – швидке сприйняття інформаційного повідомлення та емоційний відгук. Інколи художнику вдається досягти високого узагальнення (наприклад, в афіші «Князь Ігор»).

Якщо творчій практиці І. Яхіна притаманна витончена гра зі смислами, а В. Шевченку – естетично вивірена образність, то плакати О. Векленка надто різні, щоб поєднати їх спільними ознаками. Можливо, найхарактернішою рисою є їхня стильова несхожість, вільна імпровізація, коли запропонована тема підпорядковує творчі інтенції, а не художник своїм стилем чи манерою впливає на вирішення теми. Широке коло інтересів – від театральних і виставкових плакатів-афіш до вирішення соціальних та екологічних тем – визначає творчий діапазон митця. Подібна широта збагачує образну виразність, надає роботам відчуття інтелектуальної напруги. Саме через інтелектуальне сприйняття теми, відпрацювання концепції на конкретному матеріалі, узагальнений підхід і водночас чуттєвість конкретики, художник вирішує різноманітні задачі. Варто вказати, що при відносній кон'юнктурності тем, художник уникає змертвілих штампів, відшуковуючи нетрадиційні підходи.

Утім, однією із перших і найцікавіших постатей серед плакатистів Харкова цього періоду залишається В. Куликов. Саме його творчим доробком і розпочинається харківський театральний плакат. Гостра метафорична мова цього майстра не тільки напружена й оригінальна залежно від вимог театральної вистави, а й надзвичайно влучна, образна, жива, емоційна.

Використовуючи широкі узагальнення, з одного боку, та ігровий потенціал візуальних символів-стереотипів, з другого, художник пропонує глядачеві нове ставлення до театального твору, пов'язане зі сприйняттям звичних символів під новим кутом зору. Провокує гра, власний підхід до прочитання п'єси інтригують глядача та перетворюють сприйняття театального плаката в самодостатній художній акт. Виразальні засоби майстра завжди різні, їх поєднує знакова виразність, широке площинне тло, інтенсивний колір, невимушений «живий» рисунок. Так, наприклад, у плакаті до «Виставки робіт художників театру» зображення мольберта й макета сцени сприймається єдиним знаком на площині. Прикметно вирішуються й силуетні зображення Ромео і Джульєтти до однойменної п'єси В. Шекспіра. Вони трактуються як нероздільна, злита постать, що уже сама по собі розкриває ідею спектаклю.

Власне, В. Куликов ніколи не ілюструє театральний твір, а прагне до розв'язання концепції постановки. Залучаючи публіку до інтелектуальної гри, художник провокує на взаємини, активізує діалогічність. З приводу цього він розмірковує: «Я уявляю собі плакат як згорнуту в пластичний знак-символ інформацію про виставу, кінострічку, політичну подію тощо. Адже хороший плакат демонструє глядачеві пластичну метафору, що підлягає розкодуванню, однак розкодуванню не обов'язково однозначному, хоча і визначено направлено-му» [5, 108]. Завдяки символічності мови харківський театральний плакат набуває характеру самодостатнього художнього явища, коли глибина авторської думки художника не підпорядковується режисурі чи твору повністю, не стає підлеглою, ужитковою, а рухається своїм шляхом.

Описуючи першу республіканську виставку «Український політичний плакат» (Київ, 1979), Л. Владич зазначає, що «в українському плакаті розвивалися тоді стилістичні лінії, пов'язані з засвоєнням і розвитком призабутих традицій радянського мистецтва 20-х рр. та образних і формальних прийомів українського народного декоративного мистецтва» [2, 175]. Цей факт знаходить підтвердження у творчості В. Лесняка (створює афіші до художніх виставок). На наш погляд, його плакатні твори найбільше наближені до стилістики конструктивізму 1920-х рр., але відзначаються витонченою інтелігентною напруженістю, що не властива революційному періоду. Запозичивши у свого вчителя В. Ненадо символічність пластичної мови, В. Лесняк доводить власну образотворчу мову до максимальної виразності знака. Подібна «стриманість» виражальних засобів спонукає ідею твору сприймати коротко, влучно й переконливо.

Плакатне мистецтво Харкова 1970–1980-х рр., існуючи як цілком самостійна складова графічної школи, з одного боку, зазнало впливу графічного дизайну, від якого перейняло конструктивну логіку, знаковість, лаконізм виразу, з другого, – потрапило під вплив станкових форм через «живописність», емоційність, ускладненість і толерантність графічної мови. Безсумнівно, такі взаємини з системними різновидами ведуть до збагачення. Так, факт появи чуттєвої конкретики, трансформованої крізь власний емоційний відгук, у творах І. Яхіна, О. Векленка та інших пояснюється органічною близькістю харківського плаката до станкової графіки.

Можливо, саме тому плакат Харкова, перебуваючи між станковою графікою та дизайном, звертаючись до незаангажованих тем театральної гри, набув притаманної йому специфічності, що виявляється в особливій символічності виразу. Підтвердження цих думок знаходимо в М. Кагана: «Подальше нарощування узагальненого змісту образу призводить до того, що він починає так перевищувати чуттєву конкретику, що в цю останню ідея взагалі не може поміститися, хоча й відірватися від одиничного вона не може. Структура такого типу може бути названа символічною, і їй притаманна чудова характеристика тієї історичної форми мистецтва, котру Гегель називає символічною» [4, 421].

Отже, за умов, що склалися в 1970–1980-х рр., у мистецькому середовищі Харкова було створено колектив гостро індивідуальних майстрів-плакатистів, які своєю творчістю сформували таке художнє явище, як харківський театрально-плакатний плакат. Його особливість полягає в тому, що останній не ілюструє п'єсу, а вирішує складні символічні завдання на рівні змісту. На відміну від столичних творів, він не демонструє ідеологічного пафосу чи програмної соціальної критики; інтереси майстрів було зосереджено на суто мистецьких проблемах. Спираючись на традиції 1920-х рр. і зазнаючи впливу станковизму, даний вид графіки органічно переплівся із символічною специфікою школи. Через метафору як фіксацію головної ідеї театрального твору сукупність символічних означень, естетичності й тонкої іронії харківський плакат 1970–1980-х рр. досяг надзвичайно високого художнього рівня.

Корінні зміни, що відбулися у вітчизняному мистецтві в 1990-х рр., переорієнтували плакат на виконання нових завдань. Він зазнав нової видової трансформації, а саме – розділився на соціальний та рекламний і повністю підпорядкував графічному дизайну. Ідеологічні функції, на яких було зосереджене плакатне мистецтво 1970–1980-х рр., нівелювали: політичний плакат став частиною рекламного комплексу, театрально-плакатний зник – із зубожінням театрів (від середини 1990-х рр.) замовлення на театральні плакати практично зникли.

1. Апинян Т. Философия игры // Бахтин М. Эстетическое наследие и современность: В 2 ч. – Саранск. – 1992. – Ч. 2. – С. 263–272.
2. Владич Л. Майстри плаката: Альбом. – К., 1989.
3. Гладун О. Харківський плакат 1970–1990-х рр. // Вісник ХДАДМ. – Х., 2004. – № 3. – С. 23–27.
4. Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972.
5. Пивненко А. Виталий Куликов – мастер плаката // Советская графика. – М., 1983. – Вып. 7. – С. 191–198.
6. Свирида И. Начиная с афиши: [И. Яхин] // Творчество. – М., 1981. – № 7. – С. 10–14.
7. Свиридова И. Советский политический плакат. – М., 1975.
8. Цыганков В. Какой сегодня спектакль?: [Художники Харькова: О. Векленко, А. Удовенко, В. Куликов, И. Яхин] // Реклама. – 1988. – № 3. – С. 9–11.
9. Шевченко В. Традиції та розвиток графічної школи // 75 років вищої художньої школи Харкова. – Х., 1996. – С. 63–64.
10. Шевченко В. Український плакат: [Історія розвитку] // М.А.Д.Е. – 2001. – № 1. – С. 130–139.

## МІФОТВОРЧИСТЬ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕЛЕПРОСТОРУ УКРАЇНИ

*Світ міфу – це абсолютна реальність*  
М. Еліаде

Телевізійна комунікація в наш час вважається однією з головних форм пізнання навколишнього світу, інтерпретацією постмодерної реальності, хоча її значення для самосвідомості індивіда цим не обмежується. Реальність, яку створює телебачення, стає для глядачів правдивішою, ніж життєва дійсність, яку вони вже й не відрізняють від екранної. Так народжуються міфи, що стають основою нового сприйняття світу. Предметом міркувань даного дослідження є складні взаємовідносини тріади постмодернізм – телебачення – сучасна міфологія. Телебачення сьогодні – це, з одного боку, феномен постмодернізму, а з другого, – фабрика продукування й розповсюдження сучасних міфів.

Теорія міфу нараховує декілька століть. Над сутністю міфу розмірковували свого часу Б. Фонтенель, Вольтер, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є, Ф. Шеллінг, Ф. Ніцше, К. Юнг, Л. Леві-Стросс та десятки інших дослідників. Тривалий час у радянській науковій думці панувало ставлення до міфу як до архаїчного явища, несумісного з науково-технічним прогресом. Однак, очевидно, що в ХХІ ст. міфологічні форми не тільки не зникають зі свідомості людей, а й виникають нові, навіть у сучасній культурній системі із сильними раціональними складовими. Активізовані міфологічні уявлення стають потужним атрибутом медіакультури як домінуючої культури інформаційного постмодерністського суспільства. Починаючи з Р. Барта, міф інтерпретують як семіотичний феномен сучасної культури, як комунікативну систему. Завдяки бурхливому розвитку комунікативних засобів, особливо екранних медіа, поступово формується тотальна чи колективна міфологія. З'являються думки про існування «панміфологізму» нашого часу: «присутність міфу (вірніше, міфічного) відчувається всюди»<sup>1</sup>. В інформаційному просторі у величезних кількостях і з небаченою швидкістю продукуються соціальні, політичні, художні, релігійні та інші міфи. Це т. зв. технологічні міфи, які вирізняються тим, що не спираються на архетипи, а «вписуються» в якийсь уже давно існуючий «вічний» міф<sup>2</sup>.

З другого боку, дослідники постмодернізму активно аналізують проблеми руйнації системи окремих культур, нівелювання меж між «елітарним» і «масовим», знецінення понять «геніальність», «творчість», «вічні цінності» тощо. Постмодернізм орієнтує сучасну культуру на принцип «попури», колажність, різноманітність, «змішання всього і всіх». Ці контентні та естетичні засади активно використовуються в практиці сучасного телебачення, яке є постмодерністською технологією. Причому не лише тому, що воно виникло паралельно з появою постмодерну, а й тому, що усвідомити значення і специфіку сучасного телебачення неможливо поза контекстом постмодерністської філософії, його художніх прийомів та естетичних принципів. «Заппінг» чи «кнопінг», що виник з появою телевізійного пульта дистанційного керування і є щоденним актом постмодернізму чи не кожного з нас. Тут цілком реалізується принцип колажності та відсутність ієрархії. Новини, поп-музика, економічна аналітика, комедія, ток-шоу, блок реклами, футбольний матч – усе об'єднане лише одним – спрямованістю на розважальність, а значить, на неординарність, гостроту, сенсаційність. Телебачення орієнтує на особливе сприйняття світу – позбавлене цілісності, фрагментарне, де зникає межа між дійсністю, минулим і майбутнім; т. зв. мозаїчна картина телеефіру стає фундаментальною картиною світу для людської свідомості.

Ще із середини минулого століття на різних культурних рівнях спостерігалось звертання до ідей фрагментарності, найкращою реалізацією яких стали екранні медіа, насамперед телебачення, а тепер ще й Інтернет. Деякі вчені вбачають у цьому процесі одну з основних «мислимих стратегій» сучасності. Тільки на телебаченні міг з'явитися такий суто телевізійний і водночас постмодерністський продукт, як музичний кліп, що дав назву специфіці сприйняття інформації нової генерації глядачів. Формується «кліпове мислення» екранного покоління, витісняючи традиційне, яке поступово зникає разом з його носіями.

Сучасні філософи та соціологи (наприклад, Е. Геллер) відзначають, що сьогодні «залізну клітку раціональності» замінила «гумова». «Відсутність адаптаційних механізмів призвела до

феномену розщепленої свідомості. З цього погляду нову свідомість можна співвіднести з т. зв. міфологічною свідомістю, коли логічна складова ще остаточно не відокремилася від емоційної. У цьому випадку ми можемо спостерігати нерозчленованість понять “суб’єкт” і “об’єкт”, “предмет” і “знак”. І міфологічне мислення виступає у своїй знаково-символічній формі»<sup>3</sup>.

Звичайно, сучасні міфи (політичні, соціологічні чи культурологічні) набули нових конфігурацій, однак не втратили головного — синкретичної форми мислення. Чому так відбувається, чому міфи досі продовжують існувати в наш раціональний час? За Бартом, це можливо тоді, коли «створений образ дійсності відповідає ціннісним очікуванням носіїв міфосвідомості»<sup>4</sup>. Це пояснює появу численних соціально-політичних міфів, штучно змодельованих на потребу масової свідомості, коли реальні соціальні чи етичні проблеми замінюють спрощені уявлення про вічну боротьбу двох міфологізованих концептів («проросійські політики — прозахідні політики», «комуністи — націоналісти», «галичани — донецькі», «за НАТО — проти НАТО»). Міфотворчість ґрунтується на психологічному прагненні людини досягнути невідоме й отримати просте його тлумачення. Апофеозом міфологічного мислення в Україні є вибори депутатів і Президента: висуюються зрозумілі пафосні слогани, які легко засвоюються масовою аудиторією. Політичну міфологію, яка використовується лише для боротьби за владу, пропонуть називати «прикладною міфологією». Особливістю політичного міфу є те, що він завжди прагне стати реальністю. І телебаченню в процесі «реалізації» міфу та в його тиражуванні рівних немає.

Особливого значення телеекран набуває під час розгортання інформаційних війн, які загострюються в період міждержавних конфліктів. Тоді найціннішими якостями телебачення стають масовість глядацької аудиторії і швидкість розповсюдження мобілізаційної риторики (відомі маніпулятивні технології для створення хибної суспільної свідомості: формування образу ворога, містифікація військових дій, героїзація подій тощо задля об’єднання народу навколо керівництва держави). Існують навіть своєрідні «телевізійні» війни: першою так нарекли війну в Іраку, розв’язану США, а на титул другої може претендувати російсько-грузинський конфлікт, що стався у серпні 2008 р. Ще в 70-х рр. минулого століття Маршал Маклуен запевняв, що третя світова війна вже відбувається як «партизанська війна інформації, що не визнає різниці між військовими і цивільними особами».

Водночас не слід ігнорувати й роль позитивного начала, що існує в сучасному міфотворенні й виявляє себе в різноманітних сферах суспільної свідомості. Залишивши поза увагою критиків масової культури й теоретиків елітарних концепцій (філософські джерела тоталітаризму та насилля, згадавши хоча б Ніцше), зазначимо, що масова культура «виступає як засіб реалізації не стільки гедоністичних, скільки ідентифікаційних і адаптаційних стратегій, закріплюючи існуючу в суспільстві соціальну ієрархію [...] і сприяючи стабілізації суспільної системи через конструювання особливої віртуальної надбудови над реальністю»<sup>5</sup>. Особливо це важливо в процесі пошуку загальної ідентичності (common identity), а для України як новоствореної держави винятково актуальним є творення національних міфів: пошук національних «джерел» чи «витоків», «національного характеру», «національної ідеї». В Україні існують певні державні міфи, серед яких типовими є такі: «українська демократія», «Україна — центр Європи», «прагнення до євроінтеграції», «Україна має бути членом НАТО», «вільні ЗМІ», «Україна потерпає від імперських амбіцій Росії» тощо. «Нові політичні міфи не виникають спонтанно, вони не є диким плодом неприборканої уяви. Навпаки, вони являють собою штучні утвори, створені вмислими й спритними “майстрами”. Нашому ХХ століттю — великій епосі технічної цивілізації — призначено було створити й нову техніку міфу»<sup>6</sup>.

Українське державне телебачення мало б відігравати найважливішу роль у формуванні державної ідеології, однак це не відбувається через відсутність такої ідеології. Крім того, незважаючи на максимальне ефірне покриття території країни, Перший Національний телеканал має низький рейтинг глядацького інтересу, тож більший вплив у процесі міфологізації суспільної свідомості мають телемовники з приватною формою власності, які потурають перш за все інтересам олігархічних груп своїх акціонерів (яскравим прикладом цього є загальнонаціональний телеканал «Інтер»). Саме в програми цих каналів прагнуть потрапити політичні діячі різного штибу, щоби знову і знову, немов мантри, повторювати мільйонам глядачів свої ідеологічні міфологеми.

Політичні лідери задля створення персональних міфологічних образів також використовують як прообрази відомі історичні постаті, іноді декілька — у різні періоди своєї діяльності і за-

лежно від обставин. Ю. Тимошенко – «Жанна Д'Арк» («воїн світла», тема зради) або «Марко Вовчок» (характерна зачіска, «слабка жінка в суворому і несправедливому чоловічому світі»). «Міф є цілою конструкцією, і в цьому його принципова вигідність, оскільки велика кількість необхідних характеристик спливатимуть автоматично. У випадку підключення міфу вже немає потреби створювати тексти, достатньо тільки натякнути, підказуючи суттєві характеристики, які підведуть масову свідомість до того чи іншого міфу»<sup>7</sup>.

Слід відзначити важливу роботу системи телемедіа в процесі передачі, збереження та реконструкції соціальної пам'яті, коли телебачення виступає формою соціального знання (анімаційні серіали «Історія українських земель», «Історія Великої Вітчизняної війни», історична документалістика). Завдяки таким телепродуктам міфологізовані уявлення про історію держави стають загальними й можуть слугували тлом для реконструкції сімейної історії, родоводу. На думку Г. Почепцова, «всі яскраві з погляду нації події наскрізь міфологічні»<sup>8</sup>.

Міфом, на думку Ролана Барта, може бути будь-що гідне розповіді. «Для визначення міфу важливим є не самий предмет повідомлення, а те, як про нього повідомляється». Тобто «міф – це комунікативна система, міф – це форма сповіщення»<sup>9</sup>. У цьому контексті вплив і можливості телеекрана майже безмежні: він допомагає відчувати себе гостем різних частин земної кулі, надає свободу вибору видовища, позбавляє комплексу самотності («Ти не один з 1+1», «Поки ти вдома» – СТБ /ти з теледругом, телевізор – член сім'ї/), створює відчуття включення в світ культурного та політичного життя країни і світу (новини, програми про мандри, політичні ток-шоу, трансляції міжнародних конкурсів, церемоній нагородження тощо). Інформація набуває виразної чуттєвої конкретики, а завдяки емоційному забарвленню ще й легко запам'ятовується і таким чином оформлюється в оболонку міфу. Так виникає ілюзія знання, а глядачі стають об'єктом маніпулятивних технологій. «Ми, затамувавши подих, спостерігаємо за складними обертами вистави. А сцена – весь світ... І ми вже втрачаємо відчуття реальності, перестаємо розуміти [...], що це ллється: кров чи фарба?»<sup>10</sup>. Реальність, яку транслює телебачення нерідко називають «гіперреальністю» чи «квазіреальністю». Можливо, точніше її визначити як «міфологічний реалізм», як спосіб зображення міфологізованого життя «у формах самого життя»? Адже з легкістю вірячи будь-якій інформації, яку продукує телеекран, сучасне суспільство нагадує давніх греків, для яких міфи були не казкою, а реальним життям, коли міфи входили в їхню «внутрішню картину світу» (Лосєв О.). Така тенденція стає особливо небезпечною, коли міфологічні уявлення панують тотально, а аналітична думка відпочиває, сповита оманливими цінностями та переконаннями.

У давнину Аристотель вважав, що людей можна оцінити по тому, яких вони мають богів. Поверхневий огляд сонму сучасних «богів» має такий вигляд: для попереднього покоління це були вожді, для теперішнього – політики, для генерації next – публічні персонажі шоу-бізнесу, т. зв. «селебритіз» (артисти, спортсмени, моделі). Причому рівень «сакралізації» сьогочасних «лідерів думок» абсолютно не зменшується, що дозволяє певним дослідникам говорити про масову культуру як про сучасний міф чи простір «нової архаїки»<sup>11</sup>. Амбіційні намагання комерційного телеканалу «Інтер» сконсолідувати українське суспільство навколо формування галереї вітчизняних загальнонаціональних героїв (телепроект «Великі українці», адаптація зарубіжного формату) завершилися скандалом. Крім політичної складової причин такого провалу телепроекту, чітко виокремилася проблема незрілості молодого покоління та відсутність зрозумілої для всіх і прийнятої всіма національної ідеї.

Зрозуміло, що телебачення адресоване не елітам, а загалу, тому за формою і змістом повідомлення з екрану мають бути нескладними, але цікавими, а спілкування з глядачем повинно відбуватися доступною мовою.

Навіть телевізійні програми новин опановують «форму естрадного викладення матеріалу», через що відбувається «дифузія жанрів» (Р. Борецький). Підтвердженням цього є багато прикладів в ефірі новин українських каналів. У студії ведуча використовує наочні пристосування під час підводки до сюжету («5 канал»), майже театральні інсценівки журналістів під час розповіді в аналітичних сюжетах, а учасники політичних ток-шоу мало чим відрізняються від резидентів «Comedy Club». На телеканалі «1+1» у ТСН відмовилися від традиційного ланцюжка за формулою «політика–економіка–культура–спорт–погода»: тепер погода передують новинам, які починаються з тих подій, що є важливими, на думку медіа-менеджерів. Весело, майже як анекдот, розповідає підсумкові новини дня ведучий вечірнього випуску на телеканалі ICTV. Більшість новин створено

в стилі «інфотейнмент» (information + entertainment), що значить «розважальна інформація» або «інформативна розвага» і є еkleктичним місивом різних за важливістю сюжетів.

Масова культура, чи поп-культура, продукти якої становлять основний телевізійний контент, ніколи й не віддалялася від архаїчних джерел, звідки вона повсякчас всотує міфологічні образи та використовує їх в різних жанрах – кіно, телесеріали, телепрограми, гороскопи, відеокліпи, реклама, мода тощо. Велика армія глядачів навіть не піддає сумніву реальність численних «судових справ», що розглядаються під різними назвами у програмах українських телеканалів (віра в покарання «зла», в існування справедливих суддів), а переконати прихильників окремих програм (наприклад, «Вікна з Дмитром Нагієвим») у тому, що сцени сімейних драм є постановочними, герої – актори, а історії написані сценаристами, майже неможливо. Не кажучи вже про серіали, які не тільки коригують розклад дня пересічного глядача, а й на певний період (іноді це роки) стають частиною його буденного життя, а для деяких глядачок навіть «другою сім'єю». Особливостям сприйняття інформації з екрана присвячені численні дослідження психологів і соціологів, які пояснюють довіру до телевізійних міфічних образів і повідомлень з боку глядача. Телебачення породжує ілюзію приватного спілкування, феномен прямого контакту, близькості. Для ведучого новин, приміром, найважливішим показником є рівень довіри глядача, що вимірюється в результаті спеціальних досліджень.

Володіючи монополією на інформацію, телебачення задає пріоритети подій. У світі відбуваються мільйони подій, але обговорюється тільки та їх частина, яку ТБ вводить у сферу уваги своїх глядачів. Згадаймо слоган, що анонсує інформаційний телеканал «5 канал». Він звучить буквально так: «Тут народжуються новини». Тобто новиною стане те, що з'явиться в ефірі, всі інші події можна вважати такими, що не відбулися. Після процедури відбору новин починається процес висвітлення події – її інтерпретація, в якій беруть участь багато фахівців – редактори, режисери, телеменеджери. Подія стає лише приводом, зачіпкою для формування телевізійного міфу. Телебачення створює певний образ, який глядач сприймає за реальність. Ця здатність телебачення є могутнім інструментом створення і руйнування міфів. В основі механізму міфологізації в програмах новин лежать підтасування, перекручення фактів, подій, документів, спеціальні коментарі, що елементарно маніпулюють свідомістю мільйонів. Необхідно мати навички, щоб бачити подію і її контекст, розрізнити сенсацію та її смисл, емоційний сплеск і глибоке почуття, факт і коментар <sup>12</sup>. У публікаціях останніх років великого значення надають питанню «реальності» і її презентації в телепросторі. Уже ніхто не сумнівається, що телебачення не є банальним ретранслятором життєвих подій. При зображенні «реальності» на екрані відбувається кодування інформації, а за цим кодом прихована ідеологія, система поглядів, ціннісних орієнтирів.

Другим за вагомістю контентом для телеканалу є кінопоказ. Серіали (serials), телесеріали (television series, soap operas), сіткоми (sitcom – situation comedy) сьогодні стали головним телевізійним продуктом для prime-time. Вони відвоювали чималий відрізок ефірного часу, виділеного під кінопоказ. З часом стало зрозуміло, що феномен серіалу та існування великої армії його прихильників зумовлений тим, що для глядачів він виконує функцію міфу, своєрідної казки для дорослих. Неабияка популярність телесеріалів тривожить навіть релігійних діячів. Привабливість мильних опер частково пояснюється тим, що вони б'ють і поцілюють у саме серце сенсу життя, у найбільш уразливі місця наших метафізичних потреб <sup>13</sup>, адже телесеріали виконують ті ж функції, які в західній традиції в минулому виконували святкові постановки в церквах. Найчастіше використовують три метасюжети: «Попелюшка» (героїня після страждань знаходить щастя й зустрічає-таки свого принца), «Робін Гуд» (герой, який карає негідників, справедливість перемагає), «Багаті також плачуть» (гроші не роблять нікого щасливими, немає приводу заздрити багатіям, у них також є проблеми, та ще й більші, ніж у пресічної людини). Неважко й серед героїв серіалів виявити безліч класичних міфологічних символів соціального й містичного характеру: абсолютно схожі близнюки, загублені й переплутані діти, персонажі з амнезією (втрата пам'яті), герої-перевертні, які живуть під різними іменами. Як бачимо, розмаїттям філософських та етичних проблем і тем серіали не переобтяжені. Однак тут не повинно бути ніякого снобізму чи зверхності, адже ті, хто різко виступають проти «мильних опер», дуже часто виявляються просто носіями інших соціальних міфів, з іншої субкультури <sup>14</sup>.

Ще одним прикладом міфічно-казкового сценарію є численні програми про ремонт квартир: «Квартирне питання» (СТБ, ICTV), «Квадратний метр» (Інтер), «Корисна площа» (Новий канал), «Школа ремонту» (Тоніс). Усе відбувається на очах у глядача, «тут і зараз», ніби в режимі «on-line». Спочатку зникає старий інтер'єр: браві хлопці (як у пушкінській казці «всі як на підбір!») з усмішкою на вустах за 2–3 хвилини виносять усі меблі і знімають усі нашарування на стінах. І ось один помах чарівної палички – і все відремонтовано, другий помах – нове вмєблювання. А як мешканці радіють: вони навіть не очікували такого дива отримати. Не програма, а чудо наяву.

Близькими за казковістю є програми «Галопом по Європах» і «Таксі», де на звичайних людей прямо на вулиці чекають дивовижні пригоди, сюрпризи, подарунки: в одній програмі – подорож до Європи (і знову «тут і зараз»), а в іншій ви потрапляєте в чарівне таксі, де вас перевіряють на кмітливість як типового героя сотень казок, поки ви прямуєте до місця призначення. Проїшли всі випробування чи відповіли на запитання – тримайте винагороду. У таких програмах зазвичай рясний product placement, а рекламодавці (торгові марки та компанії) виступають у ролі щедрих чарівників. Ми їх не бачимо, вони за кадром, але всесильні й можуть виконати будь-яке бажання.

Численні телевізійні програми, як-от «Фабрика зірок», «Фабрика краси», різноманітні «конкурси краси» подібні до голівудської «фабрики мрій», є необмеженим ресурсом для творення нових міфологізованих «ідолів».

Щодо реклами на телебаченні, то її головна мета, як відомо, – стимулювати споживання продуктів (промислових, харчових, ідеологічних, шоу-бізнесових тощо) і створити за допомогою аудіовізуальних та інших засобів телебачення нову споживчу потребу, привабливий імідж торгової марки, політичного діяча, естрадного виконавця чи партії. Завдяки сполученню телебачення й реклами «сьогодні головним є ринок образів»<sup>15</sup>. Нині телевізійна реклама широко впроваджена в масову свідомість і значно впливає на культурно-інформаційний простір, який багато в чому створений нею за принципом міфологізації дійсності.

Незалежно від того, як позиціонується телебачення – як явище, як технічний прилад для ретрансляції, як ЗМІ, як ящик для розваг чи як могутня фабрика виробництва міфів, неможливо не визнати масштаби впливу телебачення на сучасне суспільство з огляду на охоплення аудиторії і на його надзвичайні можливості у сфері комунікації, маніпуляції масовою свідомістю і міфотворчості. Сьогодні телебачення – це основа існування життя суспільства: для мільйони людей сприймають життя через екран і, «якщо життя немає в телевізорі, його немає й насправді» (Д. Дондурей). Отже, сучасне телебачення – це розвинена міфотворча система постмодернізму.

<sup>1</sup> Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. – М., 2002. – С. 4.

<sup>2</sup> Кириллова Н. Медиа-культура: от модерна к постмодернизму. – М., 2006. – С. 132.

<sup>3</sup> Виноградов В., Огнев К. Современное «мифологическое сознание» и экранные искусства. – М., 2000.

<sup>4</sup> Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 87.

<sup>5</sup> Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 2005. – С. 18.

<sup>6</sup> Кассирер Э. Техника современных политических мифов. – М., 1997. – С. 65.

<sup>7</sup> Почепцов Г. Имиджелогия. – М.; К., 2001. – С. 105–106.

<sup>8</sup> Почепцов Г. Психологические войны. – М.; К., 2000. – С. 216.

<sup>9</sup> Барт Р. Мифологии // Доступно с: <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/010.htm>.

<sup>10</sup> Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. – М., 2000. – С. 166.

<sup>11</sup> Рыжов Ю. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. – М., 2006.

<sup>12</sup> Топорков А. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие // Доступно с: <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>.

<sup>13</sup> Чаплин С. Христианская эсхатология в зеркале СМИ: мифы и катастрофы как информационный повод // Доступно с: <http://www.kiev-orthodox.org/site/byauthor/246>.

<sup>14</sup> Дубицкая В. Телесериалы на экране и в постсоветской мифологии // Доступно с: <http://www.ecsocman.edu.ru/images/pubs/2006/04/27/0000275906/11Dubitskaya.pdf>.

<sup>15</sup> Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. – С. 254.

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА І ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ (від витоків – до рубежу ХІХ–ХХ століть)

Синтетична природа театру (який містить літературну першооснову, драматургію, а також реалії сценічного втілення: режисуру, акторське мистецтво, сценографію і т. д.) вже у своїх першоформах (занурених у джерела народної творчості), що з'явилися якщо і не в усьому різнобарв'ї свого прийдешнього «професіонального» синтетизму, то все ж таки у відчутній потужності видовищної впливовості, завжди забезпечувала «масовість» цього першого з «масових» мистецтв, або, як його ще зазвичай кваліфікували, «відкритої книги для народу». Смаки потенційного глядача (часто неграмотного, у вузькому розумінні освітнього цензу, але широкоосвіченого, коли йдеться про складові народної, а значить, і національної культури, – фольклорні та етнографічні традиції) завжди враховувалися драматургами (в усі часи), які висловлювали також і своє ставлення до архетипів мислення корінного населення, котре мешкало в Україні. «Менталітетна інформація» драматургії закономірно «перетікала» в сценічні твори: акцентована чи пригашена, вичерпна чи дозована, у кожному разі інтерпретована (і як літературно-художня основа в цілому), подана крізь призму розуміння проблеми національної специфіки постановником, актором, автором декорацій і костюмів, творцем музики до вистави. У свою чергу театральна вистава (у всій сукупності своїх художньо-виражальних засобів), впливаючи на глядача, активно формувала своє розуміння національного менталітету, хоча і цей процес впливу не був одностороннім: позиція театру і тут стикалася з уже сформованою позицією глядача (закріпленою на свідомому чи підсвідомому рівнях). Врешті-решт, «менталітетні висхідні» глядача змінювалися: саме цей (а не інший) «підсумок» формував нову драматургічну думку, а разом з нею (чи слідом за нею) і наступну позицію вже сценічного мистецтва. **Українське театрознавство, як і його невіддільна складова театральна критика** (на всіх стадіях свого існування), принципово імпліцитне самій театральній культурі, тож не може бути виокремлене з її цілісності і, таким чином, закономірно несе містить риси національної «самоідентифікації».

Принциповою рисою українського театрознавства (на відміну від стану цієї гуманітарної дисципліни, скажімо, в Західній Європі, починаючи від «Поетики» Аристотеля, і до «Мистецтва поетичного» Ніколи Буало) є його «вписуваність» спочатку в суто історичні дослідження, потім – у культурологічні (які багатоаспектно висвітлюють різні сфери духовного життя народу); далі – виокремленість театрознавчої думки з царини літературно-художніх досліджень (прицільна увага до «драматургічної грані» мистецтва Мельпомени); причому практично до рубежу ХІХ–ХХ ст. критичний аналіз суто сценічної сфери існував скоріше як виняток.

Ще одна риса українського театрознавства – це сформульоване відомим ученим О. Пипіним «національне самоусвідомлення»<sup>1</sup> (стосовно історії в широкому розумінні цього означення, зокрема в галузі мистецтва кінця ХІХ ст., однак може бути віднесене й до всієї сфери української культурології практично на всіх етапах її розвитку).

Виходячи із запропонованих характеристик українського театрознавства, його початок<sup>2</sup> закономірно було б віднести до реалій т. зв. «шкільної драми» ХVІ – першої половини ХVІІІ ст. Починаючи від «діалогів» (інакше – «декламацій») типу «Просфоніми...» (1591), і до сталих драматургічних форм (як-от широковідома трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича) їх очевидна театрознавча суть (зрозуміло, не виокремлена з художньої сфери), водночас означенням певних, а не інших драматургічних форм, їх оригінальною структурованістю тощо, – та все ж існувала. Іншим джерелом формування початків театрознавства стала полемічна (широкоадресна за своєю характеристикою) творчість І. Вишенського, котрий не тільки інформував громадськість про «розширення машкарського і комедійного набожества», а й піддавав цю інформацію гострому критичному аналізу; а також діяльність послідовників цього відомого полеміста – М. Смотрицького, З. Копистенського, П. Могили та інших. Першопоеднанням двох вищезазначених джерел українського театрознавства (в його першоформах) були поетики – контамінаційні форми естетико-теоретичних сентенцій і художніх уривків, що вважалися вірцями.



Важливою діяльністю – такою, що передувала помітному етапові і в історії українського театрознавства, – стала науково-просвітницька діяльність І. Рижського, першого ректора щойно відкритого Харківського університету, який у своїх лекціях і працях з естетики спонукав студентів до глибокого вивчення народного мистецтва, як і найкращих зразків на той час уже чинної української професійної культури, включаючи їх у загальний контекст світової художньої думки («безрассудно презирать свое собственное, если оно ни в чем не уступает чужому»<sup>3</sup>). Не дивно, що серед учнів І. Рижського був Є. Філомафїтський, який залишив одну з перших суто театрознавчих розвідок – рецензію «Харьковский театр» (опубліковану в журналі «Украинский вестник» у 1817 р.), де нищівній критиці (не стільки з погляду естетичних канонів, скільки з принципів національної гідності) піддався «Казак-стихотворец» О. Шаховського.

Згідно з традиціями, які вже склалися в українському театрознавстві, його раритетами продовжують залишатися суто **драматургічні твори**, зокрема ті, котрі заряджені очевидним театральнокритичним «запалом». Так, у «Наталці Полтавці» І. Котляревського, попри утвердження нових канонів національної драматичної літератури, заявлена критика того ж таки вищезгаданого «Казака-стихотворця».

Однією з прикметних особливостей театрознавства і театральної критики ХІХ ст. було те, що розробка теоретичних питань театального процесу не була лише прерогативою професійних критиків (ці професії в означений час в Україні ще не «сформувалися»). Активну ж участь у художньому, як і літературному, процесі брали українські письменники (вони ж – культурологи широкого профілю) – від Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки до П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка і Лесі Українки (у певній аналогії з історичною практикою Г.-Е. Лессінга, Й.-В. Гете, Д. Дідро, Вольтера, А. Міцкевича, О. Пушкіна, М. Гоголя та ін.), не кажучи вже про те, що значну частину їхнього письменницького доробку займає саме драматургія.

