



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

---

# RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (18)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2007

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

# СПУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 2 (18)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2007

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

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

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

*This publication is done for the use of researchers of the History, Theory and an Art Criticism and also for the use of professors and students of Art Studies and museum researchers.*

#### **Редакційна колегія:**

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

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

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

**Зареєстровано Держкомінформом України.**

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

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 6 від 21.06.2007 р.)

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

**Тел. 278-34-54, [www.etnolog.kiev.ua](http://www.etnolog.kiev.ua), e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua); [imfe@ukr.net](mailto:imfe@ukr.net)**

# Зміст

## Contents

---

### **ІСТОРИЯ**

#### *History*

- Кушка Наталія. Ференц Ліст на Вінниччині: міфи та факти*  
*Kushka Nataliya. Ferenc Liszt in Vinnitsa Region: Myths and Facts* ..... 7
- Шибанов Георгій. Хормейстерська діяльність Нестора Городовенка в Канаді*  
*Shybanov Georgiy. Nestor Horodovenko's Choir Leading Work in Canada* ..... 16
- Зваричук Жанна. До питання про галицькі церковно-співочі традиції*  
*Zvarychuk Zhanna. Toward the Question of the Galician Church Singing Traditions*..... 26

### **АРХІВ**

#### *Archives*

- Калуцка Наталія. Приховане буття, або криза Української республіканської капели*  
*Kalutska Nataliya. Hidden Life or Crisis of the Ukrainian Republican Cappella* ..... 34
- Безручко Олександр. Довженкова енциклопедія: історія, проблеми, перспективи "умовного архіву Олександра Довженка"*  
*Bezruchko Olexandr. The Dovzhenko's Encyclopaedy: History, Problems, Perspectives of the Dovzhenko's "Archive"* ..... 43

### **СУЧАСНІСТЬ**

#### *Modernity*

- Коменда Ольга, Дужич-Ніколайчук Віктор. Музика, поезія й танець у хореодрамі Віктора Тиможинського "Неминуча"*  
*Komenda Olga, Duzhych-Nikolaychuk Viktor. Music, Poetry and Dance in the Choreo-drama of Victor Tymozhynsky's "Inevitable"* ..... 58
- Зав'ялова Ольга. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття)*  
*Zavyalova Olga. The Traits on the Self-portrait (an Evolution of the Yuriy Ishchenko's Creation Work in the Context of the Stylistic Processes of the Musical Art During the Second Half of the Twentieth Century)* ..... 66

## **Теорія та методологія**

*Theory and methodology*

*Костюк Наталія. Музичні жанри: класифікаційні проблеми*  
*Kostyuk Nataliya. Music Genres: the Problem of the Classification* ..... **73**

*Карп'як Андрій. Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха*  
*Karpyak Andriy. Certain Peculiarities of J. S. Bach's Notation for the flute* ..... **81**

*Хай Михайло. Мелогографічні особливості структури танцювально-приспівкових форм у традиції українців*  
*Khai Mykhaylo. Melogeographic Features of the Structure of the Dancing-Singing Forms in the Ukrainian Tradition* ..... **86**

## **ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ**

*Surveys. Reviews*

*Фрайт Оксана. Петербурзькі образки як рефлексії української душі*  
*Frayt Oksana. Petersburg Esseys as a Reflection of the Ukrainian Soul* ..... **100**

*Сікорська Ірина. "Прем'єри сезону" до 75-річчя НСКУ*  
*Sikorska Iryna. Festival "Music Premieres of the Season" dedicated to the 75th Anniversary of creation of the National Union of the Ukrainian Composers* ..... **102**