Отже, загальноестетичні, загальномистецькі (які прямо чи опосередковано стосувалися сфери Мельпомени) судження провідних діячів національної культури, репрезентовані в еманациях художніх творів, публіцистиці, епістолярній спадщині, – основна складова театрознавчих досліджень практично до рубежу ХІХ–ХХ ст.; однак траплялися й прицільно-критичні матеріали, та лише як виняток, – тим ціннішою була рецензія Є. Гребінки «Провинциальный театр» (1840) на гастролі трупі Млотковського, репертуар (характерний для периферійних сценічних колективів), склад і рівень акторів якої ставав красномовно-очевидним, оціненими також з погляду його значення для національної культури.

Окрема розмова – відгук Т. Шевченка на бенефіс актриси Піунової (1858), де не просто точно змальовано «портрет» молодої провінційної актриси, а й ціла програма – застереження від рутини, що завжди чатує на (молодий) талант.

Починаючи з другої половини ХІХ, і на рубежі ХІХ–ХХ ст. з'являються нові тенденції в естетичній та літературно-художній сфері, репрезентовані творчістю видатних діячів української культури – М. Драгоманова, І. Франка, М. Павлика, О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки, А. Кримського, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаніка та ін. Для цього періоду характерна більша диференціація творчої діяльності представників «красного письменства» – жанрова визначеність конкретної публіцистичної статті чи наукової розвідки, чітко окреслена критична позиція.

Такій диференціації сприяла велика кількість газетно-журнальних видань, а також суто наукових часописів, що виникли як на Наддніпрянщині, так і в Західній Україні («Основа», «Вечорниці», «Мета», «Нива», «Русалка», «Зоря», «Діло», «Друг», «Громадський друг», «Світ», «Народ», «Житє і слово», «Рада», «Перший вінок», «Наша доля», «Літературно-науковий вісник», «Нова громада», «Україна», «Записки Наукового Товариства імені Шевченка» та ін.), що, природно, формували та виховували культурологічну думку в Україні. Так, саме на сторінках галицької «Ниви» зустрічаємо дві розгорнуті розвідки – О. Марковецького «Русский театр» і К. Горбала «Народний театр», де з фаховою (театрознавчою) вимогливістю зроблено ретельний огляд як самих п'єс, так і їхніх сценічних інтерпретацій, а також ретельний огляд роботи професійних та аматорських колективів Західної України.

Підвищення рівня театральнокритичної думки в Україні бачимо у висвітленні тих аспектів, що стосуються сценічної діяльності труп, очолюваних корифеями українського театру: М. Старицьким, М. Кропивницьким, М. Садовським, П. Саксаганським та ін. Серед численних, пере-

важно інформативних, відгуків у періодиці вигідно вирізняється публіцистика М. Комарова, зокрема вміщена в уже згадуваній львівській «Зорі» змістовна стаття-огляд «Українська драматична труппа М. Кропивницького в Одесі» (1892).

Та все ж пріоритетною сферою дослідження на рубежі ХІХ–ХХ ст. залишається вивчення драматургії: «Три п'єси І. Карпенка-Карого» В. Горленка («Киевская старина», 1887), «Твори Івана Котляревського» О. Пчілки («Рідний край», 1909), «Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)» А. Кримського («Зоря», 1897) та ін. До цього переліку слід додати розвідки С. Єфремова, присвячені драматургічній творчості І. Котляревського та І. Карпенка-Карого, а також таку, що залишалася в рукопису до 1930 р. – наукову працю Лесі Українки «Новейшая общественная драма» про створену на рубежі ХІХ–ХХ ст. т. зв. (західноєвропейську) «нову драму» (репрезентовану іменами Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана).

Етапною постаттю для українського театрознавства став І. Франко. Видатний драматург (як водночас і поет, прозаїк), він значну частину своїх творчих зусиль віддав театральній справі. Виступав як театральний оглядач газет, друкував свої статті та рецензії про драматургію і сценічне мистецтво на сторінках «Друга», «Зорі», «Діла Народу», у варшавській газеті «Kurjer Lwowski»; до того ж, вміщував свої виступи як у галицьких виданнях (зокрема в «Записках Наукового Товариства імені Шевченка»), так і в польській періодичній пресі. Чи не найбільший інтерес становлять його праці з історії нової української драми, в тому числі «Руський театр у Галичині» (1885), де розглядається театральне життя від перших галицьких вистав 40-х рр. ХІХ ст. і до часу написання означеної розвідки, а також «Русько-український театр» (за визначенням самого автора, «історичні обриси»), де простежується процес виникнення та розвитку театру від його початків ще в період Київської Русі і аж до явищ історії українського театру ХІХ ст. До цих тематично означених робіт (згадаємо ще «Писання І. П. Котляревського в Галичині», «Галицький “Москаль-чарівник”» та ін.) долучаються також статті І. Франка, присвячені питанням літератури і драматургії, зокрема «Критичні письма о галицькій інтелігенції», щорічні огляди галицької літератури, «Русько-українська література», статті про драматичну творчість тих наддніпрянців, яких він вважав першопостатями національного театру: М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та ін. І. Франко опублікував (а цьому передували цілеспрямований науковий пошук) невідомі шкільні драми («Містерія страстей Христових», «Слово про збурення пекла», діалог «Банкет духовний»), аналізував інтермедії («Інтермедія єврея з русином», «Котра віра ліпша?»), присвятив ґрунтовні праці вертепу («До історії українського вертепу ХVІІІ ст.», «Нові матеріали до історії українського вертепу»), де доводив унікальність цього явища в порівнянні із західноєвропейськими формами лялькового театру.

Широта театральних інтересів І. Франка вражає: він відгукнувся на заснування чеського народного театру, писав рецензії на вистави польської сцени, видав серію творів Шекспіра (із власними передмовами), не залишаючи поза увагою і явища сучасної йому європейської драми. У своїх наукових розвідках І. Франко розглянув процес розвитку українського театру в тісній взаємодії з історією інших театральних культур – російської, польської – і це надало його працям широкого, справді міжнародного значення.

Утім, основна ідея, що пронизує всі театрознавчі й театральні-критичні праці І. Франка і яку він адресує читачам, – це **національне самоусвідомлення** (згідно з традиціями, які вже склалися в українській культурології). Так, відстоюючи необхідність створення національного театру для широких верств населення (як і вважаючи його виникнення свідченням «зрілості нації»: «Театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний»), І. Франко застерігає проти вузького розуміння завдання, що виникають перед мистецтвом Мельпомени з «національним обличчям» («Не в тому діло, щоб ми бачили на українській сцені одних селян [...]. Хай він буде народним театром в дещо ширшому значенні, хай дає картину української громадськості, громадськості *нашого краю*, країну взаємного впливу різних суспільних верств [...] українського народу...»).

Спадкоємцем найкращих театрознавчих традицій, які вже склалися завдяки Франкові і в українській культурі, виступив Г. Хоткевич – драматург, режисер, актор, публіцист. Більшість його фахових матеріалів вміщено на сторінках поважного «Літературно-наукового вісника» («Сумний стан теперішнього українського театру», «Збірник творів Матвія Семеновича Жернова», «Літературні враження» та ін.), львівської газети «Діло» («Гуцульський театр») тощо.

Основний пафос театральних-критичних виступів Г. Хоткевича спрямований не тільки проти далеких від художнього рівня творів деяких драматургів, але й проти аматорської діяльності окремих, утворених на початку ХХ ст. труп, котрі позиціонували себе професіоналами «високого польоту». Вістря полеміки Г. Хоткевича нерідко зачіпає й діяльність *корифеїв українського театру* – як драматургічну («одноманітність тематики»), так і сценічну (недостатньо інтенсивний поступ на шляху оновлення виражальних засобів вистави). Утім, справжня мета Г. Хоткевича-критика та сама, яку виборювали й інші театрознавці його покоління, – створення нового українського театру (а водночас і «нової драми»). Прикметно, що саме на цих шляхах уже з'явилися «знакові» для національної драматургії імена – Лесі Українки, В. Винниченка, Олександра Олеся, С. Черкасенка, як, зрештою, і самого Г. Хоткевича; як виявили себе і практики т. зв. «нової сцени»: йдеться про постановницькі репрезентації Леся Курбаса, а також багато в чому інноваційну діяльність самого Г. Хоткевича-режисера. Тож ідучи за Франком-театрознавцем, Г. Хоткевич не просто «вписує» реалії українського театру в контекст європейської культури, але й обстоює подальшу активну «європеїзацію» національного мистецтва Мельпомени, не забуваючи означити найхарактернішу її рису – «зв'язок із народом».

Театрознавча діяльність І. Франка (а за ним і Г. Хоткевича), можна припустити, заохотила до аналогічної, театрознавчої, діяльності видатних діячів українського мистецтва Мельпомени – насамперед *корифеїв* (М. Кропивницький «Ітоги за тридцять п'ять лет», 1905; «За тридцять п'ять літ», 1906; «За 65 лет», 1916; М. Садовський «Мої театральні згадки», 1907); як і сприяла виникненню численної, публіцистично різножанрової, хоча, по суті, все-таки театрознавчої літератури, присвяченої *їхній* (як драматургічній, так і сценічній) діяльності. Закономірно, що серед авторів вищезначених театрознавчих досліджень чимало імен видатних діячів української культури, скажімо, О. Пчілки («Михайло Петрович Старицький», 1904; «М. Кропивницький як артист і актор», 1910), М. Старицької-Черняхівської («Свято української сцени. З приводу ювілею Садовського», 1907; «25 років сценічної діяльності М. Заньковецької», 1908), С. Черкасенка («Кінець сезону в театрі М. Садовського», 1912; «Бенефіс М. Садовського», 1912; «Бенефіс актора І. Мар'яненка», 1913) тощо, які з позицій загальноєвропейського масштабу високо оцінювали діяльність *корифеїв української сцени*.

Театрознавча діяльність І. Франка, як і його ж прищільна увага до високопрофесійних явищ національного мистецтва (а отже, і до їх джерел), викликала появу цілої низки ґрунтовних досліджень з історії української драми та її сценічних репрезентацій, як-от: В. Розова «Южно-русская драма о св. Екатерине» (1904), «Українська шкільна драма “Успение Богородицы”» (1910); В. Перетца «К истории русского и польского народного театров» (1905–1911); В. Резанова «К истории русской драмы» (1910), «Мудрость предвечная» – киевская польская драма 1703 г.» (1912); М. Возняка «Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині ХІХ ст.» (1909), «3 культурного життя України в ХVІІ–ХVІІІ ст.» (1912), «Стара українська драма і новіші досліди над нею» (1912 р.), «Початки української комедії» (1914 р.) та ін. Саме завдяки цим дослідженням були значно розширені культурно-часові обрії українського театру, а мистецтво України поставало самоідентифікованим на тлі складноінтеграційних процесів її нелегкої історії.

Отже, на початку ХХ ст. українське театрознавство вже мало свій вагомий доробок, стали традиції, орієнтовані не тільки на висвітлення вузькопрофесійних завдань, а й на розвиток усєї національної культури, тобто такої культури, яка виборювала б суверенність самої нації. Традиційно, що й надалі в українське театрознавство приходили непересічні постаті національної історії. Так, дослідженнями, присвяченими діяльності *корифеїв української сцени* (працюючи завлітом у Театрі М. Садовського в Києві) на початку ХХ ст. входив у свідомість української інтелігенції С. Петлюра: «Пам'яті Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)», «До ювілею М. Заньковецької», «Уваги про завдання українського театру» (усі – 1907), «Ювілей М. К. Заньковецької», «На бенефісі М. К. Заньковецької» (1908) та ін.

**Традиційною** стає не просто широта творчих уподобань українських діячів сцени (так, друг і учень І. Франка М. Вороний працює як режисер, актор, організатор театральної справи, педагог); **традиційною** стає і *театрознавча* (і *театральна-критична* в тому числі) діяльність митців української Мельпомени: той же М. Вороний видає 1913 р. книгу «Театр і драма», є автором численних публікацій з історії не тільки національного, але і західноєвропейського театру. Причому, **традиційною** не тільки для представників т. зв. «перехідного» покоління українських діячів сцени (яким був М. Вороний), а для нової генерації режисерів, акторів, театральних художників ХХ ст.

Пригадаймо багатоаспектну (режисерську, акторську, творчо-організаційну), зокрема науково-дослідницьку й публіцистичну діяльність Леся Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, Й. Гірняка, М. Терещенка, В. Василька, О. Сердюка та ін. Однак важливо підкреслити, в їхній театрознавчій, як і театрално-публіцистичній спадщині, яка вже належить лише до ХХ ст., звучить все та ж знайома, традиційна, успадкована від проминулих століть мистецтвознавчого досвіду ідея, що «театр — це художній прояв всенародної національної культури, духовного життя цілого українського народу» (М. Вороний).

1. *Пытин А.* История русской этнографии. — СПб, 1890. — Т. 1. — С. 87.
2. Вважаю дискусійною думку про те, що відлік народження театрознавства як науки слід починати з виходу в світ праці М. Германа «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Відродження» (Берлін, 1914).
3. *Рижский И.* Введение в круг словесности. — Х., 1806. — С. 3.

*Ельвіра Пустова  
(Київ)*

### **ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ВАХТАНГА ВРОНСЬКОГО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Для українського балетного театру середина 50-х рр. ХХ ст. ознаменувала початок якісно нового періоду його розвитку. Під впливом новаторських пошуків і відкриттів таких майстрів, як зокрема Ю. Григорович, у творчості якого по-новому розвивалися й утверджувалися реалістичні принципи балетного театру, поєднувалися найкращі здобутки видатних хореографів попередніх поколінь, таких як Ф. Лопухов, К. Голейзовський, Р. Захаров, Л. Лавровський, Л. Якобсон та інші. На українській балетній сцені «поступово оновлювалися і формувалися нові музично-сценічні традиції та Форми» [18, 170], утверджувалися плідні та перспективні художні тенденції.

Балетмейстери наново відкривали цінності, здобуті хореографами-симфоністами 1920-х рр., і водночас полемізували з діячами хореодрами 1930–1940-х рр., долаючи труднощі, зумовлені спробами ототожнити закони драматичного й балетного театрів. Опановуючи постановочні досягнення й виражальні прийоми драми, хореографічне мистецтво з середини 30-х рр. ХХ ст. почало ігнорувати свою умовну природу, позбуватися власної, лише йому притаманної образної специфіки. «Деякі постановники забували, що правда реалістичного образу в балеті підпорядковується іншим художнім нормам і законам, ніж у драмі» [19, 138]. «Розглядаючи танець як аналог мови, зводячи його до ролі ілюстратора певних душевних станів» [1, 10], вони віддавали данину натуралістичній правдоподібності замість високого художнього узагальнення життя в пластичних образах. Балетмейстери перетворювали вистави на «німі драми», у яких панував, говорячи словами М. Охлопкова, «підножий реалізм» [15].

«Одна за одною створювались сірі, одноманітні вистави, де ілюстративна пантоміма була головним виражальним засобом, і хореографи-ремісники намагались довести, що пантомімічні балетні драми — єдиний реалістичний шлях для хореографії. Розв'язуючи проблему реалізму в балеті шляхом прямолінійного ототожнення балету і драми, вони намагались виправдати свої пошуки посиланнями на систему К. С. Станіславського, — слушно зауважувала В. Красовська. — Однак драматична вистава, в якій репліки героїв замінені мімічними діалогами й монологами, — безглуздя і нісенітниця. Кожне мистецтво розмовляє з глядачем своєю, лише йому притаманною мовою. Ігнорування природи будь-якого жанру призводить до фальші і натуралізму» [13]. На жаль, ця думка не була загально визнаною, і тому в середині 1950-х і навіть ще на початку 1960-х рр. на сценах країни продовжували з'являтися вистави, в яких «поетична метафоричність поступалася місцем конкретним позначенням, а складна образність і багатозначність танцювальних форм — лапідарності пантоміми, що сприймалася як мова побутових жестів» [1, 10]. Серед таких спектаклів і «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, і «Бетсі» («Джунглі великого міста») А. Лепіна, і «Пісні

про дружбу» Ю. Щуровського, поставлені в Харківському оперному театрі І. Ковтуновим, і «Останній бал» Ю. Бірюкова, здійснений балетмейстером К. Муллером у Львові, і «Великий вальс» за Й. Штраусом та «Блакитна стрічка» Р. Свирського, поставлені Н. Трегубовим в Одесі, і «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва та «Кіт у чоботях» В. Гомоляки, здійснені В. Бойченком та М. Єфремовим в Донецьку, і «Людина, що сміється» Б. Зейдмана в наївній пантомімічній інтерпретації М. Сатуновського, показана в Харкові.

Однак незабаром «шлях драматичного розвитку образів і балетної дії все одно вичерпав себе. Його занепад почався з того моменту, коли деякі театральні діячі сприйняли “драм балет” як єдино правильний напрямок й оголосили його догмою», — зазначає С. Катонova [12, 40]. «Вимога, щоб мистецтво балету було правдоподібним, — згадує Ю. Файер, — оберталася заборону пошуків нових художніх форм і застосування різноманітних засобів танцювальної виразності» [21, 307]. Проти побутового виправдання танцю за його високу поезію палко виступали також Ю. Слонімський і М. Габович, які розуміли, що мистецтво хореографії повинно «відображати життя в танцях, а не танці в житті» [16, 170]. Тоді ж І. Соллертинський закликав переглянути досягнуте й наблизити балет до танцю, створити танцювальну дію [17, 122]. І вже в середині століття, всупереч бутафорським «життєвим копіям», кризь побутово-приземлену правдоподібність і перенасиченість натуралістичними деталями почав пробиватися свіжий струмінь танцювальної образності, що вносив в одноманітно-безбарвний світ пантомімічних вистав справжню емоційну схвильованість і правду поетичних узагальнень. У нових роботах балетмейстерів поступово утверджувалося симфонічне хореографічне мислення та широко розвинений поетичний танець, що ставав головним носієм ідейно-образного змісту й був зумовлений внутрішніми законами музики, а не зовнішніми ілюстративними мотивами лібрето.

«На місце помпезних ретроспективних видовищ прийшли спектаклі, в яких внутрішній світ героя став головною пружиною дії, вістрям конфлікту, осередком почуттів і думок хореографа. Спроба вникнути в психологію персонажа обумовила новий тип спектаклю, його танцювально-поетичну мову, метафоричність і філософську неоднозначність. Зникли монументальні полотна, відродилися жанри ліричної поеми. З'явилися нові форми традиційних казкових, героїчних спектаклів. Ці завдання вимагали пошуку нової виразності на базі класичного танцю, втіленого в закінчену танцювально-музичну режисерську драматургію.

У балет, можливо, не прийшли, як у часи хореодрами, нові сюжети, але в балеті з'явилися нові герої, душевний склад і внутрішній світ яких відповідали думкам і почуттям сучасної людини» [1, 13].

Практика багатьох балетних колективів країни, новаторські вистави доводили могутню художню силу й безмежні виражальні можливості танцю. Перш за все це стосувалося столичного колективу, який у 1954 р. очолив уже відомий на той час своєю роботою в Одеському балетному театрі народний артист УРСР Вахтанг Вронський. У його першій київській постановці<sup>1</sup> — інтерпретації балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», створеного на основі сюжету безсмертного твору Шекспіра — чітко простежувалося прагнення утвердити розвинену танцювальну виражальність, узагальнену хореографічну експресію.

Спіраючись на відому класичну постановку Л. Лавровського, вдало «переінтоновуючи» окремі його хореографічні знахідки, В. Вронський зміг віднайти своє власне пластичне рішення драматургічно цільної, «лірично насиченої, яскравої» [2, 17] музичної партитури. Балетмейстер створив багатогранну, «хвилюючу, реалістичну, сповнену оптимізму й поетичної принадності» [6] хореографічну поему; йому вдалося переконливо «розкрити гуманістичний задум шекспірівської трагедії, передати характер епохи, яскраво і вміло змалювати образи-герої» [8].

Образною мовою пластики, танцю, пантоміми й жести була чітко окреслена тема зіткнення і боротьби світлих, благородних почуттів нової людини епохи Відродження, представниками якої були Ромео, Джульєтта й Меркуціо, з темними силами та суспільними забобонами жорстокого, антигуманного середньовіччя, світ якого уособлювали дві ворожі родини Монтеккі й Капулетті<sup>2</sup>.

У цьому спектаклі, пронизаному життєствердним оптимізмом і сповненому справжнього пафосу боротьби за утвердження прекрасного в житті, Вахтанг Іванович показав себе не тільки здібним балетмейстером, але й обдарованим режисером, який зумів поставити дійовий танець, що природньо й органічно продовжував драматургічний розвиток образів.

Володіння законами хореографічного мистецтва найбільш повно проявилось в ліричних сценах і діалогах Ромео і Джульєтти, побудованих переважно на легких невагомих рухах з найрізноманітнішими підтримками.

Ці поетичні дуети, як і інші сольні танці, стали засобами характеристики центральних персонажів балету, образи яких подано в безперервному драматичному розвитку.

Перший вихід Джульєтти та фінальна сцена її смерті визначають межі величезного діапазону психологічних нюансів. Це і дитячі забави веселої, життєрадісної, безтурботної дівчинки (сцена з матір'ю), і захоплення юністю (танець на балу), і наївний зворушливий подив (сцена зустрічі з Ромео), і радість першого почуття (сповнена високого пафосу кохання сцена біля балкона та епізод прощання з Ромео), і цнотлива стриманість (пройнята глибоким ліризмом сцена вінчання, в якій постановник надав акторам можливість показати їхню внутрішню зосередженість і глибоке, чисте почуття), і внутрішній протест, непохитна рішучість не скорятися волі батьків (сцена розмови з батьком), і зрештою, радість смерті, бо ця смерть – в ім'я справжнього кохання. Витонченістю психологічного малюнка також позначений образ Ромео, який постає перед глядачами то романтичним, палко закоханим, мрійливим юнаком, то мужнім, вольовим, енергійним, здатним на рішучі подвиги чоловіком.

Не менш цікавими є й інші персонажі балету. Правдиві сценічні образи Меркуціо й Тібальда – яскравих представників двох непримиренних світів – переконливо розкриті в гранично виразній, драматично напруженій, динамічній сцені поєдинку. Біл зарозумілого войовничого охоронця родової помсти Тібальда з роду Капулетті та життєрадісного, сповненого дотепності, гумору Меркуціо, друга Ромео, – не просто зіткнення двох упертих сильних характерів. У цій, одній з найкращих у спектаклі, сцені, що є кульмінаційною в розкритті конфлікту, «яскраво втілена благородна ідея дружби, готовності до самопожертви заради свого товариша» [23]. «Для Меркуціо, хороброго, сміливого, сповненого любові до життя, поєдинок – це гра. Спритно, легко, з усмішкою відбиває він удари Тібальда», з яким схопився лише заради того, щоб висміяти свого ворога. Навіть смертельно поранений, він «до останнього подиху усміхається, тягнеться до квітів, до людей», посилаючи передсмертний поцілунок. «Вмираючи, він прославляє життя». Зовсім інакше розв'язаний образ злого, самовпевненого Тібальда: «Він увесь захоплений кривавою сутичкою. Іронічна зла усмішка не сходить з його щільно стиснутих вуст. Цей людиноненависник навіть у передсмертних судомах, як хижак, кидається на Ромео, намагаючись його задушити» [7].

Вдалими, цілком завершеними вийшли у постановці також образи таких другорядних персонажів, як холодно-ввічливого, гордовитого, бездушного графа Паріса, за якого хотіли видати заміж Джульєтту, та гуманного, по-батьківськи ласкавого й розумного монаха Лоренцо. Цього, на жаль, не можна сказати про Герцога, постаті та поведінці якого бракує владності й величності, та про старих Монтеккі та Капулетті – носіїв моралі феодального середньовіччя, образи яких виглядають недостатньо переконливими.

Дуже добре в балеті вирішені всі масові танцювально-пантомімічні сцени, зокрема картини балу в домі Капулетті. Як зазначає рецензент Л. Долохова, «у цілковитій відповідності до музики балетмейстер знайшов для танців веронської знаті (“Танець з подушками”) урочисту і надзвичайно красиву форму, не позбавлену водночас деякої важкуватості й статичності, що підкреслюють черствість і жорстокість вдачі цих людей при усій їх позірній респектабельності» [2, 18].

Не менш виразно показано й іншу частину населення Верони – простих городян – ремісників, трактирників, стражників, слуг, навіть жебраків, які святкують свій карнавал на вулицях міста. Народ у спектаклі – не знеособлений натовп, на тлі якого розгортаються дії, він бере активну участь у долі героїв. Жваві, діяльні мешканці міста «переживають все, що відбувається на площі, – і поєдинки молодих аристократів, і суперечки їхніх слуг, вони жахаються родової ненависті двох знатних сімей і сумують з приводу трагічної загибелі Меркуціо» [2, 20]. «Спираючись на розвинений народно-жанровий матеріал музичної драматургії, В. Вронський вдало передав у яскраво й правдиво індивідуалізованих масових епізодах емоційно-піднесену атмосферу епохи Відродження, сам дух шекспірівської Верони» [19, 146]. У цікаво поставлених темпераментних, змістовних танцях, таких як «Тарантела», «Танець блазнів», він втілює оптимізм, веселий, життєрадісний характер італійського народу, що ще більше підкреслило основну думку шекспірівського твору.

Втіленню ідейного задуму, відтворенню історичних обставин Італії епохи Відродження з усією, притаманною їй пишністю, яскравістю та скульптурною монументальністю, створенню відповідного настрою вистави сприяло майстерно виконане, тонко вплетене в драматургію спектаклю художнє оформлення Т. Бруні, що так відповідало поточним уявленням 1950-х рр.: «вдало контрастують картини похмурого залу в будинку Капулетті, їх родового склепу, вулиці в Мантуї із залитою сонцем площею та овіяним поезією садом, і веселою кімнатою Джульєтти» [4].

Наступною цілісною в драматургічному відношенні постановкою В. Вронського, позбавленою тієї умовної «балетності», яка ще була дуже поширеною на сцені, стала інтерпретація фантастичного татарського балету «Шурале» Ф. Ярулліна, здійсненого в Київському театрі опери та балету в 1955 р. Цей спектакль був поставлений у жанрі балетної казки, який в українському хореографічному мистецтві «внаслідок звернення балету до нових образно-тематичних сфер, безпосередніше пов'язаних із сучасним життям народу, його революційною боротьбою» зазнав значних змін. «Його зразки стали здебільшого ґрунтуватися на опрацюванні легендарних сюжетів, нерідко зачерпнутих з літературних джерел, виразно спрямовувалися на оспівування ідей незламності народного духу, величі подвигів, здійснених в ім'я Батьківщини, або ж утвердження високих морально-етичних ідеалів» [10, 207].

Саме до таких «переінтовнованих» балетів-казок і належав поставлений Вахтангом Івановичем спектакль, створений у душі тих уявлень про народництво, які панували в 1950-х рр., продовжуючи традиції академічного фольклоризму. Балетмейстер правильно прочитав надзвичайно мелодійну і танцювальну музичну партитуру, розкрив її глибокий зміст у захоплюючому спектаклі, який прославляв душевну велич людей, здатних перемогти всі ворожі сили.

Народні татарські казки, оброблені й поетично викладені класиком татарської літератури Г. Тукаєм, слугували підґрунтям лібрето балету. Його автори А. Файзі та Л. Якобсон, «майстерно поєднавши фантастичне і реальне, героїчні і побутові мотиви, драматизм і любовну лірику з гострими гумористичними епізодами» [14], втілили вічну й щоразу нову героїчну тему перемоги добра над злом. Зберігши й підкресливши основну ідею твору, його соціальне значення, постановник цього поетичного спектаклю-казки не пішов безпосередньо за літературним матеріалом першоджерела. Разом із художником Л. Черленіовським В. Вронський перемістив народну легенду в глибину віків, надавши їй таким чином звучання народного героїчного епосу. Крім цього, він зробив простого сільського парубка-мисливця Батира могутнім багатирем, завдяки чому зазнало змін усе оточення цього героя (його друзі й сусіди) і стали поетичними умови їхнього життя.

Підпорядкувавши узагальнено-багатопланові поетичні танцювальні картини й усю сценічну дію розкриттю провідної думки, балетмейстер вміло поєднав у балеті елементи народного та класичного танців. Для висвітлення глибокого почуття кохання Батира та Сюїмбіке було створено прекрасні ліричні адажіо, які є кульмінаціями в кожному з трьох актів. Подруги Сюїмбіке, які прилетіли на берег чарівного озера в першому акті балету, характеризуються мелодичним вальсом, у якому граціозно й живо передані безпосередність і простота, легкість і жартівливість дівчатптахів. Образ головної героїні балету розкривається то в ліричних, то в бравурних класичних варіаціях, сповнених високих арабесків і «польотів». Джигіти, друзі Батира, відтворені в мужньому, стрімкому, сповненому нестримної сили танці мисливців і в масових веселих татарських танцях. Побутові персонажі, сват і сваха, показані в жанровому гумористичному танці під час народного гуляння, театралізованого обряду заручин.

Зовсім іншими виражальними засобами зображено фантастичне царство Шурале і його мешканців, для яких незбагненні висоти земного життя. Динамічні танці цього зловісного духу підземної п'їтьми, насичені різноманітними поворотами, повзанням по землі в безсилій люті, надламаними згинами, що нагадують про зламані сухі гілки й коріння, та іншої лісової нечисті, «написані в жанрі характерних танців або, як пародійні, гротескні марші, що виражають то торжество, то жагучу ненависть» [14]. Особливо вирізняється серед них вогненна відьма, яка ніби протиставляється Сюїмбіке. Її танці, зокрема адажіо, позначені злагодженістю й винахідливістю малюнка, її ж темпераментний динамічний дуетний танець з шайтаном, заснований на стрімких стрибках, «створює враження стихійних поривів, розгулу, оргії на шабаші» [14].

Як і в попередній своїй роботі, В. Вронському вдалося розкрити душевні переживання дійових осіб, передати глибину їх почуттів і помислів, створити переконливі танцювально-пантомімічні образи, що розвивалися й набували нових психологічно-емоційних відтінків.

«Героїня балету Сюїмбіке – напівказковий, напівреальний образ. Бажання бути з людьми, переживати щастя кохання і радості життя бореться в ній з почуттям прив'язаності до холодного фантастичного світу, де вона виросла» [14]. У балеті філігранно змальовані переживання дівчини-птаха, яка потрапила в оточення людей. «Безтурботні ігри з подругами в першому акті змінюються зосередженим і дещо напруженим танцем з покривалом у другому акті. Видно, що дівчина, покохавши Батира, прагне сподобатись і його близьким, видно, як бентежать її обряди і звичаї людей. І логічно, що ще незміцніла любов цієї казкової дівчини не витримала першого випробування: ледве повернулись до неї крила – вона спробувала злетіти в піднебесся. Зовсім іншою постає героїня в третьому акті, коли дівчина зрозуміла, що любов – головне в її житті, коли вона сама спалила свої крила і стала простою, люблячою, людяною» [3], готовою до самопожертви заради почуттів. Завершується розвиток образу Сюїмбіке в четвертому акті спектаклю, коли дівчину переповнює палке кохання до свого рятівника.

Переконливо показані в балеті й різні етапи розвитку почуття Батира до беззахисної Сюїмбіке. Так, у першому акті, де переважають скупі та стримані рухи, що свідчать про велику внутрішню силу народного героя, зароджується ніжне почуття до прекрасної полонянки. Екстаз кохання виражається в адажіо з другого акту, а безмежна радість – у танці джигітів. У майстерно розробленій режисером-балетмейстером і художником драматичній сцені лісової пожежі Батир віддає Сюїмбіке крила, щоб вона могла вилетіти з охопленого полум'ям лісу. У зіткненні з лісовою нечистю, в епізоді знищення Шурале проявляється його богатирська сила, мужність, спритність і сміливість. Лірична ж сторона цієї ролі найяскравіше показана в дуетах із Сюїмбіке, сповнених ніжних, м'яких рухів, глісадів, обвідок і піруетів.

Цілісним, закінченим, з виразним і своєрідним емоційним розвитком, вийшов образ Шурале. «Злий володар лісу на початку вистави, насмішкуватий біс-пустун, який потішається з гостей на весіллі, підступний і мстивий ворог – у фінальних сценах, він вражає своєю багатоплановістю і влучністю характеристики» [20]. Шурале – «не просто шахраюватий казковий чорт. Це злий, хитрий, підступний і небезпечний ворог світлого людського щастя» [5].

Повністю відповідає трактуванню постановника мальовниче, цікаво виконане сценічне оформлення балету. Художник зумів передати національний колорит і природу Татарії, зберігши при цьому риси казковості. Вдалими за малюнком і кольоровою гамою є також костюми героїв. «Строкатість, що видається на перший погляд, ніде не переходить меж художнього смаку, створюючи настрої веселощів і святковості» [5].

Подальші пошуки утвердження принципів балетного симфонізму, узагальнено-поетичної сценічної умовності В. Вронський продовжив у створеному разом з українським композитором Г. Жуковським балеті «Ростислава», що розповідає про один з епізодів боротьби руського народу з іноземними загарбниками – спробу дикого вершника Грози-Коршуна оволодіти містом Білокамінградом.

У багатопланових дивертисментних феєричних сценах, розгорнутих танцювальних дуетах і сольних варіаціях спектаклю балетмейстер прагнув відтворити героїко-романтичний колорит давньоруської билини-казки, танцювальними засобами якнайповніше розкрити внутрішній світ головних героїв. Водночас для кожної дійової особи він намагався знайти індивідуальні, властиві тільки їй, засоби хореографічної виразності.

«Органічно влітаючи в класичний жіночий танець елементи російського хореографічного фольклору» [19, 148], В. Вронський створив психологічно складний образ великодушної Славушки, яка приваблює своєю душевністю, ніжністю й граціозністю. У піднесено схвильованій широкій пластичній характеристиці правдиво передаються різноманітні почуття героїні – її чисте дівоче кохання до молодого безстрашного дружинника Юрія, світлі мрії про щасливе майбутнє, ненависть до лютих ворогів, які хочуть відібрати його, її волелюбність і патріотизм, а також готовність піти на самовідданий подвиг, щоб урятувати рідну землю. Задля цього «Ростислава погоджується віддати особисте щастя, красу і молодість, за що Матір-Земля нагороджує її чудодійною силою» [11]. Особливо хвилююче розкриваються переживання дівчини в сценах, що відбуваються в таборі Коршуна, а також в першій дії балету, коли Ростислава чекає свого нареченого. Білокорі берізки, зелений луг і вдалині, в бузковому серпанку туману, – панорама старовинного російського міста... Саме тут починається пройнятий піднесеним і водночас ліричним настроєм розгорнутий танцювальний дует головних героїв, побудований на ніжно-грайливих кружляючих



рухах, високих підтримках і злетах. Танець закоханих, у якому розкривається складний і багатий світ людських переживань, відтворює атмосферу взаємного широкого та глибокого кохання, любові природи та Батьківщини, яку самовіддано захищають герої.

Мужнім, відважним, благородним і ширим постає перед глядачами Юрій – глибоко національний образ легеня, запозичений зі старовинних російських сказань і легенд. Виразними й точними хореографічними деталями змальований образ отамана Коршуна. Уже з першої картини битви він вирізняється своєю жорстокістю й холоднокрівністю, жадібністю й владністю, зажерливістю й підступністю. Чітко окреслені також у спектаклі такі епізодичні персонажі, як горда, пристрасна Поморянка й потворний зрадник Філька.

Вдало, не без режисерських знахідок, було вирішено більшість масових сцен балету, відзначених скульптурною виразністю й чистотою хореографічного малюнка. Найбільше враження справляють експресивні татарські танці з прологу балету, в яких показане дике завзяття, жорстокість і варварство завойовників, чарівна картина сну-мрії Ростислави з другої дії балету, що розкривається у великій танцювальній сюїті, та пронизаний елементами хореографічного симфонізму вальс квітів у фантастичній Долині, куди потрапляє головна героїня, щоб вклонитися Матері-Землі. «Композицією кругових ліній кордебалету, що групується навколо дівчини, постановник підкреслює любов і співчуття фантастичних персонажів, дітей землі – квітів до Ростислави, яка, віддаючи свою красу, рятує рідний край» [2, 25].

Незважаючи на часткові сценічні успіхи, «розв'язання більшості танцювальних епізодів залишало враження слідування заскнілим трафаретам, змішання стилів, невиправданого ухилу в бік побутової пантоміми» [10, 212]. Слабке, позбавлене наскрізної дії лібрето, в якому її автор В. Багмет, орієнтуючись на канони драматизованих балетів-п'єс, еkleктично поєднала різноманітні, вже знайомі сюжетні мотиви балетних та оперних творів, а також позбавлена стилістичної цілісності й широкого симфонічного подиху музична драматургія завадила В. Вронському створити цілісну балетну виставу, пройняту єдиною художньою концепцією.

На думку деяких рецензентів, ряд ситуацій та образів спектаклю були майже скопійовані з лібрето опери М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію». «Так, Ростислава з балету дуже нагадує Февронію, дружинник Юрій – княжича Всеволода, а Філька-безпутний – Гришку-Метупшю з “Кітежа”. Тема боротьби з ворогом переплітається в опері з лінією особистих відносин Февронії й Всеволода, а в балеті – відносин Славушки і Юрія. В опері боягуз і зрадник Гришка вказує татарській орді дорогу у Великий Кітеж, у балеті Філька веде військо Грози-Коршуна таємною стежкою в Білокаміньград. В опері обвинувачують у зрадництві Февронію, у балеті – Ростиславу. В опері Февронія бачить себе в таємничому лісі, у балеті – Ростислава попадає в казкову Долину квітів. В опері є сцена бачення Февронії, у балеті – сцена бачення Ростислави. У фіналі опери народ вітає Февронію й Всеволода, у фіналі балету – Ростиславу і Юрія» [22].

«Сюжетна основа балету, перевантажена фабульними перипетіями, епізодичними непередуманими персонажами й розмаїтими поворотами дії, не залишала простору для створення справжніх казкових образів, з притаманною їм поетичною символікою та колоритним феєричним обарвленням [...]. Численні деталі “затемнювали” основну драматичну лінію, заважали виявленню провідної патріотичної ідеї твору» [10, 211]. Навіщо, наприклад, з'являвся і зникав без сліду, не доповнюючи нічого до дії, російський богатыр у першому акті балету? Загадковим був і образ старої Нікандри. Абсолютно невиправданою була жертва головної героїні спектаклю, бо свій подвиг вона здійснювала тоді, коли ворог орда Коршуна і так уже був розбитий дружинниками на чолі з Юрієм. Отже, річка Росяна затоплювала вже знешкоджену жменьку ворогів. «Незрозумілою була також жорстокість Матері-Землі щодо Славушки. Ростислава – краща дочка свого народу, а значить, вона – донька Матері-Землі. Чому ж тоді Мати-Земля за допомогу Славушці в боротьбі проти чужинців вимагала у неї найдорожче – красу і молодість?» [9].

Відсутність чітких соціальних характеристик дійових осіб, стильова строкатість, фрагментарність і драматургічна крихкість лібрето й музики, які так і не зміг подолати балетмейстер, зумовили те, що, за оцінкою тогочасних рецензентів, «у більшості сцен київської постановки виразово-узагальнений танець відступив перед ілюстративним, а в окремих епізодах був повністю витіснений приземленою пантомімою [...]. Але невдала вистава не зупинила шукань Вронського, який досить наполегливо продовжував іти шляхом розширення танцювальних можливостей балету-драми» [19, 149], утверджуючи на балетній сцені багатозначну й виразово-узагальнену хореографічну образність.

У середині 1950-х рр., коли почався надзвичайно плідний, насичений пошуками, а разом з тим і численними складнощами, суперечностями й навіть творчими поразками період, балетмейстери, зокрема й В. Вронський, узагальнивши художній досвід попередніх десятиліть, намагалися у своїй творчості «розв'язати такі актуальні проблеми балетного театру, як реалізм і сценічна умовність, співвідношення виражального й зображального, танцювальної образності й пантоміми в хореографічному мистецтві» [19, 141], відродити розгорнуті форми симфонічного танцю, виробити специфічні для балету форми музично-хореографічної драматургії тощо.

---

<sup>1</sup> Реконструкцію цієї та подальших вистав зроблено на джерельній базі газетних рецензій, відгуків на прем'єри балетів, що зберігаються в архівах Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка та ЦДАМЛМ.

<sup>2</sup> Зазначимо, що подане в такому ключі протиставлення двох епох було властиве стилю мислення 1950-х рр.

1. Григорович Н. Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. – Ленинград, 1974. – С. 7–15.
2. Долохова Л. Балетмейстер Вахтанг Вронський. – К., 1966.
3. Долохова Л. Новий балетний спектакль («Шурале» в Київському театрі опери та балету) // Київська правда. – 1955. – 22 травня.
4. Долохова Л. Яскравий балетний спектакль // Радянська Україна. – 1955 (Архів Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка).
5. Драго Й. Творческая удача (Балет «Шурале» на сцене Киевского театра опери и балета имени Т. Г. Шевченко) // Правда Украины. – 1955. – 7 июня.
6. Драго Й. Яркий спектакль («Ромео и Джульетта» на сцене Киевского театра оперы и балета) // Там само. – 1955. – 1 февраля.
7. Єфремова Л. Шекспір на балетній сцені («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у Київському оперному театрі) // Радянська культура. – 1955. – 13 лютого.
8. Жуковський Г. «Ромео і Джульєтта» (Новий спектакль Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 5 лютого.
9. Загайкевич М. «Ростислава» (Новий спектакль Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Архів Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.
10. Загайкевич М. Драматургія балету. – К., 1978.
11. Ігоренко Д. Поетичний спектакль-казка (Балет Г. Жуковського «Ростислава» на сцені театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 29 грудня.
12. Катанова С. Музыка советского балета. – Л., 1979.
13. Красовская В. Осторожно, классика! // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 21. – С. 18.
14. Михайлов М. Поетичний спектакль («Шурале» у Київському театрі опери та балету) // Радянська культура. – 1955. – 8 червня.
15. Охлопков Н. Об условности // Театр. – 1959. – № 11. – С. 64.
16. Советский балетный театр. 1917–1967. – М., 1976.
17. Соллертинский Й. Статьи о балете. – Л., 1973.
18. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К., 2003.
19. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). – К., 1975.
20. Таїров Б. Балет-казка (Спектакль «Шурале» в театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 3 червня.
21. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. – М., 1970.
22. Хоменко В. «Ростислава» (Балет Г. Жуковського на сцене Государственного академического театра опери и балета УССР им. Т. Г. Шевченко) // Архив Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко.
23. Юрьев Л. Вечно юная тема («Ромео и Джульетта» в Киевском театре оперы и балета) // Сталинское племя. – 1955. – 15 февраля.

## **ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАДИМА ЮНАКОВСЬКОГО В ДЕРЖАВНОМУ ТЕХНІКУМІ КІНЕМАТОГРАФІЇ ВУФКУ**

Програма з техніки акторської майстерності<sup>1</sup> була створена Вадимом Семеновичем Юнаковським (Івановим) (1898–1978) для студентів екранного (акторського) відділу Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі. Сам автор потрапив на викладацьку роботу до цього навчального закладу після закінчення у 1927 р. кінотехнікуму в Москві, де він навчався в майстерні Л. Кулешова.

В українському кінематографі певної популярності В. Юнаковський зажив завдяки стрічці «Димок над кручею» («Млин на узліссі») в шести частинах, знятої ним 1928 р. за власним сценарієм разом зі студентами кінотехнікуму, які входили до складу експериментальної групи. Оператором фільму був випускник технічного (операторського) відділу згаданого технікуму Ю. Тамарський, а ролі виконували студенти екранного відділу Г. Заржицька, А. Індлін, Є. Маслюков, О. Улицька.

Стрічка розповідала про боротьбу в роки непу трудової артілі з приватником за право отримати в аренду занедбаний млин. Сюжет фільму такий: лісник (приватник) усіма можливими шляхами намагається взяти в оренду млин, а щоб це не зробив хтось інший, викрадає частини двигуна і руйнує плотину. Але це йому не допомагає – млин орендує селянський кооператив і посилає для проведення ремонтних робіт інженера, який, зрозуміло, не знаходить частин двигуна. Та на допомогу приходять «свідомі» діти лісника, котрі, попри погрози батька, допомагають молодому інженеру полагодити млин<sup>2</sup>.

Стрічку демонстрували не лише в Україні, але й у Росії. Цікавий факт: принаймні в радянській Росії фільм призначався не для села та дітей до 16 років.

Після переведення у 1930 р. технікуму з Одеси до Києва та утворення на його базі Київського державного інституту кінематографії В. Юнаковський продовжив свою педагогічну діяльність в Україні. Окрім викладання в Київському ДІКові, він у середині 1930-х рр. разом з Г. Авенаріусом очолював школу кіноакторів на Київській кінофабриці.

В. Юнаковський виступав з публікаціями в журналі «Радянське кіно» [Про відчуження кінематографа. – 1935. – № 1/2; Хиби структури кіносюжету. – 1937. – № 1/2]; автор книг «Построение сценария» (М., 1940), «Изучение жизни и сбор материала для сценария» (М., 1957), «Композиция киносценария» (М., 1960), «Сценарна майстерність» (К., 1964), «Сценарное мастерство» (М., 1974).

Повернувшись до Всесоюзного державного інституту кінематографії в Москві, В. Юнаковський став одним з організаторів сценарного факультету, пов'язував подальше життя з цим кінонавчальним закладом. У 1968 р. став доктором мистецтвознавства.

1920-ті роки, як відомо, були періодом найбільшого злету «німого» кінематографа. Водночас їх кінець позначився приходом звуку, на що не могли не звернути увагу провідні діячі радянського кінематографа С. Ейзенштейн, В. Пудовкін та Г. Александров, опублікувавши в 1928 р. свій маніфест «Будущее звуковой фильмы. – Заявка».

Аналізуючи програму В. Юнаковського, необхідно відразу відзначити, що він не випадково використовує систему виховання актора, яку перейняв у свого вчителя Л. Кулешова. Один з головних її елементів – навчання пластиці актора, що базується на теорії Дельсарта (її adeptом і був Л. Кулешов). Відчутною була прив'язка даної програми виховання акторів до принципів «залізного» сценарію<sup>3</sup>.

На першому курсі В. Юнаковський розділяє принципи виховання акторів для театру та кіно (що обумовлено видовою специфікою цих різновидів мистецтва); при цьому акцентує увагу на формуванні в студентів пластичних навичок. Важливе місце на першому курсі також посідає оволодіння рухами і пластикою з подальшою взаємодією учня з предметним середовищем. Юнаковський навчає актора «органічному перебуванню» в часово-просторовому континуумі. Після отримання учнями певних навичок володіння тілом, Юнаковський вводить поняття «емоційний стан» і переходить до міміки обличчя.

Другий курс програми присвячено підготовці актора до роботи з кінопростором – «місцем перебування актора в кінокомпозиції». Основну увагу на цьому курсі зосереджено на формуванні в актора відчуття «включеності» в загальну композицію. Подальший розвиток отримує «формування емоційних станів». Окрім цього, «положення актора в кадрі» тут зі статичного змінюється на динамічне.

На третьому курсі відбувається апробація отриманих психофізичних навичок у роботі відповідно до загальної концепції ролі. Окрема увага при цьому приділяється монтажному принципу побудови кіноматеріалу та його впливові на акторську майстерність.

Зважаючи на той факт, що В. Юнаковський був прихильником системи підготовки акторів Кулешова, його навчальна програма характеризується раціоналістичним підходом до виховання акторських кадрів: у ній наголошено на процесі формування відповідних фізичних та емоційних станів на основі органічного «перебування в кінопросторі». Програма також враховує головну атрибутивну ознаку кінематографа – монтаж. І відповідно до його принципів навчає учнів будувати образ персонажа.

### **I курс**

1. Вводная лекция. Кино и театр, их различие, сущность, сходство. Воспитание кинематографического актера, воспитание театрального актера. Значение школы.
2. Основы четкости. Пояснение. Умение выявить основное исключением лишнего. Пауза. Фиксация жеста. Схема.
3. Оформление в движении 4/4 музыкального такта. Поясн.: этот и последующий ритмоэтюды имеют целью развязать связанность тела, развитие сочленения, приучить к расчленению движений, четкости, учету времени и пространства. Подготовить их к партитуре (см. 19).
4. Легатирование стокатированных движений 2/4 музыкального такта. Легатирование проводится после каждого ритмоэтюда, чтобы избежать опасности выработки марионеточных движений.
5. Оформление в движении 3/4 музыкального такта (см. № 2).
6. Легатирование стокатированных движений 3/4 (см. № 3).
7. Внешний объект. Сущность внешнего объекта. Направление взгляда, перевод объекта, его усиление. Два параллельных объекта. Нелепость как крайняя форма усиления объекта. Смешанная форма внутреннего и внешнего объекта. Вынужденность перевода, случайный перевод.
8. Выработка понятия о ритмическом и пластическом рисунке действия. Учет площадки, экономия времени, места, разнообразие, перебои ритма расчленения.
9. Удлиненный ритм. Жест пространственно небольшой и пространственно большой, будучи построен разно во временном отношении, имеют различное значение. Ритмический акцент.
10. Воспроизведение в движении 4/4 музыкального такта (см. № 2).
11. Легатирование движений 4/4 музыкальных такта в трех различных схемах (см. № 3).
12. Внутренний объект. Сущность, отличие от внешнего, особый характер движений, особое направление взгляда, усиленная нелепость, смешанная форма, нарастание и понижение, концентрация и эксцентрация.
13. Расчленение движений не в схеме. Внешние и внутренние раздражители, куски действия, разная реакция.
14. Принципы расчленения движения при работе вдвоем. Ответственные места партнера и умение не отвлекать зрителя.
15. Разница работы в классе от работы перед аппаратом. Кадр сценарный, монтажный, классный.
16. Общее понятие о формах и планах подачи действия в кино. Зависимость актера от точки стояния, аппарата, метража. Умение работать на разных планах.
17. Дельсартова теория о центре и окружности. Корпус, ноги. Руки, голова по системе только как исходная точка.
18. Проработка выразительности ног и походки. Вес тела, повороты, перекачки, ритм и формы походки. Концентрация и эксцентрация.
19. Партитура первой степени. Каждое движение найденное или эмоциональное или технически должно быть особым знаком записано на бумаге. Цель – уметь строить особо трудные места действия и выработка внутреннего ритма. Общее понятие о партитуре, ее виды, цель, связь с «железным» сценарием, с методом работы под копирку. Ее влияние на выработку внутреннего ритма.

20. Стилизация рабочих движений. Умение настроить рабочий процесс так, чтобы он мог вызвать в зрителе эмоции бодрости.
21. Партитура 1-й степени вдвоем. (См. зад. № 19, исп. № 14).
22. Образец работы на разных планах и особенно на среднем вдвоем. Более длительная проработка начал построения ритмического и пластического рисунка действия и использование приемов по технике актерского мастерства.
23. Обрыв движения. Общее понятие о тормозах. Движение или состояние, возникшее у нас под влиянием внешних или внутренних причин, встречает препятствие во внешнем или внутреннем мире. Разные виды тормозов. Обрыв жеста и подчеркивание перевода объекта. Переход от обрыва к продолжению.
24. Эмоциональные акценты. Общие понятия о повышении или понижении эмоций. Разные виды. Понятие об акцентах. Акцент повышающийся и понижающийся. Акцент разряд энергии. Графически выраженная линия повышения и понижения эмоции и сила акцента.
25. Лейтмотив. Общее понятие о непрерывности движения. Легато-стокатто. Лейтмотив как привычный жест, как случайно возникший. Лейтмотив через вещь. Умение вмонтировать лейтмотив в действие. Перемена настроения в лейтмотиве. Лейтмотив в фильме, литературе, жизни и речи.
26. Маски лица. Общее понятие о мимике. Экранный образ. Развитие мышц лица, строение масок. Основные положения по основным чувствам. Лицо от нутра.

## II курс

1. Плоскость, вещь, установка. Задание, внедряющее в сознание учащихся роль обстановки, плоскости, вещи в деле выражения своих внутренних чувств своими внешними признаками. Отношение актера к объекту внешнему или внутреннему отражается на вещах, обстановке, плоскости. Принципы уменьшения и расширения точки опоры. Вещи-враги и вещи-друзья. Рабочая обстановка, обыгрывание площадки. Вещь как замена куска действия.
2. Повышение и понижение энергии. Энергия и эмоциональность. Резкое падение энергии и повышение. Переход, приемы перехода от повышения к понижению.
3. Гордость, смирение, страх, нежность, рассматривание, презрение и др. Основные положения тела по этим чувствам и оттенки. Умение не только выражать внешний признак чувства, но и делать что-либо на этих чувствах.
4. Линия направления движения (диагональ, параллель, круг, зигзаг, полукруг, круг). Каждое из направлений и соответствующее ему чувство или состояние. Отправная точка и смысловое назначение.
5. Партитура II и III степени. Постепенный отход от письменной фиксации движения до полного исключения письменной фиксации.
6. Принцип неожиданности. Неожиданность через вещь и через плоскость. Ритмическая неожиданность. Фальшивая маска. Фальшивые отношения. Отличие неожиданности от интриги сходства.
7. Тормоза. Общие понятия о взаимоотношении внешнего и внутреннего мира. Необходимость скрыть тормоз. Двойной тормоз (см. разд. 22).
8. Контраст и типизация. Контраст в монтаже. Ритмический контраст. Разность ритма персонажей. Типизация, контраст положения. Типовой контраст. Контраст жеста. Контраст результата реакции. Ослабление и повышение как контраст.
9. Драка, погоня, поединок. Сумбурное действие, трудно поддающееся расчету. Не сила удара, а реакция на удар. Ноль вещи и обстановки. Взаимоотношение дерущихся. Упадок, подъем и др.
10. Ускорение и замедление действия:
  - а) обыкновенное ускорение и замедление темпа;
  - б) посредством расчленения движения на одном и том же куске действия с изменением ритма движения;
  - в) с помощью вещей для ускорения действия;
  - г) через повторный жест;
  - д) через увеличение и уменьшение площадки при одном и том же куске действия;

е) комбинированное.

11. Начало композиции. Взаимоотношение действующих лиц. Главное и второстепенное в кадре. Куски и связь кусков, обоснование поступков движения.
12. Полное развитие правил композиции и действия. Среда, обстановка. Типизация, использование вещи, обстановка площадки и исключение всего лишнего, перегрузка, недогрузка, равновесие, пропорциональность. Разнообразие, переходы, заполнение пространства. Использование пройденного по технике мастерства.
13. Оживление картины. Проработка начал композиции по картинам и оживление их.
14. Принцип художественной экономии (отрывок съемки). Единство места и времени, равная нагрузка на персонажи. Внутренняя линия действия, детали. Минимум персонажей, нарастание и понижение. Партитурные куски. Диалог. Использование пройденного по композиции действия и технике мастерства актера.

### **III курс**

#### **А. Общий план**

1. Проработка суммарная всего пройденного по технике мастерства и композиции действия.
2. Работа над сценарием для постановки:
  - выявление сюжетной линии;
  - основной сюжет и дополнительный;
  - тема, количество материала, выявляющего тему;
  - недогрузка, перегрузка, нахождение нормы;
  - распределение материала по частям;
  - общественная значимость идеологии;
  - выяснение общих недостатков и их исправление;
  - выправление сюжетной линии и равномерное распределение материала;
  - длинноты и их устранение;
  - линия нарастания и ослабления действия;
  - выяснение ударных мест и необходимость их опартитурования;
  - общий стиль сценария;
  - интрига и ее закругление;
  - несколько приемов построения режиссерского сценария;
  - монтаж применительно к материалу;
  - трактовка ролей (костюм, ритмически отрицательный и положительный);
  - построение «железного» сценария:
    - а) точнейшая разбивка на планы;
    - б) точка аппарата;
    - в) экспозиция;
    - г) точный монтаж;
    - д) партитура словесная;
    - е) партитура письменная;
    - ж) учет роли каждого;
    - з) трюк;
    - и) технические приемы и пр.;
  - работа над кадром «железного» сценария и его схемы.

#### **Б. Уточнение к общему плану**

1. Режиссерская разработка сценария:
  - тема, количество и характер материала, определяющего тему (живой, мертвый, этнографический, сюжетный и пр.);
  - общественная значимость сценария;
  - основной сюжет или дополнительный. Недогрузка и перегрузка материала;
  - выправление сюжетной линии, равномерное распределение материала;
  - нарастание и понижение действия. Количество эпизодов и их монтаж. Количество сцен в эпизодах. Необходимость определенного процентного соотношения проходов и

насыщенной статике. Выявление моментов, определяющих взаимоотношение и характер действующих лиц и выявление их через пластический материал. Ударные места сценария. Начало, середина и конец, их темп и значение. Интрига и ее закругление. Стилль и манера разработки. Применение принципа художественной экономии в разработке сценария;

- экспозиция сцен, эпизодов, части фильма. Округленность построения (прорыв в сценах, эпизодах, в фильме), их исправление, выявление других недостатков и их исправление, подчеркивание места и времени действия. Общие положения о чувстве разума зрителя кино и необходимость иметь это ввиду при разработке сценария;
- техническая разработка, когда техническая разработка может быть приближена к «железному» сценарию, как и при каких условиях может быть построен «железный» сценарий.

## 2. Композиция действия в кадре:

- живой материал и средство его выявления (ритм, пластический рисунок, подчеркивание мертвым материалом: свет, обстановка, фон и т. д.);
- монтаж движения актера. Чувство, настроение, моменты их художественной передачи не по линии наименьшего сопротивления;
- время и пространство. Их учет как в плоскости кадра в плане, так и наполнение кадра суммой определенных движений. Правило построения ритма пластического рисунка. Работа вдвоем, втроем, группой, массовой;
- мизансцены. Линия направленности движения. Использование приемов, их развитие, уточнение, комбинирование, переделка и т. д.;
- разнообразие построения и чувство меры – вкус. Ритм в кадре. Темп в кадре. Независимость от ритма и темпа в фильме. Почему надо загодя учитывать монтаж сцены кадра;
- монтаж кусков действия и округленность действия в кадре. Полное применение пройденного по технике актерского мастерства. В части относящейся к композиции действия (все, кроме тренажа, ритмических заданий) для работы уже не в плане усвоения приема, закона или правил, а использования для выявления содержания кадра. Независимость построения от точки аппарата. Помощь партитуре при построении трудных мест кадра.

## 3. Монтаж:

- концентрация сюжетных положений и освещение материала до нормы экспозиции фильма;
- отдельные элементы монтажного построения кадра. Внутренний ритм кадра. Параллели между монтажными построениями кадра – внутренний ритм кадра и монтажным построением фильма. Ритм внешний. Соотношение элементов внешнего ритма и внутреннего ритма. Создание монтажного образа;
- монтаж эпизода. Умение монтировать эпизод, создавая волнующий ритм. Неожиданность в построении действия. Монтажный лейтмотив;
- единство времени, способы достижения единства в монтаже;
- прием усиления кадра. Контрастный монтаж. Рваный монтаж. Искажение кадра. Динамика и статистика в монтаже. Монтажное ускорение. Повествовательный монтаж. Монтажная округленность. Параллельные действия. Соотношение монтажных планов;
- временное и пространственное значение кадров. Монтажный акцент. Ритмосхемы монтажа. Значение технических приемов (диафрагма), затемнение и т. д. Надпись в монтаже, перемена места. Точка съемки. Детали и монтаж. Вещь и замена действия. Монтажное дробление сценарной сцены. Воспоминания, мечты. Показалось. Стилль монтажа. Повествовательный монтаж. Неровный монтаж. Монтажные ассоциации. Точка зрения действующих лиц и точка зрения зрителя. Природа в монтаже. Комбинированные кадры, их место и назначение в фильме. Умение находить новые монтажные приемы.

---

<sup>1</sup> Подано за документом: Программа актерского мастерства В. С. Юнаковского в Государственном техникуме кинематографии ВУФКУ. – Центральный державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 166, оп. 8, спр. 139, арк. 66–71.

<sup>2</sup> Либретто фильма «Мельница на опушке». – М., [Б. н.].

<sup>3</sup> «Залізний,» або «номерний», сценарій містив конкретний опис подій, що мали відбуватися перед камерою з перерахуванням кадрів. У кінці 1920-х рр. набула поширення теорія «емоційного» сценарію, який мав зняти ці обмеження, вивільнити режисерську фантазію.

*Георгій Черков  
(Київ)*

## **ВПЛИВ МЕТОДУ СОЦРЕАЛІЗМУ НА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ МИТЦЯ. ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО АНАЛІЗУ ФІЛЬМІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

Проблема взаємин влади і мистецтва за умов тоталітарного державного управління має глибокі історичні корені. Ідея державного контролю мистецтва і державної доктрини стосовно того, що і як слід зображати митцям, знайшла детальну розробку ще в Платона. У «Державі» мислитель догматично стверджує: «Поет, що копіює, за своєю природою не має відношення до розумного початку душі [...]. Відтак ми з повним правом не прийняли б його до майбутньої упорядкованої держави [...], до нашої держави поезія приймається лише настільки, наскільки це гімни богам і хвала чеснотливим людям» [Платон. «Государство. Книга десятая»].

Зразком і взірцем мистецького регламенту Платон вважав Стародавній Єгипет, в якому так належало ставитись до «прекрасного»: «Встановивши, що є таким, єгиптяни виставляли зразки напоказ у святилищах, і будь-які нововведення всупереч зразкам, вигадання будь-чого нового, невітчизняного, не припускалось, та й зараз не дозволяється ані малярям, ані комусь ще з тих, хто займається зображальними мистецтвами. Те саме й щодо всього, що стосується мусіческого мистецтва. І дійсно, твори живопису або скульптури, створені там десять тисяч років тому [...] нічим не прекрасніші й не гірші за сучасні витвори» [6].

Жорстка позиція Платона дала підстави Лосеву в коментарях до творів Платона зазначити: «В цьому діалозі [«Закони». — Г. Ч.] Платон, поза сумнівом, побудував найжорстокішу поліцейську державу з насильницьким земельним зрівнянням, із загальним шпіонажем» [5].

Серед інших прикладів (крім ідеальної держави Платона та ідеалізованого ним Єгипту) слід назвати й епоху Середньовіччя (епоху «тисячолітньої ночі», за відомим висловом Енгельса), і ближчі до нашого часу приклади фашистської Італії, Німеччини часів рейху, режиму генерала Ф. Франка в Іспанії тощо. Таким принципом щодо мистецтва керувалася і влада Радянського Союзу.

Однак ХХ ст. — доба значно активніших проявів людського буття, ніж Стародавній Єгипет тисячолітньої давнини або доба Середньовіччя. Там уявлення про час і простір мали кореляцію з розумінням певної усталеності світу як раз і назавжди встановленої системи. Про різницю між античною та сучасною культурами писав відомий дослідник М. Гаспаров: «Ми уявляємо собі час, який рушить уперед, — немов стріла, що летить з минулого у майбутнє. Греки уявляли собі, що час рушить по колу — наче зоряний небозвід, що він кружляє над світом однаково і незмінно, як тисячу років до нас, так і тисячу років після нас». Це судження прийнятне й для Єгипту, описаного Платоном, і певною мірою для теоцентризму Середньовіччя. Німеччина й Італія часів фашизму та Іспанія генерала Франко збігаються з радянською епохою в часі, але надто відрізняються іншими характеристиками: територіями, ступенем ізольованості кордонів і, зрештою, тривалістю існування.

Отже, з урахуванням історичної та територіальної специфіки можна сказати, що особливого розмаху догматичне одержавлення естетико-ідеологічних принципів у мистецтві набуло за часів Радянського Союзу.

Одна політична доктрина, однопартійна система і централізована ідеологія, неминуче створюючи певні світоглядні орієнтири і поширюючи свій вплив на всі без винятку галузі людської діяльності (від альтернативних релігійним конфесіям міфів про світле майбутнє до галузей науки, техніки, спорту, культури та дозвілля), зробили і свій внесок у мистецтво, сформувавши загальні ідейні, естетичні та формотворчі принципи художньої творчості — т. зв. метод соціалістичного реалізму.

Держава взяла на себе суттєву частину тієї роботи, яку будь-який митець має пройти сам — пошук естетичних уподобань, тематики, принципів втілення тощо. Оскільки з погляду психо-



логії творчості твір може бути представлений як «особистісна картина світу» [4], то відповідно й творчий пошук є особистісним, ба навіть інтимним процесом. Втручання в цю царину з боку офіціозу не тільки спричиняє духовно-емоційний дискомфорт, але, що головне, позбавляє процес індивідуальності.

За часів Радянської влади творчість в усіх галузях радянського мистецтва підпорядковувалася руслу загального методу соцреалізму. Мистецтвознавство і критика того часу так само, як і мистецтво, залежали від нормативних доктрин, і хоча методологія аналізу художніх творів була серйозно розроблена на науковому рівні (понятійний апарат, методика, категорії аналізу, джерельна база), ідеологічний ухил відбивався в усіх аналітичних категоріях. Проте є й інший факт історії: епоха соцреалізму лишила величезний пласт духовного матеріалу, який існує у формі творів мистецтва – література, живопис, кінофільми, музичні твори. З іншого боку, розвиток мистецтва сприяє появі нових умов мистецтвознавчого аналізу і незрідка потребує нових підходів та інструментарію. Разом з епохою відійшли й певні критерії нормативної критики та мистецтвознавства, але твори є актуальними для сучасного мистецтвознавчого аналізу.

Під час роботи над опрацюванням спадщини О. Довженка (у відділі кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ триває робота над Довженківською енциклопедією), у ході вивчення естетики, поезики, мистецтвознавчого викладу концептуальних моментів виникає потреба в сучасному аналізі кінематографічних творів митця. Загальний контекст мистецтва доби, в якій жив і працював Довженко, становить складне переплетіння офіційної ідеології та особистісного світобачення, щирих і вимушених переконань, власного естетичного пошуку та нормативних естетики і тематичного навантаження, що відповідно ускладнює сучасний аналіз.

Метод соцреалізму – це фактично «одержавлення» концептуальної частини естетичного, формотворчого пошуку. Очевидно, це призводить і до поширення безособистісно-формалізованого, «казенного», на відміну від неформальних мистецьких об'єднань або течій (неореалізм в італійському кіно, французька «нова хвиля» тощо). Об'єднання митців під гаслами тих чи інших концепцій, маніфестів тощо було процесом суто мистецьким, хоч би які соціально-політичні події провокували ці процеси, але ці події лишалися матеріалом для мистецького світовідчуття, атмосферою доби, нервом історії тощо.

Зовсім інакше було з методом соцреалізму. Художник мав так чи інакше прийняти основу методу як догматичну провідну установку і пристосуватися до формально-тематичних принципів. Забігаючи наперед, слід зазначити, що догматичною константою апіорі було те, що кожний визначний митець не може належати до жодної іншої концепції, окрім соцреалістичного методу. Держава за умов тоталітарного устрою хоч і може впроваджувати ідеологію в мистецьку сферу, проте не в змозі на свій розсуд наділити талантом, адже саме мистецька обдарованість насичує життям ідеї та образи. Якщо митець, досягаючи визнання, тим більше світового, і торуючи свій шлях у мистецтві, набував яскравої самобутності, він усе одно не міг при цьому бути відпущений за межі методу, бо це означало б, що метод не є «єдино плідним». Тому, наче за логікою відомого прислів'я про гору і пророка, якщо митець не вкладався в межі творчого методу, останній можна було «адресно» розширити.

Отже, нормативний мистецький аналіз керувався необхідністю будь-що або засудити, або ж визначити як соцреалізм – визнаючи значущість митця, визнати його в межах соцреалізму. Це не лишалося непоміченим і спонукало до пошуків компромісів з боку офіціозу, продукуючи оцінки на кшталт «крилатого реалізму» або ж складніші конструкти, як-от: «Довженко нащупував нові рішення на путях синтеза реалістического и романтического начал, сочетания конкретно-исторического изображения действительности с романтическими приемами художественного обобщения» [1, 19]. Хоча в рамках соцреалізму проявляли себе митці, за світосприйняттям доволі далекі від цього методу.

Таким чином, твори доби соцреалізму можна не тільки дихотомічно розділити на ідейне навантаження й особистісне світовідчуття авторів, але й порівняно із творами інших мистецьких течій часом в них можна виокремити найбільшу відстань між світосприйняттям автора і формальним методом, яким він керується.

У величезній країні будь-який апарат влади набував структурної складності, і сфера відносин ідеології та мистецтва також ставала розгалуженою, а внаслідок закладених протиріч (творчий метод як державна доктрина) – суперечливо-громіздкою, інерційною. Саме система

«фільтрів» упродовж створення кінофільму часто-густо змінювала його до невпізнанності. Так було із Довженковим «Щорсом», ще складнішою згодом стала доля «Мічуріна». При сучасному аналізі цих фільмів дуже складно, а втім необхідно, враховувати обставини за яких створювали фільми, нерідко створюючи, фактично, уявний фільм, який, на переконання дослідників саме і є тим фільмом, який був у задумі митця, оскільки ані категорії тогочасного нормативного аналізу, ані сам фільм без ремарок не можуть достеменно відбити те, що замислював і намагався втілити автор. Як зазначено вище, при сучасному аналізі кінематографічних творів доби соцреалізму виявляємо низку характерних ознак — типологічних, тематичних, ідейних. Водночас такий підхід несе небезпеку некоректного або ж вкрай суб'єктивного тлумачення творчості.

Інша специфіка — багатонаціональний склад СРСР — також мала увійти в межі соцреалізму, і національні, етнокультурні самотності вливалися в загальне русло методу, часом наражуючись на небезпеку завдати шкоди власній автентичності. Образи національних героїв набували рис згідно з ідеологічною систематизацією розвитку історії (із залученням оцінних кліше — «пережитки», «прогресивне», «реакційне», «споконвічне прагнення народу», «дрібнотем'я»). Під догмою ідеології було переписано (та втілено на екрані) історію, біографії визначних постатей, літературні, фольклорні та етнічні сюжети.

Перші фільми Довженка, за спогадами самого митця, були його пошуком у кіномистецтві, намаганням випробувати себе та віднайти свій шлях і свою естетику. Сюди певною мірою можна віднести і «Сумку дипкур'єра». У цій картині можна побачити й тогочасні сюжетно-зображальні мотиви (паралельний монтаж танцю і шатунів є алюзією на Вертівські зображально-ритмічні кадри; жанрові мотиви відсилають до «червоного детективу»), і продовження Довженківського пошуку форми. Це було ще до проголошення методу соцреалізму. У 1926 р. вийшов новий фільм Довженка — «Звенигора». Монтаж, світло, динаміка руху, прискорення та уповільнення дії, зміна ракурсів і планів, певні технічні прийоми (багатократна експозиція, ракурсна зйомка, суб'єктивна камера) створюють враження сильної авторської кіномови. Незважаючи на кількість залучених прийомів, а скоріше завдяки високій культурі їх використання, мова Довженка у «Звенигорі» за змістом лаконічна, адже митець (у творчому союзі з оператором Єкельчиком) будує кадри символічного змісту, що в паралельному та асоціативному монтажі ще посилюють і загострюють свій зміст. Властивий Довженкові пафос знаходить критерій художньої правди в метафоричних, умовних засобах: дідові спогади про давні часи у «Звенигорі» — це умовна, театральна-схематична дія, що художньо виправдана непрямим, образно-метафоричним типом оповідання (із залученням певних прийомів, зокрема багатократної експозиції, часово-просторових «точок переходу»).

Очевидно, Довженко й сам був задоволений своїм фільмом і брався за роботу над наступним із відчуттям невичерпного творчого потенціалу: «Думаю побити “Звенигору” і вже навіть певний, що поб'ю. Фільм називатиметься “Арсенал”» [З листа до І. Соколянського. Цит. за: 3, 57]. І справді, «Арсенал», що вийшов на екрани 1928 р., з погляду кінематографів, засвідчив подальший розвиток і удосконалення поетики, винайденої в «Звенигорі»: символізм кадру, пошук найлаконічнішого і водночас найвиразнішого звучання кадру в освітленні, ракурсі, пластиці, додаткове підсилення змісту монтажними паралелями, виразний ритмічний малюнок із нелінійним ритмом (прискорення та уповільнення дії в кадрі та монтажних переходах).

Однак, якщо Довженко справді є новатором кіно (зважаючи і на загальне порушення ним певних стереотипів, і на відповідне збагачення мови кіно певними прийомами), то так само правильним є й те, що мистецтво не можна звести ані до суми прийомів, ані до якогось ключа-«сутності». Стосовно останнього, досить показовим є і критичний аналіз Виготського щодо формули Льва Толстого про мистецтво як засіб «зараження емоцією», і ближчі до нашого часу пошуки 1970-х рр. «сутності» і «специфіки» мистецтва, яку психологи, зокрема Леонтьєв, вбачали в тому, що мистецтво, власне, його твори, є «особистісними картинами світу», що цілком точно (хоча розкриває «сутність» мистецтва у звуженому пізнавально-психологічному контексті, однак є неповним і недостатнім).