## **ПРО АВТОРІВ**

*Information About Authors* ..... **107**

## ФЕРЕНЦ ЛІСТ НА ВІННИЧЧИНІ: МІФИ ТА ФАКТИ

Наталія Кушка

Період перебування видатного угорського композитора, диригента, феноменального піаніста, педагога романтичної доби XIX ст. Ференца Ліста в Україні досліджувався досить ретельно і, здається, ніяких таємниць тут не залишилося<sup>1</sup>. Немає, певне, жодної книжки чи статті, де б автори не торкалися чудової історії кохання митця й польської поміщиці Кароліни Вітгенштейн, почуття яких розквітло в Україні. Крім того, що їхні стосунки обросли плітками ще при житті цих людей завдяки своїй неординарності, діям влади, гучним судовим справам, небажанню сучасників зрозуміти двох закоханих, ще й дослідники з різних країн роками інтерпретували й міфологізували їх та “прикрашали” фантастичними подробицями. І все ж, попри нагромадження емоцій, сьогодні добре відомо, коли, де і скільки концертів дав Ф. Ліст в Україні, зокрема в Києві, як сприймали й оцінювали його гру слухачі<sup>2</sup>.

Однак дані про відвідини музикантом Вінниччини в 1847 – на початку 1848 року залишаються маловідомими й суперечливими. Їх накопичилося багато, вони перекочовують із книжки в книжку, зі статті в статтю, породжуючи помилкові судження. Донедавна навіть між вінницькими краєзнавцями, які активно розробляли цю тему, не було єдності. Доходило до нісенітниць. Приміром, стверджували, що Ф. Ліст був дуже бідним і тому часто виїздив з Воронинців на платні концерти по навколишніх селах (!?). Або перекручували ім'я Кароліна на Карміна. Перша ж подруга Ф. Ліста Марі д'Агу стала Мірідою Гу. А дехто, механічно запозичивши текст про Ф. Ліста з цитати поета А. Фета в монографії Я. Мільштейна, забув про коми. Вийшло яскраве нове ім'я митця – Жорж Санд Ференц Ліст. Кількість статей місцевих авторів величезна. Навіть неповний їх

перелік дає можливість уявити масштаби поширення міфів і неточностей лише на Поділлі. А допитливе населення їх читає, їм вірить, студентство у своїх краєзнавчих рефератах їх цитує...<sup>3</sup>

Головні “погрішності” музикознавців і журналістів стосувалися кількох моментів. Плутанину спричинили невірне прочитання та помилки в написанні назви села, де жили Кароліна Вітгенштейн та Ференц Ліст. Довго не могли з'ясувати, скільки часу пробув музикант у Воронинцях. Дехто висловлював безпідставні гіпотези про його можливе перебування в інших містечках Вінниччини (наприклад, у Тульчині чи власне Вінниці). Не завжди точно вказували, що саме написав композитор у Воронинцях і кому ці твори присвятив.

Для прояснення цих питань варто нагадати історію, яка привела Ф. Ліста на Вінниччину. На початку лютого 1847 року піаніст дав благодійний концерт у залі університету св. Володимира в Києві. Одна пані заплатила за квиток неймовірно велику суму – 100 карбованців. Ф. Ліст вирішив подякувати їй особисто. Того ж вечора, доручивши своєму імпресарію Г. Беллоні довідатись ім'я, статус та адресу незнайомки, з букетом квітів він відправився до загадкової особи. Це була княгиня Кароліна Вітгенштейн. Зустріч і бесіда з нею вирішили все. Пані запросила Ференца погостити в її маєтку у Воронинцях декілька днів перед гастролями в Туреччині та Румунії. Він погодився, адже з перших хвилин розмови відчув бажання бути поруч із цією розумною, освіченою, душевною жінкою, яка до того ж зналася на музиці. Кароліну спілкування з великим піаністом збагатило духовно, дало нові враження, загасило відчуття зламаності, пригніченості. У листі до Марі д'Агу музикант напише, що йому нічого не варто