У цьому сенсі не можна оминати увагою таке. Окрім голої сюжетної лінії, важливі ще й атмосфера, у деяких поетичних образах-епізодах — характерна для поезії невловимість образу в безпосередньо-матеріальній формі, нюанси психологічних портретів. У «Звенигорі», навіть поза тлумаченням улюблених критикою «міфологем» та «космосу», атмосфера кадру здатна заволодіти увагою глядача, образи героїв хоча й мають часову й територіальну локалізацію, водночас дово-

лі відсторонені. І важливо тут ось що: Довженко у творчому пошуку винаходить власні наскрізні образи-символи та мотиви поетики, які в подальшому будуть знову з'являтися в Довженкових фільмах. Це і персонажні типи, і певні цікаві мотиви в персонажних парах: Дід, який існує «у віках»; тема синів і жертвності поколінь; механічно караючий персонаж (вождь та офіцер у «Звенигорі» або ж офіцер в «Арсеналі»); герой, якого не можна вбити і який здатний вистояти проти смерті (вождь у «Звенигорі», Тиміш у «Звенигорі» та в «Арсеналі»); вибух у кадрі – знищення погідної тиші безтурботного Життя («Звенигора», «Щорс»).

Це видається автору статті надзвичайно важливим, адже це, власне, ключові мотиви самої авторської поетики, які створені як конструктивні елементи художньо осмисленої авторської системи світобачення. Це авторське надбання належить саме «до-соцреалістичному» та дозвуковому етапу творчості Довженка.

З точки зору впливу обличчя епохи на естетику митця, «Звенигора» Довженка стає прикладом переробки етнонаціональних сюжетних мотивів у фабулу в руслі нового світобачення. Проте на час створення ще не було проголошено метод соцреалізму, і «Звенигора» може слугувати прикладом певною мірою чистого впливу епохи на естетику, а політичні мотиви в мистецтві мали характер неформального оптимізму та захоплення новими ідеями перебудови світу.

У 1932 р. в «Літературній газеті» від 23 травня вперше з'являється термін «соціалістичний реалізм». Як творчий метод соцреалізм остаточно було закріплено на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934 р.) у доповіді Максима Горького.

Так званий «оборонний фільм» «Аероград» виходить 1935 р. та, як і попередній фільм «Іван» (1932), суттєво відрізняється від фільмів Довженка 1926–1930 рр. Озвучення фільмів і пов'язана з ним доволі кардинальна зміна кінообразальності разом із посиленням ідеологічної догми наче переривають послідовно розвинуту від «Звенигори» до «Землі» символічно-поетичну авторську «парадигму».

Метод соцреалізму призводить до появи таких ключових для будь-якої течії чи концепції позицій, як новий тип героя, формальні принципи (власне реалізм), ідея оптимізму і «естетичний ідеал». Однак упродовж подальшого розвитку соціалістичного мистецтва, з одного боку, і теоретичної науки, з другого, теоретичне підґрунтя соцреалізму розширюється навіть за межі власне «методу» і набуває рис тотального, «всезагального» способу мистецького світосприйняття, підпадаючи під академічні визначення: «Марксистская эстетическая теория, опираясь на международный опыт социалистического искусства, пришла к выводам о его широчайших возможностях. Социалистический реализм рассматривается как новый тип художественного сознания, не замкнутый в рамках одного или даже нескольких способов изображения, а представляющий собой исторически открытую систему форм художественно правдивого изображения жизни, вбирающую в себя передовые тенденции мирового художественного процесса и находящую новые формы для их выражения. Поэтому понятие Социалистического реализма неразрывно связано с понятием художественного прогресса, отражающего поступательное движение общества ко всё более многомерным и полноценным формам духовной жизни» [БСЭ].

У «Щорсі» виражальні засоби порівняно зі «Звенигорою», «Арсеналом» або «Землею» значно спрощені: камера тяжіє до статичних однопланових кадрів, послідовної монтажної зміни сцен дії. Замість монтажного «кадрового» мислення приходить сюжетна драматургія, але розвиток характерів помітно спрощений. У кадр, немов на сцену, вступають масовки з піснями (насиченість народними піснями – наслідок прямої вимоги Сталіна), входять, вбігають герої з промовами-декламаціями. У цих піднесених речах – образно-метафоричний літературний стиль Довженка, проте відсутня Довженкова кінообразальна естетика з авторського пошуку (а для глядачів – досвіду) «Звенигори», «Арсеналу» або «Землі». А без неї сцени стають вимушеною помітною театральністю. Своєрідним естетичним порятунком постає образ Боженка – гумор як певний тип художньої умовності вирівнює пафос і згладжує його гостроту, робить персонаж характерним та органічним.

З погляду виражальних засобів кіно, накладання естетики соцреалізму на художнє бачення Довженка оберталось в дисгармонійне протистояння подієво-логічного типу наративного викладу поетичним метафорам, символізму Довженка, внаслідок чого у його фільмах упродовж розвитку соцреалістичного методу вплив останнього відповідно посилюється. Це можна побачити, зокрема, в такому контрасті: позаідеологічна лірика ніби залишена у володін-

ні автора — сади квітнуть, гладь розливів повені віддзеркалює повільний плін високих хмар, розпускаються в рапіді бутони; водночас персональний ряд полюсний — герої промовляють трибунно, гаслами, у плакатному пафосі розподіляючись на «прогресивних» та «реакційних», «своїх» та «ворогів». У Довженкових фільмах дозвучує добу (і найвизначніших) такого контрасту (природа—ідеологія) немає. О. Довженко й тут наче прагне вмістити епічний символізм образу-задуму (що залишається в його літературних текстах) у запропоновану реалістично-оповідну форму, але наслідком цього стає змістоутворюючий конфлікт двох типів поетики. Герої лірико-поетичної, пафосно-епічної, часом і плакатно-виразної поетики намагаються заволодіти побутовим середовищем дії поетики реалізму (жити та достовірно існувати в ньому). На екрані, через природу кінообразів, це протиріччя проявляється, на відміну від літературної (сценарної) основи з її асоціативною, уявною природою слова. Свято в яскравих кольорах, лави революційних кінників в кумачевих стрічках — дозволяють простежити символізм Довженкового задуму, проте йому не дозволяє ожити з повною силою прямолінійність реалістичного методу втілення.

Фільми Довженка не могли бути цілком поза межами соцреалістичної естетики. Вони — гостротенденційні і в цьому цілковито належать до руслу естетики соцреалізму, де відкрита тенденція витікала з принципу партійності мистецтва й літератури (висунутого Леніним і розвинутого згодом у «вчення»). У цьому сенсі зрозумілою стає ідейна спрямованість фільмів Довженка, адже ідейність мистецтва була загальним та необхідним ідеологічним критерієм соціалістичного мистецтва (у марксистській критиці витоки ідейності в мистецтві пов'язують з працями Плеханова) і такі поняття, як ідеологічна тенденційність, значимість теми (соціальна, політична, етична тощо), належали до кола естетики й вимог щодо творів, створених у руслі методу соцреалізму.

Основні моменти, які є ключовими для мистецької концепції, — естетичний ідеал, новий тип позитивного героя, тематика та ідейне навантаження, історичний оптимізм — було виголошено, теоретично закріплено і впроваджувалося примусовою силою системи.

Проведений аналіз показує, що в руслі впливу епохи та ідеології на формування естетики митця творчий шлях Довженка в ігровому кінематографі розподіляється на етапи за принципом єдності естетичних принципів, що дозволяє сьогодні розглядати і вивчати творчість митця під кутом певної періодизації. «Початковий» період (1926—1928) — «Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра»; «поетичний» період (1928—1930) — «Звенигора», «Арсенал», «Земля»; «перехідний» період, під час якого здійснюється спроба опанувати як загальне поновлення естетики кіно, пов'язане, зокрема, з появою звукового кіно, так і вимоги естетико-ідеологічного плану (1932—1935) — «Іван», «Аероград»; «нормативний» період, під час якого творчість Довженка зазнає не тільки ідейно-тематичного, але й формального впливу з боку нормативної естетики, внаслідок чого образно-метафоричне бачення режисера витискає подієво-логічний тип кіномови (1935—1950) — «Шорс», «Мічурін», незавершений фільм «Прощавай, Америко!».

Слід відзначити значний вплив звуку і пов'язаний з цим кардинальний поштовх до зміни світової кіномови. Цей етап драматично позначився на творчих долях багатьох митців, які досягли певних творчих надбань у «німому» періоді. Вочевидь, ця зміна кіномови відіграла досить складну роль і в еволюції естетики Довженка. Зробивши визначні для історії кіномистецтва твори у «німий» період, він був вимушений переосмислювати власну поетику з позицій уже винайдені і досконалої авторської мови. Наближення естетики звукового фільму до безпосередньої достовірності при фіксації кінотехнікою зовнішньої сторони реальності, яке зовсім не було постулатом звукового кіно (досить пригадати «Заявку» Ейзенштейна, Пудовкіна, Александрова), але лежало на поверхні нових зображальних можливостей, та впровадження методу соцреалізму, який також тяжів до подієво-логічного типу монтажного мислення з пріоритетною вимогою втілення зрозумілого масам ідеологічного «месиджу» (враховуючи і просто безпосередні замовлення Довженку від керівництва СРСР і безпосереднє втручання в роботу на всіх етапах) завдали шкоди Довженковому баченню метафорично-піднесеного, лірико-епічного та емоційно забарвленого власного кінематографічного слова і стилю та спричинили те, що найвидатнішими творами Довженка стали фільми «німого» періоду.

2. *Выготский Л.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Пятое издание, заново сверенное с оригиналом и дополненное. – М., 1997.
3. *Куценко М.* Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – К., 1975.
4. *Леонтьев А.* Избранные психологические произведения: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1.
5. *Лосев А.* Комментарии к диалогам Платона. – М., 1990–1992; К., 2005.
6. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1993.
7. *Agee J.* Awake in the dark. An anthology of American film criticism: 1915 to the present / Ed. by David Denby. – New-York, 1977. – P. 60–65.

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ліана Білякович  
(Київ)

## ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ В XVII–XVIII СТОЛІТТЯХ

Епоха бароко (XVII–XVIII ст.) – один із найцікавіших періодів історії світової культури, що суттєво вплинув на розвиток України та всіх західноєвропейських країн. Цілісність образної системи видів мистецтва епохи бароко як виразних, конструктивних і взаємопов'язаних структур; узагальнення засобів художньої виразності та композиційних прийомів; єдність ідейно-художнього змісту витворів мистецтва, що адекватно відображають самосвідомість і світовідчуття епохи, дають підстави виокремити *стиль бароко* як такий, що розповсюдився не лише на мистецтво, але й на всі форми діяльності людини, стиль її життя та культуру в цілому.

Мистецький стиль бароко розвивався передусім у католицьких країнах Європи: в Італії, Іспанії, Португалії та їх колоніях, у Фландрії, Франції; проник до Польщі, Угорщини, балтійських країн, а в другій половині XVII ст. – до України та Росії, дав помітні здобутки в Австрії та Німеччині [1, 18].

Попри всю культурно-історичну нерівномірність розвитку європейських країн (що й виокремлює національні мистецькі школи), неабияку вагу мають такі загальні моменти, як світовідчуття та світорозуміння. Виявляючи національні особливості культури кожної країни, стиль бароко має загальні риси, притаманні всьому європейському мистецтву та європейській культурі того часу. Серед них – посилення релігійної тематики (особливо пов'язаної з мучеництвом), збільшення ролі держави, світськості, підвищена емоційність, театральність, надмірне перебільшення всього, мальовничість, декоративність, велике значення ірраціональних ефектів та елементів, переконлива контрастність та емоційність образів; динамізм та імпульсивність. «Світ Бароко – це світ, у якому немає спокою», – писав Іван Бунін. Філософські праці класиків бароко просякнуті ідеями пошуку єдності в протиріччях життя, в боротьбі двох початків [2, 30–31]. Щодо видів мистецтва, то їх об'єднує тяжіння до цілісних систем, узагальнюючих та об'єднуючих форм: у музиці – створення циклічних форм (соната, концерт), написання опер; у скульптурі – підпорядкованість загальному декоративному оформленню; у живописі – відмова від прямолінійної перспективи, підкреслення «нескінченності» простору; в архітектурі – складність композиційних рішень, округлість ліній, наростання маси до центральної частини, орнаментальне декорування простору; в костюмі – поступовий відхід від чітких ліній, правильних форм стриманої гармонійності доби Ренесансу; складні силуетні форми на основі контрасту об'ємів і пропорцій; урочистість, пишність, розкішність, помпезність, експресія, життєрадісність, яскравість; вигадлива й різноманітна орнаментация костюма на основі рослинних та квіткових сюжетів (листя аканта, екзотичних квітів, часто у вигляді складних композицій, букетів, гірлянд, вишуканих фруктових плодів), морських раковин, перлин тощо [3, 45].

Культурно-мистецька спадщина епохи бароко величезна. Архітектура вирізняється тяжінням до ансамблю і художньої організації простору, складними планами, контрастами об'ємів, пишним пластичним і декоративним оздобленням (багатоколірна скульптура, барельєфи, горельєфи, ліплення, різьблення, позолота; живописні плафони, що створюють в інтер'єрі ілюзію розвернутих склепін). В архітектурних спорудах і комплексах бароко увіковічнілися Лоренцо Джованні Берніні, Гваріно Гваріні, Франческо Борроміні, Жак Ламерсьє, Франсуа Мансар, Жюль Мансар, Луї Лево, Бартоломео Растреллі, Жан Батист Леблон, Андреас Шлютер. Бароко як художній метод позначився на полотнах таких видатних живописців: Рембранта Ван Рейна, Мікеланджело да Караваджо, Дієго Веласкеса, Ель Греко, Франческо Сурбарана, Петера Пауля Рубенса, Джованні Батісто Тьєполо, Антоніо ван Дейка [4, 126–128].

У живописі вперше виникає складна композиційна поліфонія, затверджується жанр психологічного портрета. Характерними ознаками творчості художників бароко є емоційне напру-

ження сюжетів, динаміка та створення ілюзії руху, щільність і багатство кольорів, гра світлотіні, часто граничні колористичні контрасти, матеріальність і пишність тілесних форм, поєднання реального з ідеалістичним. Породженням духовної атмосфери епохи бароко стала музика Антоніо Вівальді, Клаудіо Монтеверді, Джироламо Фрескобальді, Доменіко та Алессандро Скарлатті, Йогана Себастьяна Баха, Георга Фредеріка Генделя. Вагомий внесок у розвиток природничих наук зробили вчені-дослідники та філософи: Френсіс Бекон, Бенедикт Спіноза, Блез Паскаль, Рене Декарт, Джон Локк, Готфрід Лейбніц. Завдяки науковим відкриттям світового значення бароко вважають Епохою Розуму та Просвітництва. Літературні здобутки бароко репрезентує когорта видатних мислителів, поетів, письменників і драматургів, таких як: Мольєр, Сірано де Бержерак, Андреас Грифіус, Шарль Перро, Ганс Гріммельсгаузен, Жан де Лафонтен, Педро Кальдерон, Джон Донн, Пауль Флемінг [5, 209–212].

Відмінною рисою даної епохи є те, що «одні витвори мистецтва активно прагнуть з'єднатися з іншими», а «майстер епохи Бароко мислить і як скульптор, і як архітектор, і як декоратор одночасно», – писав А. Ліпатов про Джованні Лоренцо Берніні та його Собор Святого Петра (італ. – Basilica di San Pietro) [2, 30].

Поява стилю бароко в мистецтві європейських країн була історично закономірним процесом, зумовленим усім попереднім розвитком. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. Західна Європа вступила в нову фазу економічних і політичних відносин, що принесло і нову культуру. Із соціально-політичної точки зору, цей період характеризується насамперед розвитком і боротьбою феодальної і капіталістичної систем, зіткненням двох класових світоглядів. Відбулася централізація державної влади й утворення національних державних об'єднань на основі абсолютистських режимів. XVII ст. – знаковий період у світовій історії: всі європейські країни розвивалися в одному напрямку – від феодалізму до капіталізму. До того ж, цей рух мав драматичні форми, а характер його розвитку був нерівномірним. Так, у Голландії вже склалися буржуазні відносини, в Англії відбулася буржуазна революція, у Франції тривав розквіт абсолютизму, в Італії – контрреформація [5, 118].

В Україні, незважаючи на васальну залежність від Москви, були присутні ознаки широкої внутрішньої автономії – Козацької української держави, що мала власні закони, військо, адміністративний та судовий устрій, Конституцію. Головою держави був Гетьман, обраний вільним волевиявленням та голосуванням українського народу. «На розсуд Гетьмана при публічній згоді обирали Генерального скарбника, мужа видатного, заслуженого, багатого і прямодушного». У державному устрої України XVII ст. вже відчувався значний вплив ідей західноєвропейського парламентаризму та було закладено головні принципи республіканської форми устрою. Саме тому мистецький стиль бароко в Україні XVII–XVIII ст. називають Козацьким бароко, а етап його розквіту – Мазепинським бароко (на честь гетьмана Івана Мазепи) [6, 23].

З другої половини XVII ст. пануюче положення в європейській моді зайняв французький двір короля Людовика XIV. Це був період розквіту абсолютної монархії у Франції. Одним з її проявів стала дворянська та королівська мода – послідовниця іспанської моди, пристосована до французьких смаків. Йдеться не лише про одяг, взуття, аксесуари, зачіски та парфуми, а власне, про світські уподобання, розваги, манери, форму спілкування та соціальної поведінки – спосіб життя, який вимагав наслідування певних правил, норм і пріоритетів. Взірцем слугував сам французький монарх, який любив і розвивав науки, театр, балет, музичне мистецтво, захоплювався світськими розвагами, прикрасами та вишуканим одягом. Водночас його гардероб постійно оновлювався не лише в кількісному сенсі, але й у художньо-декоративному та композиційному [7, 268].

Стилістика французького костюма бароко бере свій початок зі старої конструкції моди маньєризму, але строгу геометрію іспанського плаття замінили ясні тони й фарби, змістовна наповненість, складність крою. Пропорційні форми іспанської моди стали фігурнішими, зник силуетний «трикутник», костюм став дуже мальовничим. Формоутворення базувалося на складному драпіруванні, що враховувало такі аспекти: світло, тінь, ступінь прозорості, блиск, рухи людини та її індивідуальні особливості. Вбрання стає індивідуалізованим, відображає смаки та соціальний статус власника [8, 108].

З початку XVII ст. французький смак і мода в одязі стали превалюючими в усій Європі на кілька століть. Доба бароко ввела в моду нові матеріали та прикраси, загальний вигляд костюма став зовсім іншим: підкреслювалися природні контури фігури, а пишні форми ста-

ли чітко стилізованими [9, 57]. У цей період стилю одягу відповідали й повільні плавні рухи, необхідні для складних церемоніалів. У драпіровках плаття втілювалася фантазія, а разом з нею і прагнення до ексцентричності й розкоші. Європейський костюм став настільки складним і декоративним, що не одразу можна було розрізнити окремі його частини. Разом з мистецьким кроєм використовували різноманітні прикраси – мережива, шнури, тасьму, стрічки, облямівку та вишивку. Цією фурнітурою розшивали все плаття, виготовлене з візерункової парчі. Надмірність художньо-декоративного оформлення підпорядковувала навіть конструкцію та технологію виготовлення костюма. Зокрема, стики рукавів і жилетів не зшивали, що давало можливість бачити розкішну мереживну нижню білизну, яка за красою могла конкурувати з вишитою золотом парчею [10, 209].

Слід зазначити, що правління Людовика XIV Французького відзначилося не лише впровадженням нової моди в європейському костюмі. За наказом та особистого сприяння «Короля-Сонця» був зведений Версаль, що став найрозкішнішим двором Європи XVII–XVIII ст., започатковані Паризька Академія наук, Паризька обсерваторія, Королівська Музична Академія. Поступово витіснивши латину, французька мова стала мовою міжнародної дипломатії, а згодом – і всієї європейської аристократії [5, 205].

Сучасник і ровесник короля Людовика XIV, гетьман Іван Мазепа, був перш за все інтелектуалом, поціновувачем музики та літератури. І. Мазепа був гарним знавцем і шанувальником українського мистецтва, вів активну меценатську діяльність, знав польську, латинську, італійську, німецьку мови, «досить міцно» татарську. Пристрасний бібліофіл, І. Мазепа володів багатю бібліотекою: дорогоцінні оправи з гетьманським гербом, найкращі київські видання, німецькі й латинські інкунабули, ілюстровані старовинні рукописи. Тож верхівка козацької старшини дбала про високий рівень освіти своїх нащадків, а отже, мусила підтримувати навчальні заклади й видавничу справу. Гетьман фінансував церковне будівництво, і цю моду наслідували його підлеглі: полковники фундували храми, сотники замовляли іконостаси, заможні козаки й міщани дарували церквам ікони й богослужбові книги. Книга стала найкращим приватним подарунком, бо серед еліти стало престижним читати й мати вдома бібліотеку. Гетьман Мазепа був незвичайним можновладцем свого часу: він провадив певну культурну політику, що ґрунтувалася на національних культурно-мистецьких пріоритетах і сприяла творенню української версії стилю бароко [11, 187–188].

Українській культурі початку XVII ст. був притаманний т. зв. *синкретизм* – поєднання середньовічної культурної спадщини з елементами ренесансної культури й культури, типової для Реформації. На території України ще не закінчився процес утвердження ренесансних впливів, а суспільний розвиток почав набувати істотних рис бароко. Перші його вияви можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст., а з 30-х рр. XVII ст. бароко стає провідним напрямом українського мистецтва, культури й ментальності. Можна стверджувати, що в Україні існував синтез середньовічних і ренесансних чинників, на які вплинули барокові моделі Західної Європи, й водночас затвердилася власна «модернізована» модель бароко на основі власних суспільних відносин, соціальної реальності та національної культури [12, 168].

Виникнення Запорізької Січі, специфічні політичні умови, в яких опинилася Україна в XVI–XVIII ст., зумовили поширення локальних рис української культури цього періоду. Характерними особливостями вирізнявся одяг різних соціальних верств населення – козацтва, селянства, міщанства, духівництва та ін.

Якщо ранні історичні періоди пов'язані з формуванням основ етнічного костюма українців, то в період гетьманщини виникає *костюм національний* – такий, що символізував спочатку лише козацтво, а потім і всю українську добу Козацького бароко [13, 33–35].

Аналіз специфіки й етнокультурної спорідненості українського одягу епохи бароко з тогочасною модою інших країн допомагає глибше осягнути культурно-етнічні процеси, що відбувалися на території України в XVII–XVIII ст. Таким чином, стає зрозумілою історична зумовленість регіональних і локальних особливостей українського костюма Козацького бароко в усьому розмаїтті його комплексів і складових: призначення, комплектність, силуетна форма та крій, кольорова гама та колористика, вид застосованих матеріалів і їхнє походження, орнаментация, декорування, оздоблення, символізм художніх елементів тощо [1, 64].



Важливим джерелом вивчення історії українського костюма є історичні образотворчі матеріали. Крім фресок соборів, іконопису, книжкової мініатюри, ґрунтовну інформацію також містить портретний живопис XVII–XVIII ст. і твори побутового жанру XVIII ст. Одним із джерел вивчення українського костюма доби бароко є ілюстрації до праці О. Шафонського «Описи Чернігівського намісництва», зроблені його сучасником – художником Т. Калиновським. На цих вишуканих акварелях зображені представники різних сфер українського населення XVIII ст.: козаки та козацька старшина, селяни, міщани. До сьогодні відомості про український костюм бароко також поповнюються за рахунок постійних етнографічних експедицій зі збирання польових матеріалів у різних регіонах України. Доцільно згадати й низку творів загально-історичного та загально-етнографічного характеру, надрукованих у більш ранній період, які побіжно описують народний одяг. До них передусім належати пам'ятки давньоруської писемності та подорожні записи іноземців, серед яких особливе місце посідають свідчення мусульманських авторів і пізніші нотатки сирійця Павла Алеппського та описи й малюнки француза Левассера де Боплана. Вони зображають одяг козаків, шляхти, весільне вбрання тощо [12, 88].

У працях наших сучасників – Т. Кара-Васильєвої, Г. Стельмашук, Т. Ніколаєвої, К. Матейко, З. Васіної, В. Бескорсої, М. Білан, Т. Косміної, О. Косміної, С. Нікуленко, Н. Камінської та інших – у науковий обіг вводиться новий фактичний матеріал та на основі порівняльно-етнографічного аналізу робляться узагальнення щодо розвитку українського костюма епохи бароко. Неабияку цінність мають також мистецтвознавчі праці, в яких розглядаються такі галузі народної художньої творчості, як ткацтво, вибійка, вишивка, простежуються способи й техніка їх виконання, локальні риси орнаментальних мотивів, колористичних рішень.

Як відомо, невід'ємною ознакою українського традиційного костюма є *комплексність*. Основними складовими комплексів убрання були натільний, поясний (стеговий), нагрудний і верхній одяг, особливу роль відігравали головні убори, пояси, прикраси та взуття. Деталі костюма варіювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках (наприклад, на весіллі) одягали весь комплекс, що виступав важливим показником соціального статусу, підкреслював майновий і сімейний стан людини, її вік, національну та регіональну приналежність [19, 14–15]. Означені комплекси складаються з понад тридцяти видів одягу та головних уборів, які за призначенням, матеріалом, конструктивними особливостями та декоруванням діляться на підвиди. Найбільш дослідженими є сорочка (чоловіча та жіноча); чоловічі вузькі штани гачі (або ногавиці); широкі шаровари; у жінок – дві запаски, обгортка (дерга), святкова плахта; шиті спідниці – літник та андарак; в різних регіонах спідниці – димка, мальованка, друкованиця (що вже мали друкований малюнок, нанесений ручним способом); довгі плащі-пальто – чуги; плечовий одяг з тканин – жупан, кантуш, напівкantuш, сувой, кунтуш, каптан; з вичиноної овчини – кожух; обов'язково використовувався пояс. Головні убори носили такі: у дівчат – вінець, обруч, перев'язка, вінок із квітів; у жінок – намітка, твердий очіпок, серпанок, хустка. Різновиди взуття були такі: чоботи, черевики, постолі, або плетені постолі – личаки, на свято – двоколірні чоботи – чорнобривці [12–19].

Варто зауважити, що в 50-ті рр. XVII ст. помітнішою стала різниця між селянським і міським костюмом. Міський український одяг розвивався за загальноєвропейськими тенденціями та вимогами моди бароко. Однак справжнім модним взірцем вважався одяг найзаможніших верств населення, за допомогою якого еліта підкреслювала власний соціальний статус. До української еліти XVII–XVIII ст. належали шляхта, козацька старшина, міський патриціат і церковні ієрархи. Костюм вищих соціальних прошарків суспільства був зразком для наслідування й імітації нижчими. З часом деякі недорогі імпортовані тканини, з яких виготовляли вбрання для еліти в XVII–XVIII ст., стали доступними і селянам, але пройшовши адаптацію в їхньому середовищі, втратили свою соціально-знакову функцію. Трансформовані різноманітними імітаційними техніками, ці матеріали наприкінці XIX – на початку XX ст. почали сприймати вже як «свої, традиційно українські». Саме культура української еліти XVII–XVIII ст. була своєрідним символом української культури в цілому. Законодавцем моди для української еліти була шляхта Речі Посполитої [14, 121]. Стилiстично костюм, як і будь-який різновид тогочасного мистецтва, підлягав художнім законам бароко. Цей вишуканий стиль найбільше відповідав духовним запитам козацької старшини та вищого духовенства, їхнім прагненням до рафінованої аристократичності та підкреслення індивідуальних ознак. Костюм української еліти став показником загального рівня барокової

культури з властивими їй оптимістичними тенденціями, характерними також для періоду патріотичного піднесення. Основними візуальними ознаками матеріальних форм були розкіш, ошатність, живописність, декоративне оздоблення.

Пишності вбрання української еліти перш за все сприяв надзвичайно різноманітний асортимент тканин, які використовували для пошиття одягу. Здебільшого це були імпортовані матеріали: камка, тафта, сукно, китайка, фаландиш, адамашок, атлас, паволока, бязь, парча, прошва, алтабас, прокат, оксамит, міткаль, киндяк, кумач та інші. Шовкові й бавовняні тканини завозили зі сходу: Китаю, Індії, Персії, Туреччини, Закавказзя, Середньої Азії, а також з Криму; вовняні – з країн Західної Європи: Англії, Франції, Італії, Фландрії, німецьких князівств. Одного лише імпортованого сукна існувало понад двадцять різновидів. Водночас розвивалося й місцеве виробництво лляних, шовкових і вовняних тканин високої якості. Ткацтво стало окремим ремеслом. Серед українських міських ремісників XVII ст. були такі фахівці, як холщовники, суконники, шовковики [15, 106].

Колористичні уподобання української моди доби бароко відзначалися яскравими кольорами всіх видів тканин – від сукна до оксамиту. Чорні та інші темні кольори використовували лише для жалобних убрань. За тогочасними поданнями, яскраві кольори викликали повагу, і тому можновладці наказували керівним особам у тих випадках, які передбачали вплив на народ, з'являтися у квітчастому одязі. Служиві люди під час урочистих подій також одягали кольорові шати. Кольори були різноманітними, але переважав червоний у багатьох відтінках. Навіть духовні особи носили рясні червоних кольорів.

Окрім червоного, серед найбільш уживаних кольорів в українській моді бароко були такі: блакитний, зелений, вишневий, жовто-рудий, шафрановий, гвоздичний, лимонний, пісочний, цегляний, сливовий, маковий, сірий, димчастий та ін. [16, 56–57]. На шовкових матеріях, які, за винятком дешевих видів, ткалися разом із золотом і сріблом, було багато візерунків і фігур, зокрема геометричні смуги, великі й маленькі кола, хвилі, струмки, грона винограду, трава, листя, квіти, птахи, змійки, фігури людей і т. п. У Росії «золотне плаття» вважалося атрибутом чеснот бояр і думних людей, які становили оточення царської особи. Коли приймали послів, посадовцям, які не мали такого одягу, його видавали тимчасово із царської скарбниці [18, 98].

Ошатна тканина із шовковим оздобленням і основою із золотої парчі має назву «златоглав», зі срібною – «сріблоглав». Златоглав і сріблоглав використовували для пошиття жупанів, що були як однотонними, так і орнаментованими, переважно червоного, рудого, гвоздикового, зеленого, жовтого та блакитного кольорів [16, 56].

Костюм представників вищих соціальних верств тогочасного українського суспільства містив різнокольорові сукна, шовки, хутра. Використовували сукняні тканини вишневого, чорного, зеленого, пурпурового, синього та білого кольорів. Вони зазвичай і були основою для виготовлення одягу. Серед різновидів сукна своєрідним символом саме української одягової культури був кармазин. У перекладі з арабської «кармазин» означає яскраво-червоний.

Характерним для зазначеного періоду був великий вибір хутряного одягу, критого різноманітними тканинами (сукном, оксамитом, шовком) та оздобленого срібним чи золотим мереживом. Шуба – найпоширеніший термін на позначення зимового хутряного одягу [14, 124–126].

Багатошаровість українського костюма XVII–XVIII ст. у поєднанні з різнокольоровим текстилем створювали ефект, що відповідав бароковій стилістиці. Великого значення надавали аксесуарам і прикрасам. Особлива цінність чоловічого одягу виражалася в нашивках, зап'ястях, мереживі та гудзиках. Нашивки та зап'ястя в костюмі знаті оздоблювали перлами, дорогоцінним камінням, золотими та срібними гудзиками; у костюмі бідних – гудзиками з шовку, лляної чи вовняної пряжі. Іноді гудзики робили з перлин; у деяких франтів кожний гудзик був окремою великою перлиною. Золоті та срібні гудзики класифікували або за способом виконання, або за формою (грушоподібні, гострі, прорізані, клинчасті, половинчасті) [18, 199].

Найґрунтовніші відомості про костюм запорізьких козаків є в роботах відомих українських істориків Дмитра Яворницького, Володимира Голобуцького, Олени Апанович та інших. Спираючись на них, можна скласти чітке уявлення не лише про одяг козаків різних соціальних прошарків, але й про джерела та причини його виникнення. Згідно зі свідченнями сучасників, одяг запорожців не був одноманітним. Повсякденний, похідний одяг вирізнявся простотою, що знайшло відображення в його назві – підлий одяг. На противагу йому парадний одяг був розкішним та ошатним, до того ж нерідко він був трофейним, здобутим під час походів. За описами очевидців,

одяг запорожців складався з жупана, зробленого із сукна різних кольорів, шовкового каптана (також різних кольорів), яскравої черкески, шароварів, шовкового кушака, шапки-кабардинки з видри та кошлатої вовняної бурки-вільчури. На ноги взували сап'янові чоботи. Парадний одяг запорізьких козаків виготовляли з шовку, польського та англійського сукна. Шовкова штофна тканина з візерунками називалася шальовою, одяг із польського та англійського сукна – састами, а вбрання з червоного східного сукна – кармазинним [15, 123].

У дорожніх нотатках німецького посла Еріха Лясоти (XVI ст.), який відвідав Запоріжжя, знаходимо відомості про такі елементи одягу запорожців, як татарський кобеняк і мантий. Посол згадує про козаків як про людей дуже щедрих, які зробили йому коштовні подарунки – кунячу шубу й чорну лисячу шапку. Дані про костюм козаків XVII ст. є й у відомій праці Г. Левасера де Боплана, де автор, зокрема, перелічує сорочки, шаровари, шапки та каптани з товстого сукна, що складали повсякденний козацький одяг. Польські письменники XVIII ст. зазначали, що запорізькі козаки носили широкі шаровари із золотим галуном замість опушки, суконні з відкидним рукавом напівкунтуші, білі шовкові жупани, шовкові із золотими китицями пояси й високі шапки зі смушковими окільниками сірого кольору та червоним шовковим вершком, який закінчувався китицею. Наочне уявлення про запорізьке вбрання дають гравюри, ікони, прапори й портрети, які збереглися до сьогодні. Серед них є три гравюри в додатку до твору О. Рігельмана «Летописное повествование о Малой России», де зображене вбрання військового старшини та двох козаків. Запорожці вдягнені в широкі шаровари, довгі каптани, низькі шапки і кошлаті бурки. На одній із ікон – група запорожців, які моляться Богоматері, одягнених у червоні нижні каптани й верхні темно-зелені з відкритими рукавами жупани, широкі, низько опущені червоні шаровари, підперезані різнокольоровими з наборами й без поясами, а також червоні гостроносі чоботи [15, 143]. На прапорі, який зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі, запорожці зображені без верхніх жупанів, у шовкових поясах, шапках різних видів – низьких придавлених та високих гострокутих, із баранячим окільником і суконним або шовковим вершком, у широких шароварах і в довгих хустках, що звисають із талії вздовж шароварів. Д. Яворницький описав запорожців, змальованих олією на повний зріст із природи: з непокритими головами, з шапками або в руці, або під пахвою. На них червоні жупани, шовкові штофні з візерунками каптани, широкі червоні пояси й сап'янові червоні та жовті чоботи. Цей одяг був характерним перед ліквідацією Січі. Існує й докладніший опис костюма запорізьких козаків, складений за колекцією Д. Яворницького: «їхні каптани були нижче колін, кожний мав по два вуси ззаду, як черкеска кубанських козаків, на кінцях рукавів красувалися невеликі відлоги з жовтого оксамиту, прикріплені металевими гачками; у плечах каптани досить широкі, а в перехваті – досить вузькі, підбиті клітчастою китайчатою матерією». Такий крій забезпечував свободу рухів. До цих каптанів одягали кілька поясів: «один шовкового перського сирцю, ширини дві з половиною чверті, довжини в одинадцять аршин, буракового кольору (для підперізування вони складаються втриє навиворіт усередину), з позолоченими кінцями, довжини у три чверті; кожний кінець – із шовковими плетеними шнурками, довжини з аршин, прикріпленими до кожного з кінців пояса; другий – також із шовку, такої ж ширини, сім аршин, бузкового кольору, з посрібленими кінцями і шовковими шнурками на кінцях; третій – такої ж ширини і такої ж довжини, але без позолоти на кінцях, з ошатної шовкової матерії із квітами і візерунками». У такі пояси запорізькі козаки вкладали гроші, листи, огниво, нюхальні ріжки та інші дрібні речі. Д. Яворницький вважав, що звичай зберігати предмети в поясі запорожці позичили у татар. Широкі пояси з матерії були невід'ємною деталлю костюма козацької старшини України, як і польського панства у XVII–XVIII ст. Найпоширенішими в одязі запорожців були турецькі й перські пояси, які привозили вірменські купці. Щодо шкіряних поясів, то їхня довжина дозволяла лише обгорнути стан. Зовнішнє оздоблення з різноманітних металевих накладок нагадувало черкеські пояси [18, 189–190].

Як бачимо, запорізький козацький костюм не був позбавлений багатьох іноземних запозичень, проте мав сталу етнічну основу, що й зробило його одним із найяскравіших виявів національної самобутності.

У декоративно-ужитковому мистецтві України стиль бароко трансформувалася в яскраво виражений національний стиль. Це проявилася в особливій ошатності й урочистості виробів, пишноті та розкоші їхнього декоративного оздоблення. Неабиякого розквіту набула рослинна орнаментация, сповнена динаміки внутрішнього руху, посилення об'ємно-пластичного та живо-

писного рішення. Перехід на нові образно-стилістичні засади барокового світобачення виявився в новому ставленні до орнаментальних форм, їхньому трактуванні, насиченні символікою.

Як цілісна стильова система, художньо-образна модель українського бароко мала глибинний зв'язок із традиціями народного мистецтва, тенденцією до підвищеної декоративності та образності. Зміни, що відбувалися в декоративному мистецтві, вплинули на розвиток української народної творчості. У царині декоративного мистецтва українське бароко мало фольклорну основу, що спричинило послідовне й органічне формування художньої системи з чітким розподілом майстрів на тих, які створювали малюнок, і тих, які виконували його в матеріалі. Саме в цей період почали вирізняти професійне декоративне мистецтво та народну творчість. Багатою орнаментикою, гербами, написами, барельєфами прикрашали речі світського культового призначення, акцентували урочистість та ошатність виробів, пишність їх оздоблення [17, 157–159].

Період українського бароко характеризувався буйним розвитком монастирського шитва – гаптування, чому сприяло зростання попиту з боку козацької старшини на яскраво оздоблені речі побуту та вбрання, які ідентифікували їх як багатих можновладців. У злотному шитві використовували нитки у вигляді вузької металеві стрічки з металу. Ці нитки за технологією виготовлення називали волочним золотом або сріблом, а в Україні – сухозліткою. Від волоченої золотої нитки різнилася золотна нитка, або прядене золото. Це була шовкова або лляна нитка, щільно обвита золотою або срібною стрічкою. Іноді чисте золото заміняли золоченим сріблом. Вишивку кольоровим шовком, золотою та срібною сухозліткою щедро використовували в окрасі як чоловічого, так і жіночого костюма. Нові тенденції в українське гаптарство XVII ст. вніс Київський осередок шитва, а з 20-х рр. XVIII ст. – Чернігівський. Вважається, що саме на Чернігівщині було започатковано в гаптарстві стиль бароко. Також у цей час козацька старшина звернулася до історії свого родоводу, тому поширення набули літописи й родинні хроніки. Через це найпопулярнішим був орнамент у вигляді розлогого рослинного мотиву дерева, з гілок якого неначе виростають погрудні зображення [20, 9–12].

Таким чином, можна стверджувати, що в XVII–XVIII ст. в Україні панував стиль бароко, що прийшов із Західної Європи та, поєднавшись із тяжінням народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості, сформував яскраво виражений самостійний національний стиль – Українське бароко. Українську моду часів Козацького бароко можна назвати справжньою скарбницею духовної культури народу з притаманними їй специфічними способами відображення національного характеру.

1. *Бескорса В.* Трансформація бароко в художній культурі України XVII–XVIII ст. / Дис. ... канд. мистецтвознавства – Х., 2005.
2. *Кияниця М.* Українське бароко як явище світової культури // *Образотворче мистецтво.* – 1990. – № 4. – С. 30–31.
3. *Шейко В.* Історія художньої культури. Західна Європа XVII–XVIII ст. – Х., 2001.
4. *Шейко В.* Історія світової культури. – К., 2006.
5. *Янсон Х.* Основы истории искусств. – СПб., 1996.
6. *Крупницький Б.* Гетьман Мазепа та його доба. – К., 2001.
7. *Орленко Л.* История текстиля и моды. – М., 1998.
8. *Киреева Е.* История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. – М., 1976.
9. *Кибалова Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1987.
10. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. – М.; СПб., 2001. – Т. 2.
11. *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2005.
12. *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.
13. *Енгель Й.* Історія України і українських козаків // *Наук. записки кафедри українознав.* Харк. ун-ту. – Х., 1994. – Вип. 1. – С. 33–35.
14. *Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XVII–XVIII ст.* / *Наук. ред., упоряд.* Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 2.
15. *Николаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
16. *Горобець В.* Назви тканин та одягу в українських джерелах // *Народна творчість та етнографія.* – 1972. – № 4. – С. 55–57.
17. *Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.

18. *Ефимова Л.* Костюм в России XV – начала XX века. – М., 2000.
19. *Косміна О.* Соціальна символіка українського традиційного вбрання // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 14, 15.
20. *Кара-Васильєва Т.* Українське літургійне шитво // Людина і світ. – 1996. – № 11. – С. 9–12.

*Юлія Івашко  
(Київ)*

## **СПЕЦИФІКА ШКІЛ МОДЕРНУ В УКРАЇНІ ТА ПРОБЛЕМА ЗОВНІШНІХ ВПЛИВІВ**

Останнім часом спостерігається підвишена зацікавленість дослідників та архітекторів-проектувальників архітектурно-мистецькою спадщиною модерну (ар-нуво або сецесії). У даному контексті слід згадати імена таких українських вчених, як В. Ясієвич, В. Тимофієнко, В. Чепелик, які досліджували окремі аспекти українського модерну. Якщо взяти до уваги численні наукові видання в країнах Європи та в Росії, присвячені модерну, стає зрозумілим, що погляди вчених на характеристику модерну іноді відрізняються. Зокрема, в дослідженнях деяких російських вчених модерн представлений як неоднорідне, багатозначне явище з безліччю різноманітних течій. Логічно обґрунтованою є теза про еkleктичність модерну, який, власне, не має всіх класичних ознак стилю. Незважаючи на те що вивчення модерну в Україні зосереджене насамперед на «архітектурі ар-нуво», значну увагу також приділено еkleктиці та неостилям, що тісно переплелись з модерном і створили об'єкти, які умовно можна охарактеризувати як приклади «модернізованої готики», «модернізованого ампіру» чи «модернізованого Ренесансу» (останній термін найбільше відповідає характеристиці модерну Чернівців). На відміну від європейського та російського модерну, який вивчений досить ґрунтовно, модерн різних шкіл України досліджений неоднаково: основну увагу вчені приділили львівській школі і значно меншу – київській, харківській, одеській школам, а також місцевим регіональним школам. «Глобальною» стислою характеристикою українського модерну є праця проф. В. Ясієвича «Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков». Окремі школи модерну розглядали Ю. Бірюльов (львівська школа), С. Біленкова (чернівецька школа), Ю. Івашко (київська школа) та Л. Поліщук (станіславська школа).

Актуальність вивчення стилістичних особливостей модерну в Україні пов'язана з необхідністю створення ґрунтовнішої та об'єктивнішої картини процесів появи, розвитку та поступового зникнення модерну в Україні в безпосередньому зв'язку з аналогічними процесами в Західній Європі та Росії. Об'єктом дослідження є модерн в Україні, а предметом – стилістичні особливості модерну України. Наукова новизна отриманих результатів полягає у створенні цілісного уявлення про модерн в Україні з усіма його проявами, з урахуванням впливів європейського та російського модерну на український, узагальненні характеристик основних шкіл і визначенні місця й ролі модерну України у світовій спадщині модерну.

Дослідження специфіки й регіонально-національних особливостей модерну Брюсселя, Відня, Праги, Будапешта, Петербурга та Москви, а також порівняння їх з особливостями модерну Києва, Львова, Харкова, Одеси та інших міст дозволяють підбити певні підсумки. Передусім зазначимо, що характерною для модерну (тут і надалі «модерн» розглядаємо насамперед як синонім поняття «ар-нуво») стала імпульсивна реакція діячів мистецтва на ті кризові явища, які характеризували суспільство кінця XIX – початку XX ст., а також на одноманітність і претензійність пануючої архітектури історизму другої половини XIX ст. Модерн став перш за все мистецтвом промислового суспільства, яке переживало глибоку кризу духовності та якому імпонувало поетичне оспівування процесів праці та символів технічного прогресу. Розвиток нового стилю відбувався паралельно з технічною революцією кінця XIX – початку XX ст.

У роботі В. Ясієвича зазначені школи модерну, назви яких походять від назв міст: київська, львівська, харківська, одеська, – побіжно згадується модерн Чернівців і Вінниці. На мій погляд, ті з них, які мають спільні риси, можна об'єднати в глобальніші школи модерну – західну (з центром у Львові), центральну (з центром у Києві), східну (з центром у Харкові) і південну (з центром

в Одесі). Така класифікація дозволить, по-перше, систематизувати школи модерну, а по-друге, виявити приналежність місцевих регіональних шкіл до відповідної основної школи модерну (наприклад, модерн Чернівців належить до західної школи, Полтави – до східної, Вінниці – до центральної, Ялти – до південної).

Яскравіше та відповідно до стилістики модерн проявився в містах західної школи з центром у Львові, де було збудовано й збереглося кілька сотен прекрасних зразків цього стилю. Насамперед варто згадати будинки Львова, Чернівців, Івано-Франківська (кол. Станіслав), об'єкти модерну є також в Береговому, Стрії, Коломиї. Зразки модерну всіх цих міст об'єднує подібність до традицій Австро-Угорської сецесії, оскільки тривалий час ці землі перебували у складі Австро-Угорської імперії. Якщо проаналізувати об'єкти модерну різних міст західної школи за видами модерну (декоративний і його різновид національно-романтичний модерн та раціоналістичний модерн), то побачимо, що в більшості міст переважають об'єкти декоративного модерну без національного спрямування. Лише у Львові значною мірою виражений напрям національно-романтичного модерну і водночас присутні об'єкти раціоналістичного модерну.

Об'єктивною передумовою виникнення львівської сецесії був насамперед стрімкий економічний і культурний розвиток, який тривав з кінця XIX і впродовж першого десятиліття XX ст. У той час Львів був столицею австро-угорської провінції Галичина. У місті зростала чисельність населення, спостерігалися урбанізаційні процеси, вирувало художньо-мистецьке життя, проводилися численні виставки, видавалася друкарська продукція. Як і в країнах Західної Європи, львівська сецесія певною мірою стала реакцією митців на урбанізаційні процеси в тогочасному суспільстві, своєрідною спробою втекти від індустріальної реальності до ідеалістичного світу прекрасного. Це зумовило різке зростання кількості різноманітних мистецьких об'єднань, розвиток виставкової діяльності та виникнення нових філософсько-естетичних теорій і мистецьких концепцій. Серед виставок того часу варто відзначити проведену в 1903 р. виставку картин відомого швейцарського художника А. Бюкліна, що мала значний резонанс у тогочасному суспільстві. Розвитку культурно-мистецьких течій сприяла також діяльність таких художніх навчальних центрів, як Політехнічний інститут, Львівська Художньо-промислова школа, та об'єднань «Основа» й «Спілка».

Незважаючи на те що львівська сецесія розвивалася в контексті загальноєвропейських культурно-мистецьких течій модерну і виникла з тих же причин, що і європейський модерн, вона мала певні відмінності, які варто взяти до уваги. На переконання Ю. Бірюльова, це насамперед такі:

- у львівській сецесії спостерігалась інша хронологія розвитку, ніж у модерні країн Західної Європи;

- попри безпосередній зв'язок з європейськими традиціями модерну, у львівській сецесії відбувалася локальна інтерпретація «ар-нуво» у вигляді течії т. зв. «національно-романтичного» напрямку модерну;

- розвиток львівської сецесії відбувався на багатоскладовій етнічній основі, на базі власних художньо-мистецьких традицій у поєднанні з європейськими засадами стилю;

- розвиток національно-романтичного напрямку львівської сецесії відбувався переважно завдяки таким діячам, як К. Мокловський, Т. Обмінський і О. Лушпинський, які активно впроваджували ідею творчого переосмислення традицій народного дерев'яного будівництва та народних художніх промислів.

На відміну від більшості міст західної школи, у Львові було зведено багато об'єктів національно-романтичного напрямку декоративного модерну (т. зв. українського модерну), який втілювався не лише в архітектурі, але й у декоративному мистецтві – перш за все в живописі, графіці, предметах побуту, навіть у поштової листівці, яка в цей період сповнена різноманітних національних сюжетів. Мабуть, найхарактернішим взірцем національно-романтичного модерну західної школи є будівля страхового товариства «Дністер» на вул. Руській, фасади якої прикрашені національними орнаментами, а дах має стилізовану народну форму.

Доцільно зазначити, що львівська сецесія також вирізнялася складним етнічним підґрунтям і різноманітністю видів національно-романтичного модерну. У національно-романтичному модерні львівської школи віділяють такі різновиди:

- український модерн (або т. зв. українська «гуцульська» сецесія);
- польський «закопанський» стиль;

- модернізована неоготика (на основі польських та українських традицій);
- єврейський модерн.

Національно-романтичний модерн у львівській школі проіснував тривалий час – до 1918 р., а окремі його прояви в мистецтві були присутні ще в 1920-х рр.

Львівська сецесія певною мірою диктувала стильові особливості модерну інших міст західної школи модерну, оскільки митці львівської школи працювали в Тернополі, Чернівцях, Коломиї, Стрії, Станіславі (Івано-Франківську). Цим пояснюється подібність багатьох архітектурних пам'яток цих міст до пам'яток львівської школи модерну.

Схожі процеси економічного розвитку спостерігалися і в Чернівцях, які в той час були центром автономного краю Буковина. У місті впродовж з 1857–1900 рр. втричі зросла чисельність населення, тривав інтенсивний процес містобудування. На межі ХІХ–ХХ ст. у Чернівцях склалася специфічна етно-культурна ситуація. Столиця Буковини сформувалася як багатонаціональне місто, яке постійно відчувало на собі впливи західноєвропейських культурно-мистецьких течій. Попри те, що Львів також був багатонаціональним містом і львівська школа модерну так само зазнала стильових нашарувань багатьох культур, у чернівецькій школі модерну ці процеси помітніші. Крім того, якщо у львівській школі модерну працювали не лише польські, австрійські та чеські архітектори, а й місцеві, то в Чернівцях працювали лише віденські архітектори (в окремих випадках, і румунські), що пояснює невиразність національно-романтичного напрямку в чернівецькій школі модерну.

Відбувалися помітні зміни в характері забудови околиць і центра міста. У той час, коли околиці ще зберігали свою одноповерхову структуру та провінційний характер, центр міста поступово набував репрезентативного характеру, через що Чернівці почали називати «маленьким Віднем». Наприкінці ХІХ ст. значно покращився благоустрій міста: з'явилися нові парки, водопровід, вулиці та площі в центрі міста замостили й надали їм репрезентативного вигляду, набули ансамблевості вулиці Панська, Руська, Головна.

Австро-Угорській сецесії, що впливала на модерн західної школи, був притаманний декоративізм і одночасно площинність. Значною мірою це пояснювалося тим, що апологет Віденської сецесії Отто Вагнер виступав за площинний декор у вигляді керамічного майолікового облицювання, яке легко милося й чистилося, а пошкоджені плити можна було замінити. Класичним прикладом оздоблення в традиціях Австро-Угорської сецесії є будівля Дирекції ощадних кас у Чернівцях (зараз – Художній музей Чернівців). Автором цієї споруди є учень віденського архітектора О. Вагнера Г. Геснер, авторський нагляд за процесом будівництва здійснював Ю. Бохнер, а в 1911 р. за планом архітектора Й. Прошке було проведено реконструкцію з переплануванням приміщень першого поверху. Зовнішнє оздоблення фасадів та інтер'єри були виконані під час спорудження Дирекції і залишилися без змін. Пам'ятка є яскравим прикладом Віденської сецесії з притаманною їй синестезією – поєднанням архітектури, скульптури, живопису, ліплення, вітражу, художнього металу. Площинний головний фасад цієї триповерхової будівлі прикрашає розташоване над прорізами третього поверху поліхромне майолікове панно з алегоричним сюжетом, який ґрунтується на аналогії між Римською й Австро-Угорською імперією часів Франца-Йосифа І. Автором цієї композиції був художник І. Лано, який лишив свій підпис у нижній частині панно. Образи дванадцяти богів символізують дванадцять головних провінцій Австро-Угорщини. На даху, над карнизом, розташовані дві жіночі скульптури. На рівні третього поверху є довгий балкон, який підтримують кронштейни. Оскільки найкращим зразком європейського декоративного модерну властивий синтез мистецтв і виявлення основних ознак цього стилю і в інтер'єрі, і в екстер'єрі, то варто згадати інтер'єр Дирекції ощадних кас, в якому втілилися всі ці риси. Перед нижнім маршем трьох маршових сходів з химерним кованим огороженням розміщені два бюсти жінок зі стилізованими птахами та квітами в сплетінні традиційної лінії модерну «удар батога». Парадні сходи освітлюють три видовжені вікна з яскравими вітражами, прикрашеними рослинними мотивами. На одному з вітражів третього поверху в рослинні візерунки закомпоновано старовинний герб Буковини – зображення голови тура на синьо-червоному полі в обрамленні трьох шестикутних зірок.

На третьому поверсі розташований живописний плафон в античному стилі, під яким знаходиться овальний отвір в перекритті між другим і третім поверхами, що візуально їх об'єднує та створює цікаві зорові ілюзії з другого поверху. Автором живописного панно плафону із зобра-

женням жіночих фігур, ймовірно, був відомий буковинський художник М. Івасюк. Цікаво, що в будівлі збереглися навіть сантехнічне обладнання та прилади часів модерну.

У Станіславі (Івано-Франківську) знесення на початку XIX ст. міських мурів стало початком змін у розплануванні міського простору й асиміляції фортифікаційної території до навколишнього приміського середовища, внаслідок чого було сформовано нову мережу вулиць міського каркасу. Подібно до змін у забудові Львова та Чернівців, у Станіславі, починаючи з другої половини XIX ст., ущільнилася забудова земельних ділянок і змінився вектор міської забудови. Наприкінці XIX ст. у місті посилювалися урбанізаційні процеси та зростає чисельність міського населення. На відміну від чернівецької школи модерну, яка майже не залежала від львівської школи модерну, бо її представниками були переважно архітектори віденської сецесії, станіславська школа модерну від неї залежала, тому що створювалася майстрами львівської школи. Саме тому між станіславською та львівською школами спостерігається більша спорідненість, ніж, скажімо, між чернівецькою та львівською. Регіональна станіславська школа вирізняється притаманною багатством західним регіональним школам еkleктичністю, оскільки в багатьох житлових будинках риси модерну поєднуються з рисами неостилів – неокласицизму, неоренесансу, і тому часто досить важко визначити стильову приналежність окремої будівлі. Будинки на вул. Незалежності, Мазепа, Шашкевича, Василянок, Грушевського схожі на аналогічні будинки Праги та Будапешта. Для них характерне застосування на головних фасадах різноманітних типів фактурної обробки поверхонь (мурування з лицьової цегли, отиньковане мурування, тинькування «під шубу») в поєднанні із застосуванням окремих елементів ліпного фітоморфного або антропоморфного декору.

Характеризуючи об'єкти західної школи, доцільно наголосити, що попри деякі спільні особливості модерну різних міст, існують і певні відмінності. Так, поява великої кількості національно-спрямованих об'єднань у Львові сприяла розвитку та поширенню національного мистецтва й нового напрямку в архітектурі. Утім, слід зауважити, що національно-романтичний напрям модерну представлений у Львові не тільки об'єктами, в яких виявлені українські традиції, а й об'єктами, в яких виявлені польські стилізовані готичні елементи. Насамперед це будинок № 6 на вул. Князя Романа. Він збудований у 1912–1913 рр. за проектом архітекторів Р. Вольпеля, А. Міллера й С. Пліхаля та є вдалим прикладом т. зв. «модернізованої неоготики». На його головному фасаді стрільчасті арки поєднуються з фігурами схилених на мечі лицарів, є заглиблений масивний вхід з лоджією та рельєфні зображення двох левів. У Чернівцях національно-романтичний напрям не отримав такого широкого розповсюдження, тому модерн тут не має настільки прозорого національного забарвлення. Якщо порівняти модерн Львова з модерном Чернівців, то в останньому більше помітна неоренесансна еkleктичність, пов'язана насамперед з багатонаціональністю міста та різноманітністю пануючих в ньому національних культур. Через це іноді дуже важко визначити стилістичну приналежність об'єкта, в якому можуть поєднуватися, наприклад, елементи модерну у вигляді жіночих маскаронів на верхньому поверсі з елементами неоренесансу на нижніх поверхах.

Подібна еkleктичність, до речі, притаманна ще одній з чотирьох основних шкіл модерну – південній з центром в Одесі. Оскільки такі міста півдня України, як Одеса, Симеїз, Ялта, були багатонаціональними (особливо це стосується портових міст), модерн в історичній забудові цих міст зазнав нашарувань неостилів другої половини XIX ст. – неоренесансу, неокласицизму, а в окремих випадках – псевдомавританського стилю з мотивами мусульманської східної архітектури. Таким чином, модерн у забудові цих міст «розчинився» в більш ранній забудові другої половини XIX ст. Так, фактичний розвиток Одеси розпочався лише наприкінці XVIII ст., а основний масив забудови склався в XIX–XX ст. Забудова Одеси впродовж перших двох десятиліть існування міста стримувалася суворими канонами стилю класицизму-ампіру. У другій половині XIX ст. в забудові з'являються неоромантичні, неоренесансні та неоготичні форми. Модерн в Одесі виник на початку XX ст. і проявився переважно в раціоналістичному різновиді, який дещо нагадує окремі зразки модерну Петербурга (достатньо згадати будинки на вул. Дерибасівській, 12 та на вул. Катерининській, 35). Будівля на вул. Дерибасівській, 12 може водночас вважатись і зразком «ампіризованого модерну», тому що в ній присутні класичні мотиви. У раціоналістичному модерні будинку на вул. Катерининській, 35 присутні також елементи оздоблення у вигляді декоративного оформлення площин фасадів і розташування рельєфів на теми сільської праці та індустріального розвитку в міжвіконних простінках другого поверху під криволінійним еркером. Утім, в Одесі є і зразки декоративного модерну, найяскравішим прикладом якого є готель «Великий Московсь-



кий» (1904, архітектор Л. Влодек), фасади якого щедро прикрашені ліпним декором (з орнаментом і жіночими маскаронами) та прорізами химерної форми.

До південної школи модерну належить і катеринославська (дніпропетровська) школа. Існує позиція, згідно з якою вона репрезентує раціоналістичний і національно-романтичний модерн. Багато житлових будинків у стилі модерн донедавна було на вул. Серова, Писаржевського, Артема, просп. Пушкіна. Раціоналістичний модерн Катеринослава (Дніпропетровська) характеризувався стриманим вирішенням фасадів з обличкуванням лицьовою цеглою чи тинькуванням, обмеженою кількістю бетонних деталей, вишуканими металевими огорожами й в окремих випадках з керамічними вставками. Найяскравішим прикладом будинку в стилі національно-романтичного (українського) модерну є збережений, але перебудований будинок В. Хреннікова, який був багатофункціональною спорудою: відігравав роль міської доміанти та мав виразний силует з баштами, високими дахами наметового типу й куполом. Яскравим поліхромним акцентом фасаду було майолікове панно з квітами і павичем, яке оздоблювало вхід до театру.

Еклектичністю також вирізняється модерн центральної школи (з центром в Києві), але з інших причин, ніж модерн південної школи та окремих регіональних шкіл західної школи (наприклад, чернівецької). Київ виявився дещо відстороненим як від основних економічних напрямів того часу, так і від будь-яких зовнішніх впливів. На центральній школі особливо не позначилися ні австро-угорська сецесія, ні російська школа модерну з основними центрами в Петербурзі та Москві. Тому попри присутність помітних впливів кожної з цих двох шкіл у київській, вони «розчинилися» в традиціях місцевої еклектики. Найяскравішими зразками модерну в Києві є об'єкти, збудовані архітекторами, іноземцями за походженням, які точно втілили в своїх проєктах традиції європейського декоративного модерну. Серед архітекторів київської школи модерну варто назвати поляків В. Городецького та І. Ледоховського й німця М. Клуга. Їхні об'єкти («Будинок з химерами» на вул. Банковій, будинки на вул. Гончара, 33; Костьольній, 7; Великій Житомирській, 32 та Ярославовому Валу, 14а й 14б) вирізняються найбільшою стильовою чистотою й ознаками європейського декоративного модерну. У київській школі є також об'єкти раціоналістичного модерну, такі як будинок на вул. Архітектора Городецького, 17/1 (архітектор І. Беляєв) та будинок на вул. Володимирській, 61/11 (архітектор Й. Зекцер). У більшості ж інших будинків поєдналися елементи і декоративного, і раціоналістичного модерну, і відверта еклектика.

Ще однією ознакою, притаманною саме київському модерну, є застосування місцевих рослин і тварин у фітоморфному та зооморфному декорі. Популярними є зображення каштанового листя (будинок на вул. Великій Житомирській, 32), горобини та соняхів (плафони будинку на вул. Володимирській, 61/11), соснових шишок (оздоблення сходів будинку на вул. Кравченка, 21), латаття («Будинок з химерами» на вул. Банковій та будинок на вул. Пушкінській, 21). У сюжетах також присутні гусі-лебеді (будинок на вул. Великій Житомирській, 32), чаплі (будинок на вул. Архітектора Городецького, 17/1), змії (кронштейни у вигляді велетенських пітонів у будинку на вул. Гончара, 33), риби та жаби («Будинок з химерами» на вул. Банковій). Надзвичайного поширення набув антропоморфний декор простого сюжету і, на відміну від європейських зразків, завжди оптимістичного характеру – дівочі, жіночі та дитячі маскарони, бюсти, фігури, барельєфи та майолікові панно на зрозумілу пересічному киянину тематику.

На початку ХХ ст. ґрунтовна школа модерну виникла у Вінниці, де найяскравішим представником цього стилю був архітектор Г. Артинов. Він збудував у Вінниці кілька об'єктів раннього та пізнього модерну. Найвідомішими будівлями у стилі модерн тут є особняки на вул. Першого травня, 66 та вул. Пушкіна, 38, обидва – в стилі декоративного модерну. Ці споруди відзначаються нестандартністю планування, пластичністю фасадів, всефасадністю, химерними формами віконних і дверних прорізів і застосуванням різних видів декору – ліпного та майолікового. Оригінальності будинку на вул. Першого травня, 66 надають і декоративні смуги майолікового орнаменту біло-блакитного забарвлення, що нагадує давньоруські солярні знаки – «сварги» – «знак сонця, яке біжить». Композиція орнаментів усюди однакова: центральна смуга темно-бірюзового кольору, на ній розміщені кола з солярними знаками, а по краях розміщені хвилеподібні смуги бірюзового та білого кольорів. Смуги орнаментів розташовані над цоколем, під карнизами башт і дахів.

Особняк на вул. Пушкіна, 38 відповідає стильовим традиціям Австро-Угорської сецесії. Він триповерховий, з підкреслено масивним рустованим цоколем поверхом, пластичними фасадами з балконами та лоджіями, прикрашеними металевими огорожами, стовпчиками та кронштей-

нами в стилі модерн. У формах прорізів, даху башти та декоративному оздобленні переважають криві лінії, характерні для декоративного модерну.

До центральної школи територіально належить також уманська школа модерну, якій притаманна еkleктичність. На фасадах будинків ознаки модерну поєднуються з елементами «цегляного стилю» та інших неостилів. Уманській школі притаманні стриманість декору, оригінальність віконних і дверних прорізів, наявність лінеарних орнаментів, викладених у цеглі на головних фасадах. Обличкування керамічною плиткою застосоване лише в будинку на вул. Радянській, 10. Зразками модерну уманської регіональної школи можна вважати будівлі на вул. Радянській, 10, 12, 14, на вул. Садовій, 18 і на вул. Леніна, 17 і Шевченка, 2.

Однією з найчисленніших за кількістю об'єктів школою модерну є східна школа з центром у Харкові, в якій переважає раціоналістичний напрям, споріднений з раціоналістичним модерном Москви та Петербурга. Утім, харківська школа модерну представлена всіма різновидами модерну. У ній присутні об'єкти декоративного модерну (наприклад, прибутковий будинок на вул. Сумській, 6 та особняк на вул. Мירוносицькій, 58), раціоналістичного модерну (багатоповерхові прибуткові будинки на вул. Полтавський шлях, 14, 47/49 та 55 і на вул. Сумській, 80) та національно-романтичного (українського) модерну (прибуткові будинки на вул. Катеринославській, 26 та 67, Петинській, 29, Мירוносицькій, 44). Харківська школа модерну більше, ніж київська, подібна до московської та петербурзької шкіл. Будинки харківської школи досконаліші за стилістичним вирішенням фасадів, ніж будинки київської школи. Як і для більшості будинків російського раціоналістичного модерну, для будинків харківського модерну нехарактерний декор на фасадах, як, зрештою, і майолікові та керамічні вставки, завершення химерної форми та металеві елементи з використанням лінії «удар батога».

Таким чином, можна зробити висновок, що характерною рисою модерну в Україні є неоднорідність. Різні школи неоднаково залежали від зовнішніх впливів. Це можна пояснити передусім територіальною роздробленістю України та економічними й політичними факторами. Загалом на території сучасної України виділяють два великі масиви, в яких зовнішній вплив з боку інших держав був найбільш відчутним: на культурі Західної України позначилася Австро-Угорська імперія, а Південної та Східної – Росія (більшість території сучасної України перебувала в її складі). Водночас кожна зі шкіл модерну України вирізняється автентичною національною самобутністю й не може вважатися копією іноземних об'єктів модерну.

1. *Асеев Ю.* Стили в архитектуре Украины. – К., 1989.
2. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005.
3. Звід пам'яток історії та культури України. Київ: Енцикл. вид. / Відп. ред. П. Тронько. – К., 1999. – Кн. 1, ч. 1 (А-Л).
4. *Івашко Ю.* Модерн в архітектурі Києва. – К., 2007.
5. Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. – К., 2003.
6. *Шумицький М.* Український архітектурний стиль. – К., 1914.
7. *Ясевич В.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. – К., 1988.

*Лариса Ігнатова  
(Луцьк)*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ ЯК ПРОЦЕС РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ ДУХОВНОСТІ**

Проблема стилю на сьогодні залишається однією з центральних у загальному науковому дискурсі, оскільки його трактують переважно як усталену форму художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи навіть окремої особистості [1, 231]. Окрім цього, з часом дана дефініція набуває все більшої метафізичності, звужуючись до поняття творчого стилю митця, а творчість, як відомо, – це процес гармонійного поєднання свідомого та підсвідомого, раціонального та образного, відомого та невідомого, національного та глобального, регіонального

та загальнодержавного тощо. Загалом, відповідну дихотомічну послідовність можна продовжувати й надалі. Одночасно й дослідження стилю в мистецтві набуває все більшої актуальності та поліваріантності. М. Арановський з цього приводу пише, що «если стиль – необходимая форма бытия искусства, то, несмотря на его изменчивость, он должен обладать некоей внутренней инвариантной структурой, всякий раз возрождающейся в новом, варианном обличье» [2, 13].

У музикознавстві теорію стилю у 80-х рр. минулого століття розробив М. Михайлов. Його монографія «Стиль в музыке» [3] з'явилася якраз на часі. Трансформаційні процеси, що відбувалися в музичному мистецтві, характеризувалися певною стилістичною еклектичністю. Через це виникла потреба в науковому визначенні сутності стилю, яка була б підтверджена музичною практикою. М. Михайлов вказує, що «художественный (и, следовательно, также музыкальный) стиль находится в неразрывной двухсторонней связи с художественно-творческим мышлением. С одной стороны, он обусловлен мышлением, являясь его порождением и внешним выражением. С другой стороны, сам он играет активную роль в формировании творческого мышления» [3, 49], тобто «музыкальный стиль – выражение особенностей музыкального мышления» [4, 117]. Згодом українські музикознавці по-новому осмислили дане поняття та розширили сферу його вживання [5; 6; 7].

Визначаючи стиль як результат творчих (внутрішніх, у нашому випадку – духовних) пошуків автора, можемо впевнено говорити про взаємозв'язок таких дефініцій, як стиль та духовність. Зупинимося детальніше на останній і розглянемо кілька варіантів її тлумачення. Сучасна культурологія безпосередньо пов'язує її з поняттям «дух», що генетично походить від поняття «душа», але сутнісно відрізняється від нього. Якщо душа вважається іманентним початком людської суб'єктивності, то дух – трансцендентним [8, 182]. Духовність виникла тоді, коли людина почала будувати інший світ з властивими йому поняттями й символами. Таким чином, людина ніби подвоїла світ, сформувавши духовну сферу як спосіб свого існування, який проявляється в певному стилі. У результаті такого дуалізму можливе виникнення сенсу розумної, свідомої та цілеспрямованої діяльності. Даний процес безпосередньо пов'язаний з пізнанням абсолюту і самопізнанням.

Доцільно нагадати, що зі становленням монотеїстичних релігій трансцендентного типу, в яких Бог є надреальністю і творить світ із нічого, коли предметом філософії стає не сутнісне, а уявне буття, з'являється поняття «дух». Звідси виникає уявлення буття як трансценденції, що зумовлює тлумачення сутності людини як духу. Сприяли цьому не лише іудейська традиція і християнство, але й антична думка. Знання трансформувалися від міфу до логосу і теосу, від іманентного до трансцендентного. Поступово почали розрізняти тіло, душу й дух. Тіло віднесли до сутнього, дух – до буття або чогось вічного, а душа об'єднала обидва ці поняття. Духовне відношення до життя сформувалося тоді, коли людина почала метафізично усвідомлювати своє життя відносно свого положення в світі. Так з'явилося уявлення про ідею, про ідейне відношення до життя, тобто духовне. Поняття ідеї як онтологічної одиниці, гносеологічного принципу й духовного життя присутнє у філософії Платона. У релігії метафізичне усвідомлення життя асоціюється з її центральним символом. Саме за допомогою такого символу або ідеї стало можливим входження людини через свою свідомість в духовне. Таким чином, генезис духовності став одночасно процесом становлення людини як духовної істоти, а також його фіксацією в філософських поняттях, релігійних символах і творах мистецтва. Мистецтво, зокрема музичне, виступає однією із основних сфер реалізації духовного потенціалу людства. Цю думку підтверджує і Ю. Хрустальов, який пише, що «духовність – термін, який визначає внутрішній стан людської самосвідомості, що знаходить своє вираження в думках, словах і діях» [9, 67]. Форма цього вираження має відповідний стиль.

Педагогічна наука, базуючись на філософському тлумаченні, підкреслює, що «саме поняття духовності розкриває потребу в пізнанні світу, смислу і призначення свого життя, орієнтацію на такий рівень культури, який характеризується ступенем опанування і повнотою реалізації загальнолюдських цінностей». Далі йдеться про «формування таких якостей свідомості й діяльності людини, які акумулюють у собі знання і розуміння вищих духовних ідеалів, здатність керуватися ними на практиці» [10, 183]. С. Ігнатов пише, що «духовне, як надбіологічне, є реальною функціональною складовою людської природи і віддзеркалює процеси буття» [11, 31]. Такої ж позиції дотримується і М. Міаміє, який вказує, що «духовність – складова свідомості, яка призначена для сприйняття образів та відчуттів, свідомої й автоматичної роботи з ними» [12, 71]. Хіба не перекликається дане визначення духовності з визначенням стилю у Михайлова?

Отже, у наведених прикладах духовність трактується як складова свідомості, як світоглядна категорія, сутність якої полягає в поєднанні теоретичного, практичного і творчого компонентів засвоєння об'єктивної реальності, а також самореалізації творчої особистості.

Крім світського, термін «духовність» має ще й релігійне тлумачення. Воно є надзвичайно глибоким і багатограним, однак можна виділити три основні визначення: 1) унікальність людини як носія розуму; 2) невичерпність, багатство і краса внутрішнього світу людської особистості; 3) найголовніше – рівень перетворення людини Божественною благодаттю. «Ми ж усі з відкритим лицем відображаємо, як у дзеркалі, славу Господню, переображаємося в Його ж образ від слави в славу, згідно з діянням Господнього Духа» [Коран 3:18].