## ІСТОРІЯ

проїхати майже 20 верст до маєтку Кароліни Вітгенштейн у Воронинцях<sup>4</sup>. Ф. Ліст, не дуже орієнтуючись в Україні, навіть не здогадувався, яку бомбу уповільненої дії закладає в майбутні дослідження про себе. Адже, витлумачуючи цього листа, музикознавці зробили хибний висновок про те, що Воронинці знаходяться десь поблизу Києва<sup>5</sup>. Пошуки показали, що на карті України є багато сіл із подібними назвами. Мало того, з часом назви сіл змінювалися. Так сталося й із Подільськими Воронинцями. Сучасна назва села – Воронівці. Воно розташоване у Хмельницькому районі Вінницької області. Але чи це ті Воронинці/Воронівці, де свого часу опинився Ф. Ліст? А може це Вороновиці, що за 30 км від Вінниці? У 1997 році стався такий прикрий випадок. До краєзнавчого відділу Вінницької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. К. А. Тимірязєва приїхав голландський видавець, який хотів опублікувати фортепіанний цикл обробок українських та польських мелодій Ф. Ліста “*Glances de Woronince*” (“Колоски Воронинців”) і відвідати ту місцевість, яку зазначено в назві твору. Співробітникам бібліотеки голландець продемонстрував монографію англійського музикознавця про Ф. Ліста, де було вміщено фотографію ніби-то маєтку К. Вітгенштейн у Вороновицях. Здивуванню не було меж, бо бібліотекарі впізнали маєток Олександра Федоровича Можайського – винахідника літаків. Усі були настільки збентежені, а видавець так поспішав, що ніхто не встиг записати ні його імені, ні автора видання про Ф. Ліста. Спробували лише пояснити, що маєток Можайських (як і село Вороновиці) ніколи не належав ні родині Кароліни, ні Вітгенштейнам. Однак переконання про перебування піаніста у Вороновицях давно усталилося серед працівників музею Можайських у цьому селищі. У палаці О. Можайського досі є стенд, присвячений Ференцу Лісту й Кароліні Вітгенштейн. Про перебування музиканта у Вороновицях розповідають туристам, хоча він із цим поселенням ніяк не пов’язаний.

Правдива інформація про те, де жила Кароліна й куди привезла композитора,

довго лежала на полицях Державного архіву Вінницької області (далі – ДАВО). Кароліна Вітгенштейн – донька заможного польського пана Петра Івановського. Саме він подарував їй землі у Воронинцях, Шендеровці, Деробчині, Петриківцях, Тарасках (тоді Літинського повіту) як весільний посаг. Як засвідчує нотаріальний акт<sup>6</sup>, 1818 року ці поселення купив П. Івановський у графа Іллінського. Інший документ проливає світло на інтелектуальні запити шляхтичів Івановських. Це угода між братами Діонізієм і Петром про розподіл оркестру їхнього померлого батька Каспера в родовому маєтку Куриловка Літинського повіту. Чотирнадцять кріпаків-музикантів перейшло у володіння Петра Івановського, а тринадцять залишилося у старшого брата в Куриловці<sup>7</sup>.

У сімействі Івановських передавалися в спадок не лише матеріальні, але й духовні цінності. Особливу увагу надавали гуманітарній освіті. Усі нащадки герба Рогая Івановського захоплювались історією, філософією, літературою, музикою, живописом. Двоюрідна сестра Кароліни – Діонізія Понятовська – стала відомою письменницею-істориком. Ще за життя вона видала кілька фундаментальних творів з історії Польщі та походження й життя слов’ян. Вона та її чоловік залишили по собі добру пам’ять у швейцарському місті Ієрі, де Діонізія прожила останній період творчості, де нині одна з вулиць носить ім’я Понятовських. Отже, стає зрозумілим, звідки в Кароліні Вітгенштейн-Івановській витончена шляхетність, мистецькі вподобання, знання кількох європейських мов, схильність до літературної творчості, вміння малювати<sup>8</sup>.

Не менш цікава лінія родових зв’язків Кароліни по матері – Паулі Подоській. Вона належала до багатого роду, в якому були видатні політичні діячі, служителі культу, що працювали при дворах королів. Подоські пишалися тим, що в їхніх жилах тече кров Ягеллонів. Кароліна народилася в 1819 році в містечку Монастирищі (раніше – Липовецького р-ну Вінницької обл., тепер – Черкаської обл.), яке було центром володінь Подоських, їхньою своєрідною столицею. У розкішному палаці влашту-