У Катехізисі сказано, що «людина існує і духовно створюється як особистість дякуючи тому, що вона створена Богом як Абсолютна Особистість і у своєму становленні відкрита до богоподібності. Співутвореність вказує на принциповий зв'язок людини з Богом – Джерелом буття і на можливість богоподібності людини через зростання в духовності [...]. Богоподібність означає не що інше, як безперервний процес зростання в духовності» [13, 416]. Отець Степан Ярмаць у своїх працях вживає такий термін, як «духовість», під яким «розуміється жива свідомість людини – але свідомість дійсно активна – про свою Віру, про її об'єм та про її вимоги. Це основа, на якій базується і з якої розвивається і стиль, і метода дійсно одухотвореного життя людини, найвищою ціллю якого є життя в Ісусі Христі» [14, 86]. Перші прояви духовності людина виявляє через найелементарніші форми моральної свідомості – сором, совість, відповідальність, піднімаючись до вищих її ступенів – досягнення моральної чистоти, богобачення і святості.

Отже, існує два підходи до тлумачення терміну «духовність». Перший з них – це суто релігійний, тому інтерпретацію духовності як соціокультурного феномену трактує в межах вітчизняної християнської догматики – Дух є Бог. Друга інтерпретація – світська і має дві версії. Перша пов'язує розуміння феномена духовності з проявами внутрішньої свободи особистості, яка втілює вищі ідеали добра, краси, істини та віри. Друга версія тлумачить духовність як внутрішній світ людини, її стремління, рефлексії з приводу своїх і чужих дій, іншими словами, – як світ суб'єктивності.

Суб'єктивний світ людини далекий від ідеальних норм. У нероздільній єдності в ньому співіснують мотиви позитивного і негативного, високого і низького, прекрасного й потворного, морального й аморального, еротичного й аскетичного... Кожна людина постійно працює над вдосконаленням духу, мислення, почуттів, переживань з більшим чи меншим рівнем інтенсивності. На думку Е. Гуссерля, «Дух і тільки дух є буття в собі і для себе» [15, 24]. Результати цієї роботи у формі творчої реалізації є виявом саме духовного потенціалу особистості. Цей потенціал, дедалі удосконалюючись, може бути як позитивним, так і негативним. Усе залежить від тих цінностей та ідеалів, які сповідує людина, тобто в якому напрямку, стилі розвивається її внутрішнє буття та духовність. Принагідно варто зауважити, що сьогодні ми перебуваємо лише на підмурках процесу розв'язання проблеми формування феномену духовності. Одним із найвпливовіших шляхів її реалізації, що виділяється поліфункціональністю свого впливу, є мистецтво загалом і його стилістика зокрема. «Мистецтво має унікальні можливості не тільки в розкритті духовності людини, всього багатства її почуттів та роздумів, радощів і страждань, а й у закріпленні досвіду життєдіяльності особистості як суб'єкта суспільно-історичної практики і культури. Сутність мистецтва найбільш дієво виявляється в “олюдненні” світу, у створенні повного і узагальненого образу людських взаємин, утвердженні принципу єдності істини, добра і краси. Мистецтво прилучає індивіда до інтелектуальних вершин людського духу, сприяє моральному і естетичному вдосконаленню особистості» [16, 183]. Усі ці визначення повністю відповідають музичному мистецтву, яке вдало поєднує крайні полярності – необмежені можливості емоційних станів людини з повною відсутністю конкретного матеріального зображення, що доповнюється асоціативним уявленням художнього змісту.

Цілком природною є потреба більш глибокого тлумачення музичного мистецтва з позицій теологічної науки. Для цього варто звернутися до трактату «Музикія», написаному в XVII ст. дяконом придворного Сретенського собору І. Коренєвим. Там він стверджує: «Музыка – это стройное искусство и изящнейшее разделение голосов, определенное знание различий, знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов, которые выявляются в различиях внутри согласованности. Музыка – это вторая философия и грамматика, измеряющая голоса степенями,

подобно тому, як в словесній філософії или граматицікє существует правильное употребление слов и их свойств, слогов, фраз и рассуждений, знание и наименование стихий, всех их свойств и силы. Также и музыка, имеющая все степени голосов, приводящая в умиление или радость совокупность звуков, как красноречие или философия, радующая слух как звучанием в бездушных орудиях, так и языком, возводящая слова по ступеням высоты, издающая голоса низайший, средний и высокий. Музыка является наукой, познающей согласованность во всем, и является вторым разумом человеческого естества в самом нем, исходящим не от самого естества, а от Бога, ибо она не может сделать ничего плохого, но является благом для обращающегося к ней. Но она выражает зло злословящего, ибо если ты хвалишь, она хвалит, если бранишь, она бранит, и все это по желанию разума особо соединяется, когда она соединяет слово и звук... Музыка, как и словесная грамматика является грамматикой, организующей звук» [17, 23].

Варто наголосити, що наведений текст демонструє розуміння поняття «музика» спочатку як присутність Бога в людині, Святого Духа, тобто як прояв феномену духовності в людині. Водночас виникає інша позиція, згідно з якою музика є проявом етичності людської свідомості. Оскільки шкала коливання діапазону цієї категорії в нашому суспільстві є досить широкою, то цілком закономірно, що музична картина нашого сьогодення є строкатою і відповідає історичним формам стилю, які склалися в ході еволюції. Умовно музичний стиль поділяють на народний, духовний (церковний), класичний (академічний) та молодіжний (естрадний). Така видова множинність пояснюється ще й тим, що музика є властивістю індивідуальної свідомості, від якої повністю залежить і рівню розвитку якої відповідає. Саме тому не можна вважати єдино правильним тільки якусь одну форму музичного стилю, нехтуючи іншими, оскільки це прояв внутрішньої (духовної) потреби людини. Інша річ – мотиваційна сторона цього прояву. Стилю охарактеризуємо кожну із цих форм з точки зору репрезентації духовної зрілості.

**Народний стиль**, або народна музика, – це одна з форм музичного мистецтва усної традиції. Паралельно вживається ще один термін – фольклор, який у 1846 р. увів англійський історик і бібліограф Вільям Томс. У перекладі з англійської мови *folklore* – це «народна мудрість, народне знання». Якщо розглядати широко, то це не лише один із видів мистецтва. Важливо наголосити, що він увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід багатьох поколінь. Це одна із найтриваліших і всеосяжних систем духовного життя народу, що тісно пов'язана з народним побутом, першим досвідом світосприйняття, світобачення, світорозуміння та освоєння навколишнього середовища. Фольклор – це перша сходинка в багатогранній художній картині світу. За А. Іваницьким, фольклор – «це своєрідний конденсат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодні» [18, 5]. Цікавим є міркування щодо сутності фольклору Л. Корній. Ранню усну форму музичної творчості нашого народу вона називає українським обрядовим фольклором і пов'язує його з язичницьким світоглядом. Зокрема, Л. Корній пише: «...давні язичницькі уявлення не тільки відобразилися в українському обрядовому фольклорі, але й справили вплив на світогляд українців, на поетику українського фольклору в цілому» [19, 26].

Таким чином, народну музичну творчість у широкому розумінні слід розглядати як одну із форм колективної свідомості, що історично відповідає рівню розвитку цієї свідомості. Народний музичний стиль – це початок формування феномену духовності в музичному мистецтві як прояву внутрішньої (духовної) сутності людини, яка сьогодні є лише одним із видів музичного мистецтва.

**Класичний, або академічний стиль** (від лат. *classicus* – «зразковий»), – це форма писемної традиції або, як зазначено в музичній енциклопедії, «музичні твори, які відповідають найвищим художнім вимогам, поєднуючи глибину, ідейну значимість з досконалістю форми» [20, 826]. У даному випадку поняття класичної музики не обмежене конкретними історичними рамками: до неї можуть належати як твори, написані в далекому минулому, так і зразки сучасної музики. Тут важливим є аксіологічному аспекті. Щоб увійти до золотого фонду світового музичного мистецтва, твори повинні «витримати перевірку часом». Відповідно, поняття «музична класика» не обмежене жодними національними рамками. Отже, академічний музичний стиль розглядається як надбання суспільної свідомості, як прояв високого рівня феномену духовності (переважно світської) людини.

Не можемо оминати увагою й **молодіжний, або поп-стиль** музики, оскільки він відіграє особливу роль у «духовному» становленні сучасної молоді. Важливо зрозуміти феномен цього виду музикування, що заповнив сьогодні майже весь музичний ефір. Навіть посилаючись на фахову літературу, не можна дати єдиного визначення цьому музичному напрямкові, оскільки спеціалісти

цієї галузі подають досить неточні його пояснення. Зокрема, Т. Діденко пише: «До поп-музики прийнято сьогодні відносити практично будь-які напрямки джазу, року, вітчизняної пісні тощо, але в тому разі, коли послуговуються ними широкі маси, коли продукція ця обертається у сфері “попиту-пропозиції”, тобто є об’єктом комерційного товарообігу» [21, 26].

Ставши соціокультурним явищем, поп-музика почала виконувати такі функції:

- *комунікативну*: молодіжна музика – це своєрідний спосіб спілкування підлітків, який прикрашає дозвілля, створюючи відповідну атмосферу;

- *креативно-гедоністичну*, або квазіестетичну: завдяки своїй спрощеності, «солодкій» манері виконання поп-музика орієнтована на «посередні» смаки;

- *комерційну*: важливою ознакою поп-музики є загальнодоступність, тому вона перетворюється на «ласий» об’єкт бізнесу. До цієї категорії умовно можна віднести будь-який жанр, котрий добре продається [21]. Як зазначає Л. Петлій, «такі поняття, як високий професіоналізм, тонкий художній смак, всебічність і глибина творчої особистості, моральна сторона виконавської манери відійшли на другий план. У поп-музиці процвітає переважно принципова антихудожність з підкресленим примітивізмом та нестримними агресивністю і сексуальністю» [22, 20]. Незважаючи на це, сучасна молодь прагне творити власний музичний стиль, що є закономірним, «пріоритетним» подовженням загального історико-культурного та музичного розвитку.

Зрештою, можна зробити висновок, що молодіжний музичний стиль – це перша свідомо спроба самовираження, яку, за окремим винятком, важко назвати моральною в традиційному розумінні. Потреба духовного зросту виникає в більш зрілому віці людини.

**Духовний (церковний) стиль.** Це поняття вміщує професійні твори композиторів на релігійні тексти (т. зв. світська духовна музика) та богослужбовий спів, що відноситься до церковної духовної музики. Спільним елементом цих напрямків є музичний звук зі своїм унікальним чуттєво-емоційним наповненням. Оскільки богослужбовий спів – це один із видів богослужіння, то музична форма керується перш за все богослужбовими, а тому дослідження розвитку форм музичного супроводу богослужіння тісно пов’язане з розвитком богослужбового порядку й змістом богослужбових текстів. Таким чином, музичний елемент вводиться в богослужіння для того, щоб богослужбові тексти глибше проникли у свідомість слухачів і одночасно для того, щоб надати їм емоційного забарвлення [23, 6].

Типи духовної музики, попри суттєві розбіжності, функціонують спільно, що яскраво проявляється в творчо-рефлексивному пізнанні внутрішньої (духовної) сутності. Підтвердженням даного судження може стати вислів із звернення до Колосян: «Нехай слово Христове оселюється у вас рясно, в усякій премудрості; навчайте та напоумляйте один одного псалмами, славослов’ями, піснями духовними, співаючи з благодаттю в серцях ваших Господові!» [Колосян 3:16].

Отже, розглянутий у даній статті матеріал висвітлює лише один із підходів до розгляду взаємодії таких понять, як стиль і духовність. Остання інтерпретується як внутрішня сутність людини та репрезентується в стильових формах музичного мистецтва, адже в музичному стилі поєднуються цілісність образної системи, засобів художньої виразовості, творчих прийомів, що обумовлені єдністю ідейно-художнього змісту. Вдосконалення стилістичних форм музичного мистецтва сприяє духовній трансформації як окремої особистості, так і суспільства загалом.

1. Соколов М. Стиль // Культурология. XX век. Энциклопедия. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 231–233.
2. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова // М. Михайлов. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагмент. – Л., 1990. – С. 13–38.
3. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л., 1981.
4. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке.
5. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 48–53.
6. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Там само. – С. 144–153.
7. Тукова І. Про явище жанрового стилю // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. – К., 2007. – Вип. 56. – С. 52–57.
8. Культурология. XX век. Энциклопедия. – СПб., 1998. – Т. 1.
9. Хрусталева Ю. Введение в философию / Под ред. Л. Жарова. – Ростов-на-Дону, 1999.

10. Рудницька Н. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998.
11. Ігнатів С. Художня діяльність як процес маніфестації протиріч людської природи // Актуальні питання культурології: У 2 т. – Рівне, 2008. – Т. 2. – Вип. 6. – С. 31–35.
12. Миаміе М. Сознание человека. Цикл «Тайные знания». – Х., 2007.
13. Катехизис. – К., 1991.
14. Ярмусь С. Духовність українського народу за нових часів // Джерела. Часопис розвитку духовної культури. – Луцьк, 2000. – Ч. 1. – С. 86–92.
15. Оганов А., Хангельдиева И. Теория культуры: Учебное пособие для вузов. – М., 2001.
16. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998.
17. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М., 1984.
18. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
19. Корній Л. Історія української музики. – К.; Х.; Нью-Йорк, 1996. – Т. 1.
20. Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2.
21. Шостакович Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту ж музичну течію? – [Б. м.], 1992. – Вип. 6.
22. Петлій Л. Проблеми формування художнього світогляду населення України // Науковий вісник ВДУ. – 1998. – Вип. 2. – С. 19–21.
23. История богослужебного пения / Сост. Б. Лебедев. – Комсомольск, 2004.

*Марія Кандзюба  
(Луцьк)*

## ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА ПОСТМОДЕРНУ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Зміна світоглядних пріоритетів епохи неминує залишає свій відбиток у мистецтві. Технізація сучасної культури, ринковість, видовищність і тенденція до глобалізації сформували основні напрямки розвитку художньої культури епохи. Саме в мистецтві стало можливим співіснування різноманітних поглядів, позицій, цінностей, які втілилися в плюралізмі художніх методів. Особливості попереднього світогляду, як свого власного, так і інших культур, не тільки не відкидаються, а навпаки, взаємодоповнюють та взаємозбагачують одна одну. Будь-яке заперечення тепер розглядається як незаконна та безпідставна претензія на володіння істиною. Специфіка постмодерністської естетики досить часто бере за основу неординарне трактування класичної традиції. Художник-постмодерніст переконаний, що про все вже написано, створити щось нове сьогодні, в умовах перенасичення культури різноманітними образами, майже неможливо. Усе вже було – сюжети, тексти, образи, прийоми. Творити можна тільки компілюючи відоме, тому майстерність полягає в тому, щоб із культурної скарбнички дістати те, що максимально доречно в даному контексті. Отже, цитатність – одна з найхарактерніших ознак сучасного мистецтва [9, 11].

«Відчуття браку автентичності, буттєвої вкоріненості, ніби тінь, супроводжує суб'єктивну творчість нашої епохи. Відсутність трансценденції зумовлює десимволізацію сучасного мистецтва, адже його образи втратили символічну природу і перетворилися на вторинні знаки («симулякри»), які кволо демонструють порожні оболонки своїх форм, утворюючи строкату поверхню без глибини» [4, 133]. Ця проблема постає особливо гостро у зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій та їх активним залученням до творчого процесу, тим самим значно спрощуючи і профануючи його. Творчість та репрезентація поступилися місцем продукуванню та тиражу. У цьому контексті постає питання про онтологічний статус артефактів, створених у такий спосіб. Мистецтво втрачає свою «ауру» (термін В. Беняміна). У сучасних творах зникає унікальність, справжність, сукупність усього, що передається їм від походження, починаючи від матеріального існування до вираження культурної парадигми актуального їм історичного етапу [1].

Що це: розширення поля вираження чи імітація творчості, що неминує лишатиметься вторинною, не претендуючи на певний статус у культурі та мистецтві? Плюралізм постмодерну дозволяє включити і одне, й інше. У калейдоскопі значень важливий сам калейдоскоп, його складання і сприйняття

результатів, створених шляхом гротескних порівнянь, різноманітних інверсій та каламбурів. У ситуації самодостатньої «гри в бісер», що сприяє перенасиченню культурного простору образами різного характеру, завали яких людство уже не в змозі розібрати, питання про критерії справжності цих образів, автентичності мистецтва взагалі постають особливо гостро. Тому мистецтво постмодерну – це доволі цікаве, багатогранне, багатомірне явище із надзвичайно широким полем для досліджень [2; 3; 6].

Зважаючи на масштабність поширення проблеми автентичності мистецтва, досліджуване нами питання характеризується наявністю великої кількості як вітчизняних, так і західних наукових розвідок. Постмодерністська культурологічна проблематика висвітлена в працях Ж. Дерріди, П. Козловскі, Ю. Крістеві, Ж.-Ф. Ліотара, Р. Барта та ін. Відомими дослідниками культури постмодерну, постмодерного мистецтва є В. Діанова, І. Ільїн, М. Каган, М. Липовецькі, М. Мамардашвілі, Н. Маньковська, В. Подорога та ін. Дослідником масової культури й кітчу як одного з її ключових понять є Т. Адорно, який розглядає дану проблему в праці «Теорія естетики». Б. Гройс у книзі «Комментарии к искусству» торкається проблеми кітчу, «поп-смаку», «ready-made», а також досліджує феномен медіа-мистецтва як результат проникнення техніки в художню культуру. Крім того, питання кітчу в мистецтві розглядають у своїх статтях відомі вітчизняні письменники та критики: Ю. Андрухович та Ю. Іздрик, а також Г. Меднікова в роботі «Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості». Найвідомішим дослідником проблеми симуляції та симулякрів у культурі є Ж. Бодрійяр, який розглядає дане питання в монографії «Симулякри і симуляція», в працях «Прозорість зла» та «Символічний обмін і смерть». Симуляцію культурного простору, профанацію цінностей та ідеалів у сучасному споживацькому суспільстві аналізує А. Босенко в роботах «Реквієм по ненародженій красі», «Про інше», «Час пристрастей людських».

Огляд наукових публікацій засвідчує, що проблема автентичності сучасного мистецтва постає особливо гостро та потребує поглибленого культурологічного аналізу.

Мета роботи полягає в культурологічному аналізі проблеми автентичності постмодерну в умовах технізації та віртуалізації культури.

Трансформації в мистецтві та зміна його статусу пов'язані також із потужним розвитком техніки, зокрема комп'ютерної, що відповідно зумовила віртуалізацію культури, насамперед художньої. Науково-технічний прогрес неоднозначний у своєму впливі на культуру. З одного боку, він руйнує те, що здавалося традиційним, з другого, науково-технічний прогрес у своїй розвинутій фазі робить очевидною багатоманітність форм культури. П. Козловскі стверджує, що «поділ мистецтва та науки шкідливе для них обох. Наука стає жорсткою та позбавленою уяви, зводиться до голого методологізму, шкільного знання чи експерименту, мистецтво ж перетворюється на ігрову площадку, де займаються чим завгодно» [7, 156], впадаючи таким чином в утопію, гру. Тобто мистецтво як незмінно головний виразник ціннісного, сутнісного боку епохи повинне відмовитися від стереотипів, будучи адекватним своєму часові, паралельно впливаючи на невинні зміни в культурі, коригуючи їх.

Зближення мистецтва з наукою, зокрема з її технічними досягненнями, бере свій початок від виникнення фотографії. «З моменту появи фотографії рука вперше звільнилася від найважливіших мистецьких повинностей. Оскільки зір схоплює набагато швидше, ніж малює рука, то процес відтворення графіки прискорився настільки, що зміг іти в ногу з мовленням» [1, 56]. Фотографія, на думку Беняміна, – перший «революційний засіб відтворення». Автор стверджує, що технічна репродукція досягла стадії, коли вона не тільки зробила своїм об'єктом сукупність творінь мистецької спадщини, докорінно змінюючи їхній вплив, а й завоювала собі місце серед мистецьких технологій виробництва, адже навіть найдовершеніша репродукція позбавлена атрибуту «тут і тепер» мистецького твору – його унікального місця, де він зараз перебуває.

«Взагалі, уся сфера справжності не піддається технічному і, звичайно, не лише технічному відтворенню» [1, 57]. Утім, сьогодні виконана технічним способом репродукція виявляється в порівнянні з оригіналом самостійнішим творінням, аніж зроблена вручну. Крім того, копія може опинитися в умовах неможливих для самого оригіналу. Насамперед вона дає змогу наблизитися до того, хто його сприймає, наприклад, у вигляді фотографії. Попри це, обставини, в яких може опинитися продукт технічного репродукування мистецького твору, не порушуючи його цілісності, всеодно знецінює його «тут і тепер». Навіть якщо це не стосується самого артефакту, завжди руйнується сфера його «справжності». «Справжність якоїсь речі – це сукупність усього, що передається в ній від походження, починаючи від її матеріального існування аж до її присутності як свідка в історичному процесі» [1, 58].



Зі сказаного випливає, що в добу технічної відтворюваності речі гине її «аура». «Ауру ми визначаємо як неповторну появу якоїсь далечіні, що враз стає близькою як ніколи» [1, 59]. Поява фотографії мала двояке значення для долі світової художньої культури. З одного боку, фотографічне репродукування девальвувало усі традиційні естетичні цінності мистецтва (геніальність творчості, унікальність твору мистецтва, створення нового «образу людини» як вищої мети художньої творчості тощо), з другого боку, воно стало засобом «оновлення людства», оскільки змінило соціальну функцію мистецтва. Цей процес симптоматичний. Його значення виходить далеко за межі мистецтва.

Загалом можна стверджувати, що техніка репродукції вивільняє відтворюване зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, ця техніка заміняє її неповторний вияв масово повторюваним. Даючи змогу репродукції у тій чи іншій ситуації вийти назустріч тому, хто її сприймає, ця техніка актуалізує відтворюване. Ці два процеси спричиняють потужний струс успадкованого – розхитування традиції, що є зворотнім боком сучасної кризи в культурі. Суспільна зумовленість нинішнього занепаду аури полягає у двох обставинах, пов'язаних зі зростанням ролі мас у сучасному житті, а саме – в бажанні сучасних мас «взаємонаблизити» речі у просторовому та людському вимірах, яке є таким же палким, як і тенденція «подолати неповторність всякої слушної миті, вдавшись до її репродукування» [1, 60].

Сьогодні присутність аури симулюється в рекламних кліпах. Навколо рекламowanego предмета дизайнери створюють ауру, певний енергетичний настрій. Свідомість споживача вимагає «ауру», без якої пропонований товар не гарантує щастя чи принаймні «драйву». Компанія молодих людей грає у волейбол на пляжі: розігріті тіла, сяючі очі й сміх – плюс лимонад фірми X. Пара прокидається в котеджі на березі океану: літній ранок, легкі поцілунки та лукаві погляди – плюс кава марки Y. Бізнесвумен середніх років виходить на балкон, скидає піджак і потягується на фоні неба – плюс комп'ютер Z. Предметом спокуси тут постає зовсім не комп'ютер (пиво, лимонад абощо), – їх можна міняти місцями чи підставляти щось інше, наприклад, зубну пасту; по суті, ми маємо справу зі зміненими станами однієї і тієї ж речі, головний об'єкт у даному разі – аура цих речей, на якій фокусують увагу [2; 12; 13].

Мистецтво, на думку Беньяміна, втрачає свою сакральну цінність, культове призначення. Традиційне мистецтво «функціонувало в ритуалі», було на службі «культу» – ідеалу, краси, Бога. Унікальність твору найкраще відповідає цій «ритуальній» функції мистецтва. Водночас унікальність твору мистецтва ідентична його існуванню в системі певних традицій. Тому втрата в процесі репродукування унікальності оригіналу тотожна розриву з традицією. Їй на зміну приходять розтиражована копія, що виконує експонуючу функцію та позбавлена того онтологічного статусу, який мав першообраз. «Механічне око» сухо й неосмислено схоплює навколишню дійсність, тому фотографічне, безмежно тиражоване зображення втрачає свою автентичність та ейдетичне наповнення [1].

Огляд можливостей застосування віртуальної реальності справедливо буде почати з комп'ютерної сфери, де реалізувалося бажання створити альтернативні світи, не завдаючи при цьому шкоди світу реальному. Віртуальна реальність нерозривно пов'язана з графічними технологіями, які завдяки взаємодії «людина–комп'ютер» створюють ефект присутності в іншому, відмінному від повсякденного світі. Віртуальний світ, в якому опиняється людина внаслідок злиття комп'ютерної графіки з можливістю безпосереднього впливу на події, прийнято називати кіберпростором. Дане явище є сферою інформації, отриманої завдяки електроніці. Мінімальне його сприйняття здійснюється за допомогою монітора і простих керуючих пристроїв на зразок «миші» або джойстика. Очевидно, що в межах даного способу взаємодії, залишається простір між людиною та кібервиміром, тобто ідея віртуальної реальності втілюється не повністю, адже для досягнення ефекту повної в ній присутності необхідно, щоб інтерфейси були не просто уявленнями, а заміщенням в усіх смислах: користувач повинен не просто пересувати «мишу» або інше знаряддя контролю, а повертати віртуальну ручку так само, як і реальну [8, 13].

Сьогодні технології здатні не лише імітувати, а й симулювати дійсність. Входячи в кіберпростір, людина починає відчувати себе не просто оточеною дивними ландшафтами та нереальними тілами, а й сама стає «розречевленим» тілом-симулякром. Новий віртуальний світ, який сьогодні перебуває в процесі свого становлення, у перспективі може бути не лише інформаційною реальністю, а й полем специфічної постсоціальної конструкції – надвідкритого суспільства. Виникає світ без меж, але й без горизонту, тому він постійно балансує на межі хаосу. Здобуваючи свободу, людина випускає на волю стихії, природу яких вона не зовсім розуміє й не контролює.

В епоху постмодерну трансформація культури та суспільства набуває зовсім іншого характеру. Людина відчувається від життя на користь віртуальної реальності. Мова уже не тільки

про т. зв. кіберпанків – людей, для яких сенсом життя стало занурення в кібервимір, Internet. Постмодерніст, занурений у віртуальну реальність, цілком усвідомлює її умовність, можливість керувати її параметрами та можливість виходу з неї. Небезпека того, що стосунки між людьми набувають форми взаємовідношення образів – небезпека віртуалізації суспільства.

Наприкінці ХХ ст. для нас стало звичною справою використання в побуті таких виразів, як «віртуальний магазин», «віртуальна конференція», «віртуальна економіка», «віртуальна спільнота» тощо. Гучне слово «віртуальність» освоюється аналітиками різного фаху. З погляду культурології розповсюдження нової термінології – закономірне явище. По-перше, воно відображає зримо зростання ролі комп'ютерних технологій у повсякденному житті, перенесення таких форм взаємодії, як купівля-продаж, наукова дискусія або обговорення пліток з реального простору магазину, офісу, кав'ярні чи кухні у віртуальний простір мережі Internet. Крім того, вражає тенденція розширеного, метафоричного використання поняття «віртуальна реальність». З його допомогою сьогодні означається більшість нових економічних, культурних та інших феноменів, навіть якщо вони безпосередньо не пов'язані з комп'ютеризацією, але мають спільні риси з логікою віртуальної реальності. Сутнісний принцип цієї логіки – заміна реальних подій чи речей штучними образами, симулякрами. Таке заміщення спостерігається майже в усіх сферах життя сучасної людини, що дає підстави для комплексного, цілісного дослідження соціокультурних змін як процесів віртуалізації культури.

У нашій роботі модель віртуалізації суспільства представлена як начерк, ескіз теорії нових культурних змін. Модель лише окреслює нові можливості й перспективи, а також наголошує на ймовірних небезпечних чи кризових ситуаціях. Відмова від некритичного сприйняття моделі інформаційного суспільства з характерним для неї технологічним детермінізмом відкриває перспективу адекватнішого, об'єктивнішого, повнішого розуміння комп'ютерної революції, її інтерпретації як однієї з тенденцій трансформації культури.

У цьому контексті принципово важливим постає той факт, що сьогодні пріоритетним став розвиток не самих інформаційних технологій, а розширення віртуального простору. У результаті удосконалення комп'ютерної техніки, її програмного забезпечення виникають не лише якісно нові форми передачі та переробки інформації, а насамперед досягається все більша подібність між роботою на комп'ютері та працею з реальними об'єктами, а також схожість комунікацій в режимі on-line зі спілкуванням у реальному просторі-часі.

Мистецтво створює новий віртуальний вимір. Комп'ютерні ігри стають сьогодні предметом естетичного осмислення як об'єкти художньої творчості. Дослідники порушують питання про необхідність вивчення т. зв. «кібернетичних систем», наголошуючи на тому, що комп'ютерні технології забезпечують можливість створити «гіперреалістичний живопис екстракласу». Крім того, комп'ютерні технології дозволяють надати класичним живописним полотнам відчуття майже повної тілесності, не покидаючи при цьому простір художнього відтворення. «Розробка численних просторових ситуацій, що розігруються в інтер'єрі та екстер'єрі, створює такий “архітектурний театр”, якому позаздрило б багато театрів минулого» [6, 278]. Виникли величезні кінематичні відеотеки, що розширюють візуальний та естетичний досвід глядачів, які таким чином урізноманітнюють своє дозвілля, «лоскочуть» інтелект і навіть вирішують ряд психологічних проблем, зокрема реалізації інстинкту агресії, волі до лідерства та низку інших компенсаторних функцій.

Така інтенсивність використання технологій віртуальної реальності має на меті заміщення культурного простору його спродукованою комп'ютерною моделлю. З розвитком технологій віртуальної реальності комп'ютери перетворилися із обчислювальних машин на універсальні пристрої з виробництва «дзеркальних» світів. У кожній культурній підсистемі утворюються «паралельні» світи.

У постмодерному мистецтві, найбільшою мірою в умовах віртуалізації художньої культури, твір стає актом деконструкції з боку художника та публіки. Комбінація цитат присутня в постмодерному живописі, літературі, кіно, архітектурі. Іронічне поєднання фрагментів різних художніх технік і побутових предметів, жестів у вигадливу комбінацію цитат, що значно полегшується застосуванням технічних засобів, стає способом створення образу «віртуозного» та «оригінального» художника-постмодерніста. Оскільки цитування – один з основних прийомів постмодерного мистецтва, то його сприйняття сучасною публікою – це своєрідний естетичний «анамнезис». Публіка відшукує впізнавані посилання, «сліди» відомих творів і стилів. Саме реактуалізація через посилання до образів класики створює необхідний естетичний ефект [7, 160].

Необхідно зауважити, що ми не вважаємо описану тенденцію загальною для усього постмодерного мистецтва. Мова йде про спекуляції на ґрунті постмодерного мистецтва, про псевдомистецькі явища, що продукуються завдяки використанню найхарактерніших ознак, як стилізація «під» постмодерний артефакт. У цьому випадку віртуальне наслідування реального процесу творчості як створення простого набору цитат-посилань замість їх творчого переосмислення «в дусі епохи», відповідно часу, перетворює експонований об'єкт на своєрідний генератор віртуальної реальності. Сприйняття такого твору відбувається як генерація світів фрагментарних образів творів, яких насправді не існує в даному процесі експонування [6, 8].

У ситуації, коли твір віртуалізується, цей процес відбувається і з художнім «виробництвом». Написання твору перетворюється в «проект»-комплекс PR-акцій, де губиться відмінність, стирається межа між рекламою і художньою практикою в її традиційному розумінні. Рекламні TV-ролики, кліпи, створені з фрагментів робочого матеріалу, репортажі в ЗМІ про проект, інтерв'ю з авторами, презентації та продажі супутніх товарів – сувенірів, значків, футболок із символікою проекту займають більше часу й забирають більше сил, ніж саме експонування: спектакль, виставка, кінопрем'єра тощо. Образ проекту і естетично, і економічно превалює над його реалізацією [12].

Ми живемо й діємо в епоху мистецтва образів та образів мистецтва. Базові компоненти художніх практик модерну (створення мистецтва) – твір, стиль, естетична оцінка – симулюються, внаслідок чого віртуалізуються інститути – художня школа (напрямок), художня презентація (виставка, спектакль, концерт), художня організація (театр, кіностудія, майстерня, музей). Такі атрибути особистості, як самоідентичність, індивідуальний стиль виконання соціальних ролей («творча індивідуальність») активними користувачами Internet втрачаються, свідомо чи підсвідомо у них формується розмита чи мінлива ідентичність. Смерть суб'єкта, про яку говорили постструктуралісти, сьогодні підтверджується в процесі віртуалізації культури [3, 10].

Загальне уявлення про феномен заміщення реальності образами дозволяє вести мову про дослідження факту віртуальної реальності в культурологічному аспекті: не комп'ютеризація життя віртуалізує суспільство, а віртуалізація суспільства комп'ютеризує життя. Саме тому поширення технологій віртуальної реальності відбувається як кіберпротезування. Воно викликане прагненням компенсувати відсутність культурної реальності. Утім, цей процес має і зворотній напрямок – віртуалізація життя сама зумовила сьогоднішній стан реального культурного виміру.

Так, розпочавши із досить вузької області застосування технологій віртуальної реальності, ми приходимо до фундаментальних філософських проблем, пов'язаних із реконструкцією суб'єкта в культурі постмодерну. Сьогодні нервова система людини продовжується електронними медіа. Майбутнє інформаційне суспільство ризикує обернутися досить нестабільною і навіть ілюзорною конструкцією. При цьому різко збільшується потенціал традиційних і тим більше технологічно якісно оновлених ЗМІ, які формують власний «суб'єктивний світ». Цей медіа-космос, який є автономним відносно реального світу, паралельний до нього, досить часто є міфологізованим зліпком суспільства, його моделлю. Новітні програмні та мережеві технологічні розробки уже зараз дозволяють зробити перебування у віртуальній реальності настільки доступним і привабливим, що реальний світ програє перед симулятивним фантасмагоричним виміром.

Однак впровадження технічних засобів у культурне життя завжди супроводжувалося якщо не ворожим та негативним ставленням до них, то принаймні з обережністю та сумнівами. Згадати хоча б настрої, які породило виникнення та розвиток фотографії. І все-таки суспільство ще не відкинуло жодної з технологічних новацій, які могли б полегшити життя, задовольнити індивідуальні чи соціальні потреби. Тому можна припустити, що попри свою потенційну небезпечність, VR-технології будуть невпинно розвиватися і проникати в життя людства. Тим більше, що можливості, які вони відкривають у багатьох сферах життєдіяльності людини, є безмежними. Тому не слід розглядати віртуальну реальність як однозначно негативне явище.

Важливо, що комп'ютерні VR-технології дозволяють реалізувати найфантастичніші бажання людини, здійснення яких в реальному житті було б неможливим через дію фізичних чи соціальних законів. Це стосується й розширення меж творчості. VR-технології відкривають дуже широкі перспективи в конструюванні ігрової реальності. Використання віртуальної реальності для створення ігрового простору – явище суперечливе, але необхідне сфері застосування VR-технологій, де симуляція сприяє народженню нових реальностей і маскує негативні риси дійсності. Крім того,

до позитивних варіантів використання VR-технологій, які розвинулися в сучасній культурі, належить, наприклад, їх використання у сфері освіти, де технології мають чи не найбільший вплив. Вони дозволяють змінити процес освоєння інформації, зокрема ввести ігровий елемент у навчальний процес. Сучасні комп'ютерні мережі можуть значно розширити межі доступу до інформації. Уже стали реальністю віртуальні музеї, з колекціями яких можна ознайомитися не виходячи з дому. Стрімко розвиваються віртуальні бібліотеки.

Отже, віртуальна реальність як специфічний феномен постмодерністського мистецтва та культури вже не просто посідає значне місце в соціокультурному просторі, а й дає підстави говорити, що в подальшому його роль зростатиме. Позитивною характеристикою віртуальної реальності є можливість моделювання різноманітних ситуацій і стратегій різного спрямування. Як творчий простір, VR-мистецтво дає можливість випробувати свої здібності, спробувати себе в якості художника в найширшому розумінні слова і навіть самореалізуватися як митець. Однак у такому разі постає небезпека втрати мистецтвом своєї самоідентичності, критеріїв розрізнення мистецтва та явищ нехудожнього характеру. Симуляцію як таку та як частину кіберпростору й віртуальної реальності можна розглядати як специфічну характеристику постмодерного світовідчуття, а сам кіберпростір – як частину картини світу. Проте з'являється можливість заміни дійсності віртуальною реальністю, накладання «правил гри» останньої на істинний простір, час, історію, сім'ю тощо, їх заміну на симуляційний кібернетичний еквівалент.

Аналіз мистецтва постмодерної епохи та дослідження проблеми збереження автентичності в цьому контексті дає підстави говорити про закономірність усіх трансформацій у мистецтві як сфери відображення змін у культурі в умовах постмодерну. Широкий діапазон орієнтацій у художній практиці – це не лише віддзеркалення багатогранного строкатого часу, який вимагає формування нового типу світогляду. Розвиток техніки, найбільшою мірою комп'ютерної як невід'ємного факту сьогодення, закономірно знайшов своє відображення в мистецтві – незмінному трансляторі ціннісних пріоритетів та особливостей епохи. Осмислення проблеми автентичності сучасного мистецтва свідчить про усвідомлення необхідності звернення до традиційних першооснов; можливо, через їх проекцію на сучасну систему координат [9, 10].

Отже, художній постмодернізм – це модель «ситуації постмодерну» з її недоліками та перспективами, небезпеками та відкриттями. Мистецтво відображає гетерогенність сучасності, демонструючи її відкритість, свободу та толерантність і водночас вказує на потенційно небезпечні, руйнівні моменти епохи з варіантами подолання кризових ситуацій. Необхідність звернення до проблеми автентичності свідчить про можливість творення власної ідентичності, неповторності, її збереження в умовах постмодерної толерантності, а також збагачення за рахунок творчої відкритості «іншому». Сучасна культура, виражена в мистецтві, постає не замкненою системою з фіксованою кількістю значень, а як певний потік символів, який, оперуючи традиційними кодами, вступає в нові творчі, продуктивні зв'язки.

1. *Беньямін В.* Мистецтво в епоху його технічного репродукування // *Беньямін В.* Вибране. – Л., 2002.
2. *Бодрійяр Ж.* Симулякри і симуляція. – К., 2004.
3. *Босенко А.* О другом: симуляция пространств культуры. – К., 1993.
4. *Головей В.* Проблеми онтології мистецтва в сучасних естетичних дослідженнях // *Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина – світ – культура».* – К., 2004. – С. 132–135.
5. *Гройс Б.* Коментарии к искусству. – М., 2003.
6. *Дианова В.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб., 2000.
7. *Козловски П.* Культура постмодерна. – М., 1997.
8. *Ленуар Р.* Медія: засоби в пошуках цілей // «І»: незалежний культурологічний часопис. – 2004. – № 32. – С. 100–110.
9. *Ліотар Ж.-Ф.* Постмодерна культура як пошук нестабільності // Там само. – 2004. – № 34. – С. 76–79.
10. *Маньковская Н.* «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма. – М., 1995.
11. *Мигунов А.* Эстетика и искусство во второй половине XX века. – М., 1991.
12. *Чміль Г.* Екранна культура: плюральність проявів. – Х., 2003.
13. *Яковлев Е.* Художник в технотронном мире // *Философские науки.* – 1991. – № 5. – С. 71–83.

## РОЗВИТОК НАТЮРМОРТУ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИСТЕМИ «ЛЮДИНА–РІЧ»

*Коли минає епоха, залишаються речі.  
Наступним поколінням вони можуть  
розповісти про час, що їх породив, про  
бідних і багатих, культурні зв'язки,  
про смаки та ідеологію...*

Г. Кнабе

Світ речей – це світ, створений та обжитий людиною. Упродовж усієї історії розвитку людства річ зберігала внутрішній зв'язок з людиною, будучи амулетом, оберегом, сувеніром або просто улюбленою дрібничкою. Окрім утилітарного призначення, речі також наділені традиційними смислами та образними асоціаціями. Сукупність досягнень в області науки, освіти, мистецтва, особливості світосприйняття об'єктивуються в речах. Виокремити в суспільному розвитку багатоплановість індивідуального, окремого – означає зрозуміти перш за все його первинну функціональну одиницю – об'єктивно існуючу людину. Цей процес не можливий без урахування обставин, які супроводжують життя кожного з нас, звичок і традицій повсякдення, певним чином організованого побуту. Простішими та сталими серед таких втілень духу епохи є передусім побутові речі. Однак річ як фізичний предмет не може достатньо розповісти про внутрішній світ людини, яка нею користувалася. Основна інформація про ціннісні пріоритети епохи віддзеркалена в тих речах, які зберегли свідчення духовної єдності, взаємозв'язку з людиною. Значення натюрмрту в цьому контексті постає як сутнісне відображення духовного, ціннісного світу людини, її зв'язку з річчю, а також значення цього зв'язку. Власне побутування речі, пов'язане з різними сторонами й етапами життя людини, з емоціями та переживаннями, що їх супроводжують, дає підстави розглядати натюрморт як багатогранне та надзвичайно глибоке явище в культурі, що демонструє ставлення людини до навколишньої дійсності й інтерес до всіх її рівнів, отже, виражає світовідчуття людини певного часу та культурного ареалу [2, 9].

Література про натюрморт доволі різноманітна. Це переважно збірники статей, окремі розділи праць з історії мистецтва чи естетики, в яких натюрморт висвітлений у контексті загальної проблематики. Фундаментальним дослідженням розвитку теорії натюрмрту у світовому художньому процесі є праця Б. Віппера «Проблема і розвиток натюрмрту», в якій іманентні властивості та соціальні функції жанру він розглядає на матеріалі зразків багатьох європейських шкіл. Проблеми відображення статусу речі в натюрмрті присвячена робота І. Болотіної «Проблеми російського і радянського натюрмрту», де авторка досліджує розвиток натюрмрту в контексті історії розвитку європейського живопису – від натюрмртних мотивів як деталей композиції давньосхідного, античного та середньовічного мистецтва до сучасного натюрмрту. Також І. Болотіна акцентує увагу на зміні змісту натюрмрту в різні історичні епохи, в якій вбачає відображення соціальної зумовленості мистецтва в цілому. Форми взаємодії зображуваного об'єкта з навколишньою дійсністю в натюрмрті аналізує А. Кантора. У теоретичних роботах Н. Волкова та С. Данієля розглянуті деякі композиційні та колористичні закони натюрмртних полотен. Вивченню західноєвропейського натюрмрту присвячені монографії та статті В. Левінсона-Лессінга, І. Щербачевої, Ю. Кузнецова, Є. Фехнера.

В українському мистецтвознавстві питанню вивчення даного аспекту приділено недостатньо уваги. Саме тому метою статті є виявлення сутнісних вимірів натюрмрту як сфери вираження онтологічного статусу речі.

Залежно від смаків, моди й навіть географічного ареалу теми та предмети, що складають композицію натюрмртів, варіювалися. Художнє зображення предметів – це розгорнута енциклопедія матеріального світу, що в образній, символічній формі світовідчуття втілює ставлення людини до природи та предметного світу.

В епоху Середньовіччя річ не була одноплановою, адже символізувала значно більше. Річ виступала в якості певного посередника між людиною та Богом, об'єктивацією Слова, з яким Господь звертався до людей і водночас слова віруючих, спрямованого до Абсолюту. У мистецтві, як

і в обряді, усі предмети постають не «річчю для себе», а своєрідним символом, репрезентацією вищої реальності, тому в середньовічному живописі предмети зображували з певним вищим сенсом. Прикладом символічності зображуваних у середньовіччі речей є численні сюжети на тему священної трапези: обрядове відтворення таїнства причастя, євхаристії. Серед них: чаша, хліб, виноград або вино, в ранніх християнських фресках та мозаїках була також присутня риба як символ Христа. Згодом з'явилася Книга (Біблія) як зримий образ Слова («На початку було Слово, а Слово у Бога було, і Бог було Слово» [8, 128]). Поступово перелік символічних предметів збільшився, але значення «зримої подоби незримого» (Псевдо-Діонісій Ареопагіт) зберіг. Таким чином, у середньовічному мистецтві матеріальне втілення речі займало другорядне місце, а провідну роль у сприйнятті художнього образу відіграло внутрішнє наповнення [6].

У період раннього Відродження речі ще зберігали свою символічну ауру, хоча сюжетно вже належали системі картини, поєднуючи в собі два значення: світське та сакральне. У полотна на релігійну тематику проникають окремі реалістичні деталі. Так, у ранніх ренесансних картинах ваза з ірисами була предметом побуту, частиною інтер'єру і водночас символом Богородиці. Поступово символічний зміст речі відійшов на другий план, перетворившись на традицію. Роль речей у мистецтві цього періоду зводиться до конкретизації середовища, в якому перебувають персонажі, уточнення просторових меж інтер'єру. Речі втратили своє самостійне символічне навантаження і трансформувалися в елемент предметного світу людини, ставши показником роду її занять, соціального статусу тощо [2].

Найбільшого розквіту натюрморт досяг у XVII ст., коли виокремився як жанр. Поширився він передусім у Голландії і саме тут набув повноцінного художнього статусу, витіснивши певною мірою сюжети на тему Святого Письма. У цей час річ стала важливим смисловим елементом не лише в натюрморті, а й в інших живописних жанрах. Натюрморт XVII ст. наповнюють речі, створені людиною, – різноманітне домашнє начиння, предмети мистецтва, дорогоцінні книги тощо, тобто виключно мертві речі. Також предметом зображення стали дичина, упіймана риба, зірвані фрукти та овочі, зрізані квіти тощо. Тема смерті так чи інакше присутня в усіх натюрмортах. Однак наявний в цих полотнах й інший, не менш важливий, мотив життя. Натюрморт – це особливий «театр речей», який через предмети побуту, сповнені енергетики повсякденного спілкування з людьми, дозволяє торкнутися їхнього життя ще інтимніше, ніж у розгорнутій сюжетній картині [9, 66].

Секуляризація суспільного життя, спрощення і, як наслідок, збільшення продукування необхідних у побуті предметів у результаті механізації виробництва призводять до того, що речі все більше втрачають свою символічність, перестають бути знаками чогось Іншого, натомість стаючи рівними самим собі – речами, вживаними людиною за своїм прямим призначенням. Машинне виробництво замінило індивідуальні вироби. Вже у XVIII ст. речі не мали звичної образної багатомірності, філософських і релігійних рефлексій щодо головних засад людської екзистенції. «З “речі більшої за себе саму” вона перетворюється на “рівну собі”, з *речі-всїті*, вона стає просто річчю, прирученою людиною; про них людина піклується, любить їх, думає про них, але під ними хаос не ворушиться» [9, 74].

Упродовж XIX ст. річ набуває все більшої прозаїчності. Із предмету духовного поцінування вона стає одиницею матеріальних цінностей, показником рівня соціальної успішності. Натюрморт втрачає свою образну оригінальність і неповторність. XIX ст. – період «розречвлення» предметів, що оточують людину.

Нову для натюрморту епоху започаткували імпресіоністи, які «розчинили» річ у повітрі, дематеріалізували світлом. Річ перестала зосереджувати на собі пильний погляд художника, стала вищою, але втратила свою «предметність». Так, наприклад, у «Квітах» Клода Моне важко розпізнати різновид квітів. Зображені кольорові плями вже не є власне квітами, вони стали квінтесенцією цвітіння, позбавленою матеріальної субстанції.

Зі зростанням міст і відповідно з масовим притоком населення лише найзаможніші люди мали можливість співпрацювати з найкращими майстрами, які виготовляли унікальні речі на замовлення, й у такий спосіб відмежовувалися від впливу масового виробництва. Індивідуальні вироби замінили машинні. Згодом зріс попит на художню продукцію, у результаті чого декоративне мистецтво набуло широкого розповсюдження, але водночас значно знизилася його якість. Городяни-неофіти створили ефемерну субкультуру: намагаючись перейняти спосіб життя корінних (і, як правило, зі значно вищим соціальним станом і матеріальним статком) городян, вони скопіювали форму, так і не зрозумівши змісту. Таким чином, міщани створили профанний світ дешевих копій. Свої квартири

та будинки в передмісті вони наповнювали речами-формами та речами-оболонками, які побачили в інших і з якими не мали зв'язку. У такому побуті людина й річ існують окремо, тому зв'язок між ними втрачається. Символічне наповнення предметів, що оточують людину, зникає. Відчуження від предметного середовища закономірно проектується і на інші рівні життя людини [3].

У ХХ ст. культурна система «людина–річ» зазнала суттєвих змін. Строкатий вимір постмодерну передбачав співіснування різних поглядів, позицій і цінностей, які втілилися, з одного боку, у плюралізмі ціннісних та світоглядних пріоритетів, а з другого, – у втомі від перенасичення культурного простору безмежною кількістю образів, форм і речей найрізноманітнішого характеру. Мистецтво традиційно стало тією сферою, де згадані тенденції знайшли найяскравіше відображення. «Класичне» розуміння мистецтва, що спирається на традиційне сприйняття через рефлексію (коли розглядові підлягає не власне зображення речі, а інтерпретаційні аберації, що виникають у свідомості реципієнта) відійшло на другий план. Тепер речове збіглося з речовинним, здатним втілити певну інформацію. Інший тип відношення перегукується із хайдеггерівським розумінням речового, яке полягає в тому, що річ може виступати в повноті свого буття лише завдяки витвору, хоча в чистому вигляді в ньому не перебуває. У даному випадку йдеться про річ як сферу об'єктивації істини, «відкриття потаємного» [10, 225]. Отже, крім прямого призначення, утилітарної функції, річ також має інше, ширше значення – призначення в житті людини.

Водночас постмодерне мистецтво пов'язане з протилежним явищем у культурі – проблемою кітч, «річчю-картиною», коли мистецтво перетворюється на річ серед інших речей. Сприйняття артефакту невибагливим глядачем зводиться до традиційного пошуку фабули. Річ у цьому контексті збігається з одиничністю витвору. Таким чином, зображення речі ототожнюється з самою річчю. Зміст натюрморту втрачає глибину. «За лаштунками немає нічого, на що можна було б подивитись» [4, 230].

Поряд із кітчевим характером сучасного мистецтва та споживацьким ставленням до речі, а отже, й до мистецтва в цілому, існує зворотна тенденція, пов'язана з художньою діяльністю поп-арту, що використовує ready-made, принципово нехудожній реквізит у вигляді цілком конкретних і навіть інтимно-побутових речей. Варто зауважити, що поп-арт знівелював межу між мистецтвом та життям, побутом, звернувшись до пересічних, банальних, іноді навіть вульгарних мотивів і тем, прийнявши позицію відкритості щодо буденності доквілля.

М. Дюшан, засновник нового напрямку в поп-арті, виставляючи предмети серійного виробництва, намагався підкреслити умовність цінностей і норм традиційного мистецтва і водночас привернути увагу до результатів тиражування речей і репродукування художніх творів, що спричинило їх девальвацію та десакралізацію. Зміст утилітарної функції предмету трансформувалася. Перемістившись у новий контекст, річ більше не використовувалася за своїм прямим призначенням, отримала статус артефакту. Побутові речі перетворились на знаки-символи. Особливість поп-арту виявляється в ігровому, іронічному зіставленні природного та штучного, реально існуючого та навмисно спродукованого, а також у стиранні межі між ними. Паралельно з класичними витворами вільно співіснує світ звичайних речей у незвичайних контекстах, що підкреслюють їх повну зневагу до функціонального минулого. Наповнення простору речами в поп-арті інтерпретується як модель *dasein*, як гіпертрофія фізичної близькості речі й одночасно її повної речової відстороненості, віддаленості. Позиція художника тут є певною провокацією: він перестає бути творцем, а лише цитує, перекомбінує уже існуючі явища дійсності. Однак саме поп-арт вилучає річ зі сфери реклами та моди, що зумовили споживацьке ставлення до предметного світу, продемонструвавши речі у нових сполученнях елементів, нових матеріалах і контекстах.

Поп-арт намагався привернути увагу реципієнта до проблеми споживання, пов'язаної з тим, що виробництво повсякденних речей стає індустріальним, стандартизованим процесом інституціонального взаємозв'язку та контролю, відокремленим від використання в побуті споживачем і від його життя в цілому. Така річ втратила свою «ауру», перетворившись у легко замінний (аж до одноразового використання) функціональний компонент повсякденної діяльності людини. Коли такий предмет виходить з ладу чи вичерпується ситуативна потреба в ньому, його просто викидають. У результаті цього не людина володіє річчю, а сама річ починає володіти людиною. Потік виробництва речей на потребу масової культури стандартизує суб'єкта споживання, перетворюючи його на жертву розвитку предметного світу, гаранта купівельної спроможності запропонованого, часто навіть нав'язаного товару. Спостерігається тенденція до профанації всіх аспектів культурного статусу речей. Будь-який предмет сучасного виробництва забезпечує комфорт, але не має онтологічного підґрунтя.

«Символічна порожнеча нашої технічної могутності» компенсується досконалістю, завершеністю форм серійних речей, які виконують певні ситуативні функції [1, 28]. «Удосконалюючись, форма відводить людині роль стороннього спостерігача власної могутності» [1, 29]. Відбулася своєрідна побутова революція: речі стали складнішими, ніж дії людини відносно них. У побуті жодна річ не має символічного значення. В інтер'єрі сучасного споживача «в речах немає людського відображення, – тут самі лише знаки, чисті знаки, все переповнене посиланнями – східними, шотландськими, early American і т. д. Перед нами – світ споживання» [1, 102]. Система речей-знаків набуває нової функції: не символізуючи собою жодного самовираження людини, вони описують глибинну порожнечу стосунків, коли «обидва партнери не існують один для одного» [1, 102].

Епоха змінює епоху, моделюючи напрями трансформації в системі «людина–річ». Натюрморти різних часів відображають сутнісний бік цих змін. Так, наприклад, у мистецтві XVII ст. постає передусім активність самого натюрморту як сфери репрезентації смислу, значення та ролі речі в житті й відповідно в мистецтві, його здатності не лише розмовляти з людиною, але і говорити за саму людину про її ставлення до світу мовою метафор і символів. Крім того, речі надають простору конкретної предметності та якісної різноманітності. Вони виконують роль посередників між людиною та Абсолютом, олюднюють світ, створюють «вогнище, біля якого може погрітися душа» [9, 72]. Сьогодні ж, в умовах ринку, постає пов'язана з кітчем проблема симуляції в культурі. Серійне промислове виробництво зумовлює втрату річчю унікальності: зникає оригінал, а натомість виготовляється серія ідентичних одиниць. Уже не людина формує ставлення до речі, творячи її, а готова річ впливає на людину.

Предметний світ репрезентує багатоманітність умов розвитку та буття людини, що склалися історично та є частиною її свідомості, вираженої на всіх рівнях міжособистісних стосунків у формуванні ціннісних пріоритетів. Так чи інакше, людина завжди залежатиме від речі. Актуальним залишається завдання зберегти межу між культом речі («вещизмом») і шанобливим ставленням до неї як до своєрідного фетиша, об'єкта бажань і суб'єкта спокуси.

Доволі часто річ виявляється довговічнішою, ніж людина, у неї інші відносини з часом. Саме її побутування в світі людини часто пов'язане з певними віхами життя, які породжують спогади, мрії, жаль. Річ «вплітається» в долі, буття людської душі, що робить натюрморт жанром глибоко філософським. Крок за кроком мистецтво розкриває багатство смислів речі, яка є такою ж невичерпною, як і світ людини, що її породив.

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 2001.
2. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. – СПб., 2005.
3. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003.
4. Делёз Ж. Логика смысла. – Екатеринбург, 1998.
5. Кнабе Г. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Випперовские чтения. – М., 1986. – С. 6–13.
6. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Там само. – М., 1986. – С. 6–13.
7. Меднікова Г. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. – К., 2001.
8. Новий Заповіт і Книга псалмів. – К., 1993.
9. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М., 1998.
10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 221–238.

*Олександр Опанасюк  
(Львів)*

## **ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ОПТИМАЛЬНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ СТРУКТУРАЛЬНОГО БУТТЯ КУЛЬТУР**

Питання закономірності культурного розвитку людства присутнє майже в кожній культурологічній концепції. Водночас для характеристики буття культури обирають різні аспекти, що частково пояснює відсутність єдиного погляду на субстанційне, процесуальне і структуральне буття культур.



Мета статті – визначити оптимальні закономірності структурального буття культур в їх історичній і метаісторичній перспективах та обґрунтувати базові засади інтегральної культурології.

Філософське осмислення розвитку світової культури базується на двох фундаментальних історичних моделях – циклічній і лінійній. Перша сформувалася в давні часи (Єгипет, Індія, Китай, Стародавня Греція), а згодом знайшла відображення в пізніших філософських концепціях (Дж. Віко, М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі, Т. Кун, Л. Гумільов). Друга модель розвинулася в релігіях і філософських системах, які спиралися на ідею детермінації Світовим Духом історичного розвитку людства (пізній іудаїзм, християнство, іслам; філософські та культурологічні концепції Г. Гегеля, О. Конта, Г. Спенсера, П. Тейяра де Шардена, К. Ясперса). Варто зазначити, що вихідні положення всіх розглянутих у даній статті культурологічних концепцій так чи інакше належать до зазначених історичних моделей (циклічної та лінійної), а розходження стосовно висвітлення закономірностей розвитку культурних явищ виникають саме через несприйняття авторами іншої моделі.

Необхідність побудови інтегральної позиції в сучасній культурології зумовлена еволюцією культурологічних ідей. Принагідно варто зацентувати увагу на синтез соціоцентричної та аксіологічної теорій в культурологічній концепції Е. Дюркгейма. М. Вебер вважав, що наука про культуру має насамперед базуватися на знанні системи моральних, естетичних і політичних цінностей, що допомагає зрозуміти сенс життя людини й існування культури з точки зору причинних зв'язків. К. Ясперс сформулював ідею філософської віри, здатної об'єднати різні культури. Концепції О. Шпенглера, П. Сорокіна, А. Тойнбі, незважаючи на певні розбіжності, подібні у ствердженні, що принцип цілісності культури й цивілізації відображений в різноманітних формах буття культур.

Історичний розвиток культур також сприяв порушенню питання про єдину позицію щодо закономірностей структурального буття культур у їхньому історичному та метаісторичному планах. Наразі ми перебуваємо на тому етапі еволюції, який передбачає побудову єдиного переконання щодо культурного буття суспільства <sup>1</sup>.

Попри зазначену полярність історичних моделей та різноманітність культурологічних теорій, в усіх випадках маємо факт присутності структурного принципу: історичне буття культур (і розвиток світової культури в цілому) не можна охарактеризувати, нехтуючи структурною динамікою їхнього становлення. Розходження виникають лише стосовно трактування даного принципу. Спираючись на фактор структурної динаміки становлення культур, можна без застережень будувати на їхній основі наступні міркування.

Першим цінним спостереженням філософів і культурологів було формулювання поняття характерного моменту, зміст якого полягав у тому, що підвищене зацікавлення культурою виникає саме після активних фаз (періодів) її розвитку. Спостерігається певна закономірність, яка дає підстави говорити про типологічність активізації процесу <sup>2</sup>. Саме цей момент лежить в основі положення, згідно з яким культуру визначають як суспільний феномен з певною динамікою розвитку, яку О. Шпенглер означив чотирма словами: «дитинство», «юність», «зрілість» і «старість». Подібною до шпенглерівської є концепція етногенезу Л. Гумільова, в якій, однак, є характерний момент, що додає циклічній теорії логічного завершення. Л. Гумільов, аналізуючи фази етногенезу, вибудовує аналогічну шпенглерівським чотирьом етапам становлення культури, послідовність періодів: підйом, акматична фаза, надлом, інерційна фаза, обскурація, меморіальна фаза з додатком можливих регенерації та релікту [9]. При цьому четверту й шосту фази можна зіставити з попередніми: підйом (дитинство), акматична фаза (юність), надлом, інерційна фаза (зрілість), обскурація, меморіальна фаза (старість) з додатком можливих форм регенерації та релікту.

Доцільно поставити ще одне актуальне питання. Чому в Стародавній Греції в період найактивнішого її розвитку – VI–III ст. до н. е. – народилося так багато визначних постатей, а після занепаду, тобто за останні 2000 років – практично жодної? Незважаючи на активну діяльність митців, здобутки Греції даного періоду важко назвати культурою з великої літери. Таким чином, постає перед фактом: культура не може визначатися лише як сукупність духовних і матеріальних благ, створених певною спільнотою людей (проте саме таку позицію обстоюють сучасні культурологи). Культура – це поняття значно ширше й різноплановіше, ніж просто культурне життя суспільства, яке продукує матеріальні та духовні блага. Можна зробити припущення, що культура постає за умови отримання спільнотою того заряду енергії, який здатен бути генератором самотності культурних феноменів.

Суспільство, яке активно працювало над створенням шедеврів певної культури, не здатне спонтанно спрямувати зусилля на творення нових мистецьких феноменів іншої культури, оскільки потребує відновлення фізичних і моральних ресурсів (антропологічний аспект свідчить про те, що природа «відпочиває» на дітях геніїв. Чи не те ж відбувається з культурою?). Звідси постає розуміння причин функціонування т. зв. естафети культурного становлення людства або ж лінії культурного буття суспільства. Той факт, що деякі автори циклічних концепцій заперечують прогресивний рух культурної еволюції людства не означає, що його не існує. Він є і його можна виявити лише за умов актуалізації метаісторичної точки зору на зазначений предмет аналізу.

Сучасна наука предметно оперує культурною спадщиною людства приблизно в межах останніх 5000 років (попередні культурні здобутки мало відомі, тому їх важко охарактеризувати). Процесуальний розвиток людства в зазначений період представлений великою кількістю культур<sup>3</sup>. Усі вони вирізняються типом, рівнем розвитку суспільства, релігійним світоглядом, роллю у світовій історії тощо. Попри це, аналіз культури цього великого періоду дав підставу Г. Гегелю визначити три типи форм мистецтва, що послідовно розвивалися, детермінували становлення культур і скеровували хід еволюції світової цивілізації. Своє світорозуміння філософ базує на ідеї становлення «Світового Духу» в його макроісторичній прогресії з урахуванням трьох етапів розвитку культури – стародавнього світу, давньогрецької цивілізації та християнських народів Західної Європи. Цій позиції підпорядковується й теорія форм мистецтва. Символічна та класична форми характерні для перших двох періодів розвитку культур, а романтична – для Європейського, зі змістом якого пов'язана основа християнської теології. Г. Гегель наголошував і на моменті історичного розвитку, який передбачав вихід за межі романтичної форми. Однак зауважував, що в його час «немає матеріалу, який сам собою піднімався б над цією відносністю» [7, 315–317]. У даному випадку доцільно говорити про четверту форму мистецтва.

Досліджуючи художній образ у контексті структурального буття культур [19], автор цієї статті проаналізував і зіставив у процесуальній перспективі такі концепти: розвиток понять «буття», «гармонія», «художній образ» (у межах становлення переважно Європейської культури); структуральне буття Античної та Європейської культур; космогонічну концепцію ер<sup>4</sup>, а також культурологічну концепцію О. Шпенглера, форми мистецтва Г. Гегеля, теорію етапів розвитку науки Т. Куна, концепцію періодів становлення матеріалу в музичному творі Б. Асаф'єва та ін. Це дало підстави засвідчити присутність у процесуальному бутті різних за величиною явищ універсальної структури, якою є тетрактида. У результаті було доведено, що гегелівські форми мистецтва присутні не лише в макроісторичному бутті світової культури за останні 5000 років, але й детермінують становлення кожної з культур. Також було визначено четверту форму мистецтва – інтенціональну, яка завершує розвиток Європейської культури (присутня в Античній та інших культурах за умов їхньої повноцінної реалізації)<sup>5</sup>.

В історичних концепціях О. Шпенглера, А. Тойнбі, Л. Гумільова, теорії стародавніх ер четвертий період визначається як процес завершення чи навіть руйнування підвалин активного становлення. Подібну позицію обстоює і Г. Гегель, коли говорить про закінчення розвитку трьох форм мистецтва етапом виходу за його межі. При цьому спостерігається зосередження на сутності самої речі в темпоральній та сутнісній структурі її сприйняття. З погляду культурології, це свідчить про те, що на завершальній стадії розвитку культура прагне досягнути пройдений шлях та конкретизувати смисловий код свого буття.

Якщо перенести визначену структурну закономірність становлення культур на метаісторичний рівень, тобто розглянути її в межах п'ятитисячного періоду першої фази Залізної ери (Калі-Юги), то виникають сумніви стосовно цифри чотири (у Г. Гегеля зустрічаємо три форми мистецтва, які по чергово розгортаються в різних культурах впродовж зазначених тисячоліть). Відповідно до цього ймовірними видаються такі моменти: а) або філософ щось не врахував; б) або тетрактида не справджує наші сподівання в зазначених метаісторичних (та історичних) межах; в) або ж можливою є ситуація, в якій остання, четверта фаза метакультурного розвитку, з певних причин не відбулася.

На думку автора даної статті, доцільніше погодитися з позицією, згідно з якою функцію романтичної форми в межах метаісторичного становлення світової культури виконала Візантійська культура, тоді як Європейська належить до інтенціонального типу культур. Однак дана теза потребує додаткового дослідження та обґрунтування.

Характеризуючи давню циклічну теорію ер за кількісно-якісним критерієм<sup>6</sup>, у послідовності їх розгортання виявимо насамперед послаблення якості явища. Це можна пояснити вченням про послідовні зміни світлої і темної епох у межах кожної з ер. Езотерики вказують на те, що початок Калі-

Юги припадає приблизно на кінець IV тис. чи на 3102 р. до н. е. [2], а також на те, що її розгортання вибудовує послідовність фаз або періодів тривалістю 5 тис. років. Її перший (темний) період (в межах темноти самої Калі-Юги) завершується на межі XX–XXI ст., після чого розпочнеться аналогічний за величиною (5 тис. років) світлий період. Саме в контексті першого періоду концепція Г. Гегеля реалізує свої структурно-сміслові компоненти. Доповнимо сказане ще одним спостереженням.

Закінчення періоду розвитку Європейської культури збігається із завершальною фазою більшого, ніж окрема культура, періоду. Цей досить показовий момент пояснює особливості змісту різних культурно-есхатологічних теорій, а також відкриває дійсний зміст нової перспективи, про яку різні релігії лише натякають. Ми перебуваємо у визначальному періоді світової історії, зміст якого вибудовують: а) завершальна фаза (інтенціональний період) Європейської культури; б) завершальна фаза (інтенціональний період) першого періоду Калі-Юги; в) передбачуваний підйом, або ж нова ера світової культури, яка в християнстві визначається як тисячолітнє царство Христове <sup>7</sup>. Водночас можемо говорити про цілісний образ не лише певної культури, але й метакультурного явища. Останнє потребує аналізу та характеристики його змісту.

Г. Гегель вказував на романтичний тип Європейської культури, О. Шпенглер говорив про «фаустівський тип», а Г. Гачев, аналізуючи розвиток художньої свідомості, зазначав, що тип Європейської культури значною мірою визначений зміною ставлення до мистецтва, в результаті чого на зміну синкретичному типу Античної культури приходять споглядання та розповідь про таке споглядання [5]. Оскільки в усіх цих концепціях присутня єдина якість, обов'язково має бути її образ як форма універсального узагальнення. Навіть тоді, коли в межах певної культури чи великого культурного явища спостерігаються різноманітні тенденції, варто пам'ятати, що без головного детермінанта вони не зможуть існувати взагалі <sup>8</sup>.

Насамкінець пропонуємо читачеві шлях можливого розв'язання питання щодо принципу поєднання полівібраційних, полілінійних та поліструктурних тенденцій розвитку культурного й метакультурного явищ, у становленні яких збереглися єдиний детермінант, єдина структура таких процесів та різноманітні форми їх вияву. Звернімося до спостережень Л. Виготського стосовно бінарного принципу: «Ми можемо тепер формулювати те, що ми знайшли, як потрібну суперечність, яка лежить в основі трагедії: суперечність фабули і сюжету та дійових осіб. Кожен з цих елементів скерований немов би в абсолютно різні сторони... Уже в новелі ми мали справу з роздвоєнням планів, ми одночасно переживали події у двох протилежних планах: в одному, який давала їм фабула, і в другому, яке вони отримували в сюжеті. Ці ж два протилежні плани збережені і в трагедії [...]. Читаючи “Гамлета”, ми рухаємо наші почуття в двох планах: з одного боку, ми все ясніше і ясніше усвідомлюємо мету, до якої йде трагедія, а з іншого боку, ми настільки ж ясно бачимо, наскільки вона ухиляється від цієї мети [...]. Основою трагічного є подвійність пригніченості та збудження... закон естетичної реакції один: вона передбачає в собі афект, який розвивається у двох протилежних напрямках, який у завершальній точці, немов би, знаходить своє знищення» [3, 250–251, 276, 279]. Це є ще одним підтвердженням того, що структура розвитку певного явища (зокрема й світова культура, окремі культури) передбачає його розмежування на два протилежні пункти, один з яких виражає принцип або змістовий тип, а інший — даність або ж те, що певне явище, віддаляючись від свого джерела, реально демонструє. Така закономірність у будь-яких історичних чи фізичних межах дозволяє певному явищу: 1) зберігати смислові ознаки впродовж свого розвитку; 2) у межах двох координат моделювати смислове поле варіантів можливого розвитку (саме ця ознака вказує на поліфункційну, полілінійну, полісміслову структуру буття явища); 3) вибірково і по чергово актуалізувати й за допомогою структурно-сміслових компонентів, зміст яких визначає тетрактида, детермінувати процесуальне буття; 4) визначати структурно-сміслові параметри процесуального буття як самого явища, так і зміст можливих періодів його розвитку <sup>9</sup>.

Отже, підсумовуючи сказане, можна зробити такі висновки.

1. Становлення й розвиток культур — об'єктивний процес, який не залежить від людини, а навпаки, детермінує її життя. Здебільшого структура становлення культури є чотириетапною або підпорядковується структурно-смісловим закономірностям тетрактиди. Після розгортання чотирьох фаз розвитку культура може переходити в стан спокою або ж, за концепцією Л. Гумільова, у стан меморіального існування з можливими реліктовими фазами.

2. Існування кожного культурного явища (в історичному й метаісторичному аспектах) детерміноване єдиним образом (зокрема образно-смісловим типом, художнім образом), який

функціонує за принципом інтеграції його полярних і різноманітних смислових конотацій та передбачає формування відповідних культурних, образних, типологічних і художніх рефлексій.

3. Структуральне буття культур в історичному й метаісторичному аспектах моделюється за допомогою полівібраційного, полілінійного та поліструктурного принципів розвитку, зберігаючи при цьому єдиний детермінант як в межах одного культурного явища, так і в межах більшого періоду. Саме такі концепти варто розглядати як базові ознаки інтегрального принципу становлення та розвитку будь-якої культури й базові позиції інтегральної культурології, яка має без жодних застережень залучати до своєї дослідницької сфери різноманітні культурологічні, філософські, мистецькі, теософічні, езотеричні та інші теорії (точки зору) з метою всебічного аналізу й характеристики закономірностей та особливостей становлення світової культури. Окрім цього, об'єктом дослідження інтегральної культурології повинні також бути ті відомості езотеричної філософії, які для пояснень причин розквіту й занепаду культур та певних культурних і суспільних явищ використовують поняття карми (карма народів, карма культури). Останнє пояснює причини співіснування досить неоднозначних, з точки зору форм суспільного буття, різних культур і народів.

4. На сучасному етапі розвитку культурологічної науки доцільно використовувати терміни «образ культури», «тип культури», «цикл культури», «культурна ера», «образ культурної ери».

5. Четвертий період розвитку культури визначає інтенціональний принцип. Він ініціює інтроспективні та ретроспективні тенденції, які підбивають підсумки в процесі розвитку певної культури. Цей нюанс дає підстави по-іншому трактувати культурні надбання за останні століття та розглядати їх не тільки в межах постмодерністської світоглядної парадигми, але й у контексті інтенціональної рефлексії<sup>10</sup>.

6. Водночас варто наголосити, що значна частина визначених моментів структурального буття культур та понять потребують додаткового аналізу, досліджень і характеристики.

<sup>1</sup> З цього приводу подаю цитату зі своєї книги «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм»: «Перед кожним періодом становлення Європейської культури поставали проблеми, розв'язання яких з різних сторін висвітлювали сутність людського буття. Однак жоден з них не мав можливості оперувати надбаннями минулих віків такою мірою, як у XX – на початку XXI століть – періоді, коли одночасно співіснують філософські системи та мистецькі напрямки попередніх епох і культур. А це означає, що на той час ще не можна було ставити завдання одним поглядом охопити сутність цілісного явища, оскільки Європейська культура була в активній фазі свого розвитку. Починаючи з XIX століття, ситуація поступово змінюється, історичний процес викристалізовує структурну динаміку свого процесуального буття, і ми вже маємо нагоду простежити закономірність такого становлення» [19, 3].