*НАТАЛІЯ КУШКА. ФЕРЕНЦ ЛІСТ НА ВІННИЧЧИНІ: МІФИ ТА ФАКТИ*

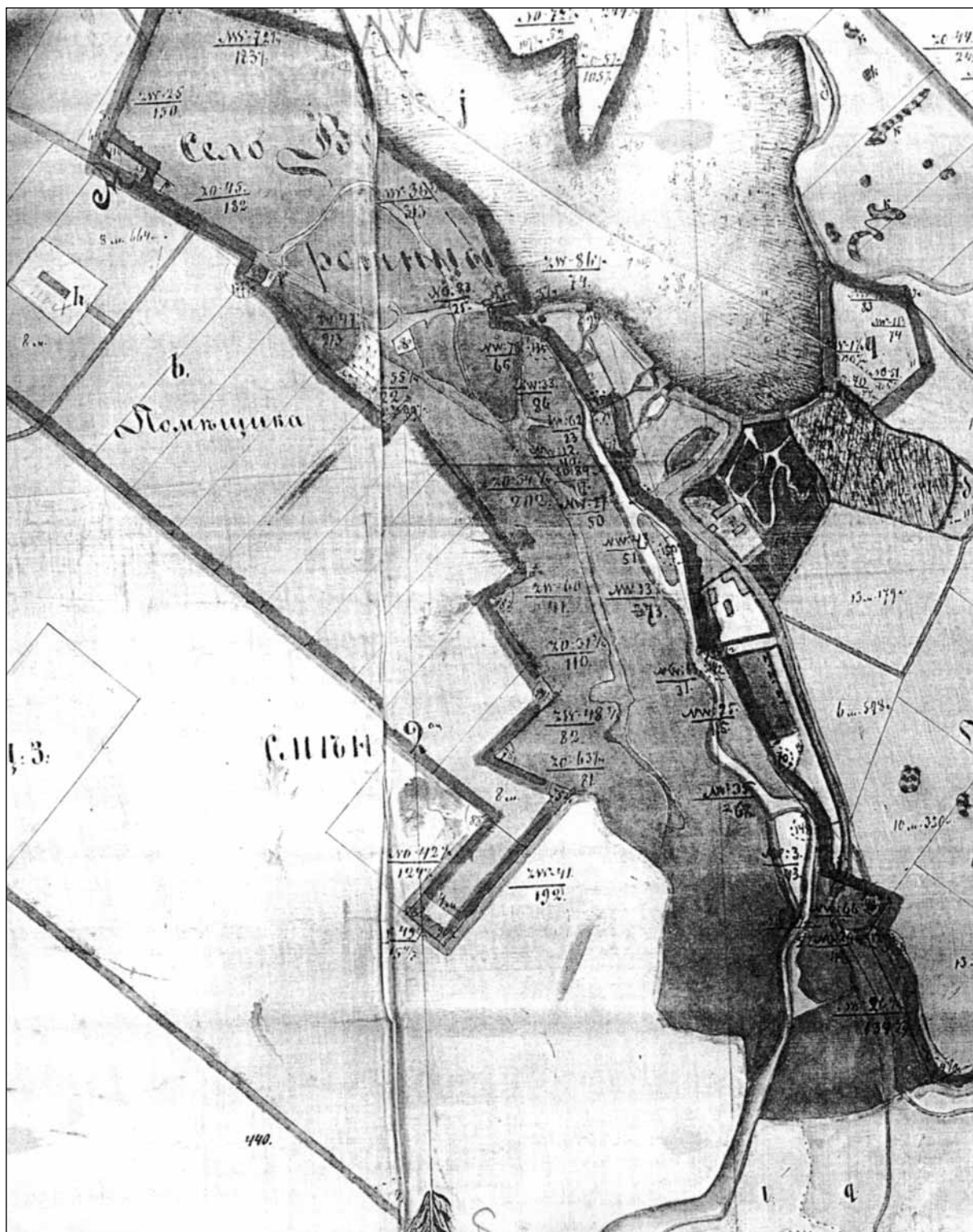


Гребля через річку Сниводу, побудована Івановськими. Світлина Максима Кушки. 2006



Сучасний краєвид Воронівець/Воронинців біля колишнього маєтку Кароліни Вітгенштейн