<sup>2</sup> Наприклад, К. Горанов відзначає, що увага до історичного аспекту з'являється в період старіння певної культури: «...перед Аристотелем, який добре бачив різницю між діонісійськими сценами і сучасною йому комедією, ще не стояло питання: а в силу чого досліджувана ним форма мистецтва виникла [...] і які причини приведуть її до загибелі...? Зрештою, Аристотелю не було потреби ставити перед собою ці питання, в його час вони ще не назріли. Лише олександрійська епоха – епоха втоми і систематизації, яка була не в змозі дати життя сильним художнім явищам, розпочинає ставити питання про долю мистецтва...» [8, 234]. Це саме стосується Європейської культури: «Тільки великі європейські просвітителі та їх попередники (наприклад, Вінкельман) розпочинають роздумувати про художні епохи. Аналізуючи матеріал елліністичного та римського мистецтва, порівнюючи його з можливостями та завданнями сучасних для них художніх пошуків, вони поступово виробили саме поняття “період”, або “епоха”, в застосуванні до мистецтва. Вони є першими теоретиками, які обґрунтували генетичний принцип розвитку мистецтва [...]. Але у просвітителів ще не було передумов до захоплення дослідженнями періодів занепаду. Принцип історизму отримав самостійне значення лише у філософії Канта і Гегеля.» [8, 234–235], коли Європейська культура підійшла до певної межі свого розвитку, до періоду «втоми і систематизації».

<sup>3</sup> Шпенглер визначив вісім основних культур: Єгипетську, Індійську, Вавілонську, Китайську, Аполлонівську (Греко-Римську), Майя, Магічну (Візантійсько-арабський світ), Фаустівську (Західноєвропейську), з яких живою вважав лише останню.

<sup>4</sup> Золота, Срібна, Мідна (Бронзова) та Залізна ери, які на термінологічному рівні визначені індійською космогонією як Сат'я-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга.

<sup>5</sup> Термін «інтенціональність» (від лат. intentio – устремління), який характеризується як «первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформуюче відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття» [21, 113], розглядається в його, так би мовити, класичному, гуссерліанському розумінні, тобто з точки зору вектора суспільної свідомості, яка на початку XX ст. формується і визначається прагненням осягнути сутність буття в його позадосвідній даності (в тому числі істинний, не детермінований попередніми періодами становлення Європейської культури зміст речей). Таким чином, інтенціональна рефлексія виступає типологічною установкою суспільної свідомості в заключній фазі розвитку останньої [19, 59].

- <sup>6</sup> У давній індійській космогонії є й поняття «Чатур-Юга» – чотири юги разом – період, який передує початку циклу.
- <sup>7</sup> Зауважмо, тисячолітнє царство Христове часто трактується як кінець історії та «початок правління самого Ісуса Христа, хоча нерідко пов'язується з ідеалізованим уявленням майбутнього сучасної цивілізації» [23; 278].
- <sup>8</sup> М. Мамардашвілі детально пояснює ці моменти: «З одного боку, ми маємо реальну філософію, а з іншого – її мову або те, що можна назвати філософією учень та систем. Філософія вчень та систем є спосіб експлікації реальної філософії [...] в акті фізичного виміру імплікований певний образ свідомості в якості умов можливостей самого фізичного виміру. Так ось, це можна експлікувати по-різному... Але філософське поле у всіх філософів одне... Коли ми зіштовхуємося з фактом суперечки, наприклад, між Гоббсом і Декартом або між сенсуалістами і раціоналістами, то необхідно мати на увазі не просто ідейне заперечення одного філософа іншим, а реальний зміст їх розходжень, не забуваючи при цьому про реальне поле, до якого належать задіяні ними поняття» [12, 8–9].
- <sup>9</sup> Цікавим є спостереження В. Шестакова щодо розвитку категорії «гармонія»: «Отже, ми можемо виділити щонайменше три типи розуміння гармонії, які фігурували впродовж всієї історії естетичної думки – математичне, естетичне, художнє. Однак необхідно мати на увазі наступні обставини. Ці типи розуміння досить рідко існували в абсолютно самостійному, “чистому” виді. Найчастіше вони тісно перепліталися один з одним. Але в ту чи іншу епоху один з типів наперед установленої гармонії виступав основним, домінуючим» [24, 180]. Проте очевидно, що для глибинно-процесуальної характеристики категорії «гармонія» трьох означень недостатньо. Попри можливу різну їхню кількість має бути компонент, зміст якого моделюється попередніми означеннями. Чи не таку перспективу вибудовують три основні тетраорди античної – музики дорійський, фригійський, лідійський та їх модельєнт – міксолідійський? Аналогічним змістом володіє інтенціональна форма мистецтва, звідси – інтенціональний період розвитку культур. На відміну від символічної, класичної, романтичної форм мистецтва, кожна з яких володіє і розвиває новий смисловий аспект єдиного означення певного явища, інтенціональна форма не позначена подібними властивостями і формує своє смислове поле завдяки компіляціям змістових якостей трьох попередніх форм мистецтва [19, 58–68, 155–159]. Саме цей момент підтверджує оригінальне спостереження В. Гуркова стосовно стилів європейської музики ХХ ст.: «Три найбільші естетичні системи, які передували імпресіонізму (народна музика, класицизм, романтизм), утворюють ланцюг історичних спадкових явищ. Якщо заглянути у ХХ ст., в музиці [...] ми не зустрінемо якихось принципово нових ідейно-теоретичних відкриттів. Навіть різноманітні види звукового конструктивізму, якщо вони не вироджуються в натуралізм (тобто не втрачають музично-естетичних якостей), орієнтуються на яку-небудь з попередніх естетичних систем (класичну, фольклорну, романтичну, імпресіоністичну) або на їх змішування» [10, 12–13]. А це якраз і є характерною властивістю інтенціональної форми мистецтва, як і інтенціонального стилю.
- <sup>10</sup> Іntenціональності, в культурологічному та онтологічному аспектах, автор даної статті присвятив декілька праць [13–19], що дозволяють говорити про:
- інтенціональний період в розвитку культури;
  - інтенціональну форму мистецтва (за аналогіями символічної, класичної та романтичної форм мистецтва Г. Гегеля);
  - інтенціональний стиль, який визначає особливості культурного надбання Європейської культури у ХХ – на початку ХХІ ст.;
  - інтенціональний тип культури, якою слід вважати Європейську культуру.

1. Антология исследования культуры. Интерпретация культуры. – СПб., 1997. – Т. 1.
2. Бхактїведанта Свами Прабхупада А. Ч. Бхагавад-Гїта як вона є. – 1990.
3. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1965.
4. Гайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. – М., 1989. – № 9. – С. 116–163.
5. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. – М., 1972. – Ч. 1.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М. – 1968. – Т. 1.
7. Там само. – Т. 2.
8. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. – М., 1970.
9. Гумилев Л. Конец и вновь начало. – М., 1997.
10. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка ХХ века // Дебюсси и музыка ХХ века: Музыка. – Ленинград, 1983. – С. 11–38.
11. Кребер А., Каланхон К. Культура: критический анализ концепций и дефиниций. – М., 1992.
12. Мамардашвили М. Сознание как философская проблема // Вопросы философии. – М., 1990. – № 10. – С. 3–19.
13. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явища // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – С. 30–36.

14. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – К., 2007. – Вип. 19. – С. 214–222.
15. Опанасюк О. Про інтенціональний стиль в музичному мистецтві. На матеріалі Другої сонати для фортепіано В. Сильвестрова // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вип. 25. – С. 66–76.
16. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки. – К., 2006. – Вип. 10. – С. 27–35.
17. Опанасюк О. Смысловая аура інтенціональної форми // Миколі Колессі – у сторічний ювілей. – Дрогобич, 2003. – С. 115–120.
18. Опанасюк О. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу // Українське мистецтвознавство. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 76–81.
19. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич, 2004.
20. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. – К., 2000.
21. Современная западная философия: Словарь / Сост.: В. Малахов, В. Филатов. – М., 1991.
22. Тойнбі А. Дослідження історії. – К., 1995. – Т. 1–2.
23. Христианство: Словарь / Под общ. ред. Л. Митрохина. – М., 1994.
24. Шестаков П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М., 1983.
25. Шпенглер О. Закат Европы. – Минск; М., 2000.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1991.

**Галина Скляренко**  
(Київ)

## **АВАНГАРД В УКРАЇНІ: ОБШИРИ ЯВИЩА, ЕТАПИ РОЗВИТКУ**

У мистецтві ХХ ст. важко, напевно, знайти інше явище, яке б викликало стільки неоднозначних суджень і дискусій, як авангард. І хоча сьогодні він вже став своєрідним фактом, тісно пов'язаним саме з першою половиною минулого століття, інтерес до нього не зменшується, вимагаючи уточнень його концептуально-художніх вимірів, аналізу особливостей і впливу на загальний мистецький розвиток.

У цьому плані, незважаючи на досить велику кількість публікацій, мистецтво авангарду залишається чи не найменш дослідженим в Україні, хоча, як відомо, часто саме вітчизняні художники прокреслювали в ньому важливі та креативно потужні спрямування. Та й саме поняття «український авангард», введене в науковий обіг французьким дослідником А. Наковим у 1973 р. для того, аби виокремити «українську складову» в його загальному русі, не набуло дотепер достатньої визначеності. Уточнень потребує не тільки приналежність того чи іншого художника до авангарду, а й часові межі виникнення та поширення цього явища в Україні, риси його регіональної та національної моделі. Адже попри декларовану його ідеологами космічність ідейно-естетичних перетворень, апеляцію до всього людства, перед яким мали відкритися нові перспективи духовного, ідеологічного та матеріально-практичного розвитку, окремі напрямки авангарду так чи інакше виростили із конкретно-історичної ситуації в тій чи іншій країні, із дискусій з її культурно-мистецькими традиціями та минулим в цілому, а через це містили національно-регіональні особливості.

У цьому плані головними проблемами при дослідженні авангарду в Україні постають необхідність виокремлення його напрямків із багатого на новачії періоду початку ХХ ст., а отже, аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку, тим більше, що вітчизняне мистецтвознавство часто безпідставно зараховує до авангарду всі явища та твори, відмінні від реалізму та академізму, спрощуючи таким чином загальну художню картину та нівелюючи її ідейно-змістове різноманіття. Проте епоха модернізму, що розпочалася в Європі в 1870-х рр. (з появою імпресіонізму) і тривала до середини ХХ ст., одним з проявів якої став авангард, як відомо, була насичена мистецькими рухами, напрямками, формально-естетичними відкриттями, змінами в художній свідомості, новими концепціями, що активно дискутували як із старим мистецтвом, так і між собою, висуваючи різні шляхи оновлення, серед яких лише окремі належали до авангарду.

Власне авангард як сукупність найбільш радикальних проявів художніх новацій був позначений не тільки і не стільки новою художньою мовою, скільки висував іншу, відмінну модель самого мистецтва, що претендувала на особливу роль у суспільстві та культурі, переакцентовуючи її виміри. Як зазначають дослідники: «Авангард є насамперед реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що досі не зустрічався в історії людства, перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним прогресом ХХ століття»<sup>1</sup>. Народжений епохою модернізму, з його активною демократизацією культури, залученням до її процесів найширших мас, авангард постійно полемізував із модерністичними світоглядно-естетичними пріоритетами, виступаючи проти висунутих ним ідей автономності творчості, «чистого мистецтва» та «мистецтва для мистецтва». Тому якщо модерністські новації були спрямовані перш за все на утвердження творчої індивідуальності, а через це – на царину художньої мови, різноманіття змістів та форм, розгортаючись у суто мистецькому просторі, то авангард мав на меті перекроїти життєвий устрій, виходячи таким чином далеко за межі мистецтва. А головна ознака новітнього часу – новизна – ставала для нього суспільно-вагомою категорією, претендуючи на утвердження інших принципів комунікації, зміну психології та загальної людської свідомості. Як пише В. Руднев, «Головна відмінність між модернізмом та авангардом полягає в тому, що хоча обидва спрямування прагнули створити щось принципово нове, модернізм народжував це нове лише у сфері художньої форми [...], у сфері художнього синтаксису та семантики, не торкаючи сферу прагматики. Авангард зачіпав усі три галузі, роблячи особливий акцент на останній»<sup>2</sup>. Невипадково саме в авангарді виникли ідеї «смерті мистецтва» з його художньою автономністю та станковими формами як виразниками індивідуально-буржуазних цінностей та необхідності безпосереднього злиття мистецтва з життям, де наголошувалося насамперед на його ідеологічних, політичних і функціональних вимірах. Авангард принципово «знімав» модерністські дискусії з приводу художньої форми, переносячи увагу на сутність мистецької ідеї, тому особливість того чи іншого авангардного напрямку криється не тільки, а часто й не стільки в новизні художніх форм, скільки саме в концепціях мистецтва. Саме з авангарду розпочинається епоха, коли головними в інтерпретації творів митця стають засади та принципи його діяльності, а історія мистецтва постає передусім як історія ідей, що розширюють та змінюють її простір.

Етапною на шляху до визначення авангарду як певної художньої моделі, відмінної від загальних інтенцій модернізму, стала, як відомо, книга Ренато Поджолі «Теорія авангардного мистецтва» (1946), в якій автор перерахував його головні риси: «активізм» (дія заради дії), «нігілізм» (спрямованість на деструкцію, руйнування усталених принципів), «футуризм» (розуміння теперішнього лише через його ставлення до майбутнього) та «агонізм» (прагнення жертвувати теперішнім заради майбутнього)<sup>3</sup>. Наявність цих ознак характеризує головні виміри західного авангарду, де, як підкреслює Л. Магаротто, відсутність хоча б однієї з цих складових ставить під сумнів приналежність того чи іншого мистецького напрямку до цієї моделі, у формуванні якої важливим є також існування певної художньої групи зі спільною ідеологією, наявність маніфестів із «життєперебудовчими» спрямуваннями<sup>4</sup>.

Розглядаючи з цих позицій сукупність явищ, що традиційно відносять до українського авангарду, унаочнюється їхня невідповідність західній типології, розмитість позицій і своєрідність ідейно-ідеологічних спрямувань. Однак, аналізуючи особливості авангарду в Україні, умови його формування, зміст та етапи розвитку, стає очевидним той величезний вплив, який мав на мистецтво вітчизняний історико-суспільний контекст. Бездержавність, колоніальна залежність, розірваність країни між різними державами, передреволюційний, революційний та післяреволюційний періоди, що були позначені в Україні своїми відмінними рисами, насичені національно-визвольним рухом та складними процесами національного самовизначення, залишили глибокий слід у художньому поступі, висунули свої пріоритети. «Авангардною» ставала сама епоха, що породжувала нове мистецтво, значною мірою «спроєктована» його образними візіями. Можливо, саме в цьому криється неоднозначність новітніх мистецьких рухів в Україні, які попри певну аналогію із західними та російськими, йшли тут своїми шляхами. Показово, що авангардні явища виникли саме в Центральній та Східній («підросійській») Україні, західні ж українські культурні центри, зокрема Львів, були орієнтовані на адаптацію проблематики європейського модернізму та переосмислення через його засади місцевих традицій.

Так постало питання про відокремлення українського авангарду від близького йому російського, а згодом, після революції, — і загальнорадянського. Тим більше, що зміст української «революційної ситуації», що насичувала вітчизняний авангардний рух як в культурному, так і в політичному плані, відрізнявся від російської. Адже в 1917–1920 рр. в Україні, фактично, відбулося три революції: національно-визвольна (антиколоніальна), антимонархічна та соціалістична, причому саме перша з них чи не найбільше знайшла відгук у національно-суспільній свідомості, визначивши і в 1920-х рр. головне коло культурних дискусій новоствореної Української радянської республіки. Тому на відміну від всеосяжної «космічності» претензій російського авангарду, найактуальнішими залишалися в Україні проблеми національного самовизначення, окреслення традицій, вибір шляху культурного поступу. Невипадково більшість українських митців авангардистського спрямування так чи інакше інтегрувалися саме в російське мистецтво, чий глобальний суспільно-перебудовчий проект за своїми інтенціями був більш суголосний їхнім творчим прагненням. В Україні ж головними художниками революційної доби виявилися Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, В. Кричевський, М. Жук і насамперед М. Бойчук та його школа, у творчості яких у той чи інший спосіб моделювалися риси національного мистецтва, що спиралися на вітчизняний досвід та здобутки раннього європейського модернізму.

Показово, що заходи нової української державності і у версії УНР, і в програмах Гетьмана Скоропадського в галузі культури та мистецтва були цілком «традиційними», утверджуючи передовсім ліберально-демократичні та новодержавницькі цінності: проголошення Центральною Радою в дусі буржуазних демократій рівноправної національно-культурної політики щодо національних меншин, що спричинило утворення різних національно-культурних товариств, більшість з яких діяли і на початку 1920-х рр., і найголовніше, — заснування Української Академії мистецтв восени 1918 р., тоді як у революційній Росії Академія мистецтв саме була закрита через невідповідність цієї «застарілої інституції» новому проекту «пролетарської культури».

Проте відкриття в Києві першого в Україні вищого навчального художнього закладу започаткувало новий етап у національному розвитку, стало важливою складовою розбудови необхідної для повноцінного мистецького життя інфраструктури. І хоча художники авангарду різних країн у своїх деклараціях відкидали, як застарілі, його усталені елементи — музеї, академії та ін., без виставкових залів, музеїв, художніх видань, навчальних закладів, фахової критики, без активного культурно-мистецького середовища вони існувати не могли. І чим впливовішими були культурні традиції в країні, чим глибші художні пласти, які треба було «пересувати» для надання простору новаціями, тим потужнішими ставали самі ці новації і тим більшим виявлявся шар авангарду. У цьому плані саме відсутність в Україні на початку ХХ ст. «художніх академій» та достатньо активного художнього життя призвело до того, що багато митців, які потім, до речі, стали яскравими постатями авангарду та модернізму, виїхавши на навчання до інших країн, не поверталися на Батьківщину. За межами України в цілому склалася творчість О. Архипенка, К. Малевича, В. Татліна, чия участь у її мистецтві та вплив на нього були опосередковані та ускладнені.

Характерною рисою загальної мистецької ситуації в Україні було те, що становлення авангардного руху на початку 1910-х рр. відбувалося тут у двох версіях: будитлянства «Гілеї» на чолі з Д. Бурлюком<sup>5</sup> і футуризму М. Семенка та митців, які його оточували. І якщо творчі спрямування та образні візії першої з них були пов'язані із загальноросійськими культурно-світоглядними проблемами, до яких «українська складова» лише додавала певного «колериту», то група М. Семенка вперше окреслила саме українську авангардну проблематику, дискусії навколо якої вела до кінця 1920-х рр. Слід підкреслити, що обидва угруповання наче не помічали один одного. Зокрема, група М. Семенка ніяк не відреагувала на відомий «футуристичний тур містами Південної Росії», який у 1913–1914 рр. здійснили Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський, виступаючи в Харкові, Херсоні, Сімферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та Кишиневі. Як зазначає О. Крусанов, цей тур сколихнув їхнє творче середовище, залучаючи до нового мистецького руху своїх прихильників<sup>6</sup>.

У самому ж авангардному русі в Україні можна визначити два головні періоди: 1) від 1912–1913 рр. (від першого маніфесту будитлян «Ляпас громадському смаку» у 1912 р. та заснування в Києві в 1913 р. «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків і П. Ковжуна) до 1921 р. — завершення громадянської війни та остаточного утвердження в Україні радянської влади; 2) до кінця 1920-х рр., коли авангардні програми входили до радянського ідеологічно-політичного культурного проекту. Варто підкреслити, що розвиток



авангардного мистецтва на обох його етапах відбувався в Україні у «різному особовому складі», що не могло не позначитися на його творчих обширах та напрямках. У 1915 р. з України назавжди виїжджає Д. Бурлюк, у 1920 р. – О. Екстер, у 1919 р. П. Ковжун переїздить до Львова, де існувала зовсім інша культурно-мистецька ситуація й авангардні ідеї не були поширені, у 1920 р. Київ залишає К. Редько, який уже наступного року в Москві разом із колишніми киянами С. Нікритіним та О. Тишлером, а також С. Лучишкіним та О. Лабасом, засновує групу «протекціоністів» (або «Електроорганізм»), список членів якої можна продовжувати. У цій ситуації особливої уваги потребує доробок художників, що постійно працювали в Україні, брали активну участь у її культурному житті. Це насамперед О. Богомазов та А. Петрицький. Однак наскільки їхнє мистецтво та творча позиція відповідають авангардній моделі? Принаймні програмне теоретичне дослідження О. Богомазова «Живопис та елементи», присвячене формальному аналізу живописної мови, та й своєрідність картин художника засвідчують радше їхню модерністську природу. А творчість А. Петрицького в розмаїтті її проявів (живопис, графіка, сценографія, критичні виступи в пресі), участь з 1918 та впродовж 1920-х рр. у численних та різноманітних угрупованнях в Україні, де впроваджували ті чи інші новації, говорить скоріше про активність позиції, загальну спрямованість на нове, про приналежність не стільки до «авангарду», скільки до авангардного руху. Виняткове місце в цьому контексті посідає творчість В. Єрмілова саме як чи не найпослідовнішого авангардиста в нашому мистецтві, чия програма тісної взаємодії мистецтва та життя, створення нових його форм, що висували інші художні виміри (зокрема його текстові об'єкти 1920-х рр. постають сьогодні як предтечі майбутнього концептуалізму), прокреслила всю його діяльність від кінця 1910-х до 1960-х рр.

Однак і тут, аналізуючи авангардний рух в Росії та Україні, окреслюючи розвиток їхніх ідей та творчих пропозицій, варта уваги думка М. Харджієва, що, зокрема, ставить під сумнів новаторство 1920-х рр. Він писав: «Ніякого мистецтва 20-х років не було. Це було мистецтво передреволюційне, усі течії вже були створені. Просто були ще живі художники-новатори, вони ще були не старими в момент революції [...]. Все, що було зроблене, було зроблене до революції, навіть останнє, супрематизм, був уже в 15 році»<sup>7</sup>. Але за такої постановки питання відкидається конструктивізм, що склався в потужний рух у 1919 р., важливі дискусії про ідеологічні засади мистецтва, які набули особливого змісту після революції і склали засади вітчизняного авангарду.

Порівнюючи розвиток подій в авангардних рухах України та Росії впродовж 1910–1920-х рр. очевидно стає їхня «несинхронність», пов'язана із відмінностями суспільно-культурної ситуації, що суттєво вплинули на їхні обшири та потужність. Зокрема, якщо в Росії, як вважав М. Харджієв<sup>8</sup>, найактивнішим періодом авангарду стали 1912–1915-ті рр., то в Україні авангардні спрямування в цей час лише формувалися, а наближення фронтів Першої світової війни не дало можливості для повноцінного художнього розвитку. І надалі, якщо в Росії 1918–1921-і рр. стали часом, коли нове мистецтво користувалося безпрецедентною підтримкою нової держави, а авангардні художники займали головні позиції в мистецтві та художньому житті, впливали на культурну політику більшовизму, були створені та активно діяли новітні мистецькі інституції – СВОМАС (Свободные мастерские 1918–1920, потім реформовані у ВХУТЕМАС), Музей живописної (або художньої) культури та ІНХУК (Інститут художньої культури), УНОВІС у Вітебську (1920–1921), то Україна переживала тоді драматичні зміни політичної влади, що призвело до «трагічного спустошення» в художньому житті в 1919–1921 рр.<sup>9</sup>, а потім – до певної розгубленості в мистецькому процесі на початку 1920-х рр. Крім того, на 1917–1920 рр. припадають спроби утвердження української незалежності, що надали нового, національно-державницького спрямування культурним рухам. Невипадково в ідейних засадах українського авангарду значне місце посідали національні проблеми. Та й чи не головною складовою культурного процесу 1920-х рр. стала «українізація» (1923–1929), що розставила свої акценти в національному художньому поступі.

Очевидно, що культурно-мистецька проблематика 1920-х рр. в Україні суттєво відрізнялася від російської. Зокрема, із закінченням військового комунізму та початком непу в Росії майже всі новітні мистецькі інституції закриваються. У 1922 р. за ініціативою ОГПУ було створено об'єднання АХРР з його «героїчним реалізмом», у 1923 р. нарком А. Луначарський висуває гасло «назад до передвижників!», а в резолюції ЦК РКП(б) 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури» йшлося про те, «що тепер в руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але у нього ще немає таких же ясних відповідей на всі питання художньої форми», і тому завданням мистецтва є «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам»<sup>10</sup>. Ця резолюція була прийнята і дійсно стала державним наступом на мистецтво авангарду. В Україні ж події розгорталися інакше.

У вирі Першої світової та громадянської війн Україна певною мірою «пропустила» період військового комунізму, такий важливий для самовизначення авангарду в Росії. Утвердження радянської влади майже збіглося в Україні з початком непу та ліберальною культурною політикою «українізації», 1920-ті рр. стали тут «епоху національного відродження», де державне керівництво мистецтвом сприймалося як його «підтримка». Зокрема, в резолюції 1925 р., на відміну від Росії, більшу увагу привернула і спрацювала та її частина, де мова йшла про деклароване «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише прийняття законів робітничо-селянської влади». Саме після 1925 р. в Україні починають активно формуватися великі творчі об'єднання, боротьба між якими визначила характерні риси кінця десятиліття. Показово, що в 1920-х рр. дореволюційний досвід авангарду піддається жорсткій критиці і відкидається як «формалізм». Головний зміст художніх дискусій – підвищення професіоналізму та вибір кола традицій, на якому має зростати нове українське радянське мистецтво, про що йдеться в маніфестах кожного з творчих об'єднань. З іншого боку, в другій половині 1920-х рр. в Україні працюють такі видатні митці авангарду, як В. Татлін, К. Малевич, Д. Вертов, що, безперечно, мало надати їм мистецтву нових імпульсів. Однак вплив цих постатей на українське мистецтво цього часу ще чекає свого дослідження. Виняткове місце в підтримці авангардного руху належить тут постаті М. Семенка, чий часопис програмно-авангардного спрямування «Нова генерація» проіснував в Україні до 1930 р. Саме в царині його групи склалося й особливе явище українського авангарду – поезомалярство, де працювали М. Семенко та А. Чужий, що певною мірою близьке до проблематики «слова на свободі» італійських футуристів. Показово, що на межі 1920–1930-х рр. авангардні ініціативи переходять до кінематографа, і саме прихід художників О. Довженка та І. Кавалерідзе в кіно визначив у ньому українську авангардну гілку. На особливу увагу заслуговують мистецькі дискусії 1920-х рр., і зокрема концепція «панфутуризму», висунута М. Семенком. Вона виростала в особливих умовах, в яких існував авангард в Україні, постійно вступаючи у певні протиріччя з її культурною проблематикою національного відродження, складних умов «державотворення» в царині СРСР, відставання української модернізації від європейського цивілізаційного поступу. «Панфутуризм» як система мистецтва пропонував об'єднати всі поодинокі авангардні ідеї та творчі практики, які існували в Україні, з метою саме на їхніх позиціях сформувати культурне будівництво. Як пише О. Ільницький, «футуристи наївно вірили, що їхня раціонально обґрунтована теорія переконає політиків піднести авангардні принципи до рівня офіційної лінії партії»<sup>11</sup>. Однак часи авангарду добігали кінця. СРСР вступав в тоталітарну епоху, по своєму перетлумачуючи та використовуючи попередній досвід у вимірах соціалістичного реалізму, що ставав новою формою «авангарду по-сталінські» (Б. Гройс). Самі ж авангардисти, як і напружена експериментальність їхніх ідей і творів, були вже непотрібні.

<sup>1</sup> Культурология. XX век. Словарь. – СПб., 1997. – С. 11.

<sup>2</sup> Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2003. – С. 253.

<sup>3</sup> Цит. за: Крючкова В. Социология искусства и модернизм. – М., 1979. – С.13.

<sup>4</sup> Магаротто Л. Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 18.

<sup>5</sup> Група «Гілея» була заснована в 1910 р. До її складу входили: В. Хлебніков, Д. та М. Бурлюки, В. Маяковський, О. Гуро, О. Кручених, В. Каменський, Б. Лившиц. Однак у перші роки її головні спрямування тяжіли швидше, до неопримітивізму.

<sup>6</sup> Крусанов А. Русский авангард: В 3 т. – СПб., 1996. – Т. 1.

<sup>7</sup> Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т. – М., 1997. – Т. 1. – С. 369.

<sup>8</sup> Там само. – С. 369.

<sup>9</sup> Історія української літератури ХХ століття: У 2 т. / Під ред. В. Дончика. – К., 1998. – Кн. 1. – С. 49.

<sup>10</sup> Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. – М., 1962. – С. 83.

<sup>11</sup> Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. – Л., 2003. – С. 222.

# ЗМІСТ

## ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Белічко Наталія.</b> Пошуки та досягнення української графіки 1960–1980-х років (вияв національної свідомості в межах «соцреалізму») .....	3
<b>Волошин Любов.</b> Святослав Гординський – речник і репрезентант українського авангарду (до питання про національну своєрідність авангарду в Україні) .....	7
<b>Жернова Олена.</b> Твори художників соцреалізму в сучасному громадському інтер'єрі на прикладі ТЦ «Афіна» в Одесі.....	15
<b>Захарчук Юлія.</b> Мистецькі паралелі: творчість В'ячеслава Клокова в контексті розвитку української скульптури другої половини ХХ століття.....	17
<b>Карбовська Жанна.</b> Етнографічна колекція музею Кам'янця-Подільського за описом 1909 року.....	23
<b>Косицька Зінаїда.</b> Провідні сучасні майстри української витинанки (за матеріалами Всеукраїнського «Свята витинанки»–2008).....	25
<b>Крайлюк Любов.</b> Особливості графіки Ніла Хасевича в часописах 30-х років ХХ століття: рецепція полістилізму .....	30
<b>Кубриш Наталія.</b> Занурюючись у «колодязь часу»: джерела українського модернізму.....	35
<b>Лисенко Людмила.</b> Особливості професійних скульптурних шкіл в Україні на прикладі виставок трієнале 1999–2008 років.....	41
<b>Носенко Ганна.</b> Тенденції імпресіонізму в одеській живописній школі.....	46
<b>Осауленко Євген.</b> Проблема включення сучасної паркової скульптури в усталені ансамблі попередніх епох (на прикладі історичного комплексу садиби Лизогубів у Седневі) .....	50
<b>Ременяка Оксана.</b> Стильові трансформації у творчості Єжи-Юрія Новосельського.....	52
<b>Толстова Леся.</b> Еволюція художньої мови в живописних портретах Григорія Дядченка.....	56
<b>Фесенко Дарія.</b> Квадратура в стінопису ХVІІІ століття у Східній Галичині на тлі західноєвропейського мистецтва бароко.....	58
<b>Фомічова Надія.</b> Регіональна специфіка формування професійних мистецьких шкіл в Україні.....	63
<b>Ходак Ірина.</b> Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського.....	68
<b>Шевцова Галина.</b> Стилістика трипільського храму – декорування чи конструкція?.....	76
<b>Шпирало-Запоточна Лілія.</b> Феноменологія творчості Олега Мінька в контексті українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття .....	79

## МУЗИКОЗНАВСТВО

<b>Бермес Ірина.</b> Львівська диригентська школа в іменах: Олена Сотничук .....	84
<b>Білавич Данута.</b> Стильові особливості пізнього періоду сценічної діяльності Соломії Крушельницької.....	89
<b>Долгіх Марина.</b> Етапи становлення струнної виконавської школи на Єлисаветградщині.....	94
<b>Дубатовская Ольга.</b> Неклассические типы хоровой фактуры в современном композиторском творчестве: Вячеслав Кузнецов «Поучение отца Зосимы» и Виктор Степурко «Дякуйте Господу».....	110
<b>Зінків Ірина.</b> Коломийка у творчості Василя Барвінського .....	99
<b>Калениченко Анатолій.</b> Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці .....	106

<b>Коменда Ольга.</b> Музикознавчі інтерпретації поняття стилю .....	113
<b>Кушнірук Ольга.</b> Другий період українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізаного.....	118
<b>Летичевська Оксана.</b> Стильові особливості хорового виконавства у виставах Національної опери України .....	122
<b>Лігус Ольга.</b> Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції .....	125
<b>Лісняк Інна.</b> Трансформації виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі XIX–XX століть .....	131
<b>Мартинюк Мілада.</b> Національні особливості традиційної музики клезмерів.....	135
<b>Медведик Юрій.</b> Джерелознавчі, текстологічні та стильові аспекти дослідження українських духовних пісень XVII–XVIII століть .....	139
<b>Мельник-Гнатишин Оксана.</b> Філософія Григорія Сковороди і концепція музичного мислення українського музикознавства.....	143
<b>Семенюк Маргарита.</b> Особливості стилю музики Гната Хоткевича.....	153
<b>Фільц Богдана.</b> Жанрові та стильові особливості творчості для дітей і юнацтва Антона Мухи .....	158
<b>Шегда Лідія.</b> Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття.....	161
<b>Ярко Марія.</b> Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського.....	169

## АРХІТЕКТУРА

<b>Александрова Галина.</b> До проблеми морфологічного аналізу архітектурно-історичного середовища містобудівних утворень.....	174
<b>Бабій Надія.</b> Відображення філософії бароко в містобудівельних принципах. Семантика забудови міста Станіславів .....	179
<b>Бачинська Людмила.</b> Сучасна архітектурна еkleктика: причини і тенденції .....	186
<b>Бачинська Ольга.</b> Архітектурний елемент «арка»: історичний аспект і можливості сучасного використання в житловій забудові Києва.....	190
<b>Болюк Олег.</b> Українські каплиці: генезис, типи, особливості, декор .....	193
<b>Вечерський Віктор.</b> Особливості стилю бароко в архітектурі України XVII–XVIII століть .....	199
<b>Годованюк Олена.</b> Прояви готики в мурованому монументальному будівництві Волині в кінці XIII – упродовж XVI століття.....	203
<b>Гончаренко Марія.</b> «Творча архітектурна майстерня “В. Шкорогаль”». Пошуки стилю.....	210
<b>Завада Віктор.</b> Особливості формування архітектурних стилів у традиційному сакральному будівництві Полісся .....	212
<b>Кириченко Олена.</b> Стильові пошуки архітектора Олександра Лішневського в елісаветградській період творчості (1895–1901 роки) .....	218
<b>Козлова Наталія.</b> Проблеми стильових ремінісценцій зовнішнього вигляду багатоповерхових житлових комплексів Києва з урахуванням відеоекології.....	223
<b>Мокроусова Олена.</b> Стилїстика конструктивізму в архітектурі Києва.....	228
<b>Романченко Олександр.</b> Архітектурно-стильові особливості монастирських комплексів руської провінції реформатів у XVII–XVIII століттях.....	233
<b>Сердюк Олена.</b> Еkleктика в архітектурі київських житлових будівель другої половини XIX – початку XX століття .....	239

<b>Трегубова Тетяна.</b> Проблеми ренесансу в монументальному будівництві України в XVI–XVII століттях (до питання про хронологію та особливості формування) .....	243
--	-----

## ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

<b>Безручко Олександр.</b> Мистецькі кіношколи в Україні в 30-х роках XX століття.....	249
<b>Гладун Ольга.</b> Театральний плакат Харкова 1970–1980-х років: регіональна специфіка .....	255
<b>Дзюба Діана.</b> Міфотворчість постмодерністського телепростору України.....	259
<b>Красильникова Ольга.</b> Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків до рубежу XIX–XX століть).....	264
<b>Пустова Ельвіра.</b> Художньо-стильові особливості творчості Вахтанга Вронського у другій половині 50-х років XX століття .....	268
<b>Росляк Роман.</b> Програма з техніки акторської майстерності Вадима Юнаковського в Державному технікумі кінематографії ВУФКУ .....	275
<b>Черков Георгій.</b> Вплив методу соцреалізму на формування авторської концепції митця. До проблеми сучасного аналізу фільмів Олександра Довженка .....	280

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Білякович Ліана.</b> Вплив західноєвропейських барокових тенденцій на формування української моди в XVII–XVIII століттях.....	286
<b>Івашко Юлія.</b> Специфіка шкіл модерну в Україні та проблема зовнішніх впливів.....	293
<b>Ігнатова Лариса.</b> Еволюція художнього стилю як процес репрезентації феномену духовності .....	298
<b>Кандзюба Марія.</b> Проблема автентичності мистецтва постмодерну: естетичний аспект.....	303
<b>Лучук Валерій.</b> Розвиток натюрморту в контексті трансформації системи «людина–річ» .....	309
<b>Опанасюк Олександр.</b> До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур .....	312
<b>Скляренко Галина.</b> Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку .....	318

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:  
матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 9, 2009

Рекомендовано до друку вченою радою  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Редактор-координатор: О. Шербак  
Редактори: Н. Вашенко, Н. Джумаєва, Т. Зубрицька, Л. Ліхнівська,  
П. Рафальський, А. Рокицька, Л. Щириця  
Оператори: Н. Бічашвілі, К. Короткова, І. Матвеева, Л. Пасічник  
Комп'ютерна верстка: Т. Тарадай

Підписано до друку 18.03.2010. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 20,9  
Обл. вид. арк. 42,77

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України