ІСТОРІЯ



Центральний фрагмент карти села Воронинців 1862 року  
(ксерокопія з оригіналу)

НАТАЛІЯ КУШКА. ФЕРЕНЦ ЛІСТ НА ВІННИЧЧИНІ: МІФИ ТА ФАКТИ

вали бали, на які запрошували знаменитих гостей<sup>9</sup>. Мати Кароліни часто подорожувала по Західній Європі (можливо, брала з собою юну доньку). На жаль, поки що невідомо, чому Петро Івановський і Паула Подоська жили нарізно. У деяких статтях йдеться про те, що матір'ю Кароліни була Пальміна Потоцька. Однак це не відповідає дійсності<sup>10</sup>. Чому дивуватись, якщо навіть відоме видання "Если бы Лист вёл дневник" містить інформацію, що Кароліна народилася в м. Монастервкка неподалік від Києва. Чудасія перекладу! Спочатку угорські видавці так прочитали назву з польської мови, а наші перекладачі з угорської довершили її до анекдотичного звучання<sup>11</sup>.

Пізніше, коли Ференц і Кароліна виїдуть на проживання за кордон, мистецькі здібності останньої стануть у пригоді. Вона візьме участь у створенні малюнків для титульних сторінок видань музичних творів митця, відредагує його статті та книжку про Ф. Шопена, а також писатиме нариси про музику. Певна річ, що в 1847 році Кароліна Вітгенштейн розумілася на напрямках у мистецтві, добре знала про діяльність знаменитостей культурного європейського Олімпу. Ф. Ліст для неї був особистістю фантастичною, тому почувши про концерт в університеті св. Володимира, вона поїхала його послухати, а своє захоплення висловила великим внеском за квиток.

Такий емоційний сплеск молоді жінки можна пояснити ще й душевною драмою, яку переживала Кароліна. Усе почалося з того, що її батько вирішив видати заміж сімнадцятирічну доньку так, щоб поєднати свої землеволодіння з неосяжними маєтностями князів Вітгенштейнів (у Ямпільському та Могилів-Подільському районах на Вінниччині)<sup>12</sup>. Привабливим для гонорового пана П. Івановського були також князівські регалії генеалогічного дерева Сайн-Вітгенштейнів, які автоматично робили Кароліну фрейліною при дворі його величності. Так, Кароліна Івановська стала дружиною Миколи Вітгенштейна – сина Петра Христофоровича Вітгенштейна, героя війни 1812 року. Люблячому батькові

цілком правдиво здавалося, що він робить свою дитину казково щасливою, але час показав, що шлюб був невдалим. А після народження доньки – маленької Марії – Кароліна зовсім припинила стосунки з чоловіком і поселилася в маєтку у Воронинцях, подарованому батьком, де займалася музикою, читала теологічну й історичну літературу, поезію, проводила час біля картин із власної колекції, вчилася управляти господарством, виховувала доньку.

Перший візит у Воронинці до маєтку Івановських Ф. Ліст здійснив у лютому 1847 року, але пробув гостем Кароліни лише кілька днів. Попереду чекали контракти на концерти у Львові, Чернівцях, містах Румунії, Турції, а потім повернення в Україну (до Одеси). Лише після триумфальних виступів у Єлисаветграді перед царем та іншими можновладцями музикант зміг приїхати до Воронинців і пробути там з початку жовтня 1847 майже до кінця січня 1848 року. Нарешті він поринув у атмосферу спокою й великого кохання, що сприяло розквіту творчості та аналізу майбутніх кроків у житті. Кароліна Вітгенштейн допомогла Ф. Лісту прийняти рішення відмовитись від виснажливої діяльності гастролера й повністю поринути в композицію. У Воронинцях маестро написав п'єси "Заклик", "Благословіння Бога в самотності", "Гімн коханню" (не плутати з Ноктюрном № 3!), які пізніше увійшли до фортепіанного циклу "Поетичні та релігійні гармонії", присвяченого Кароліні. Глибокі інтелектуальні пошуки привели Ф. Ліста до початку роботи над "Дантесимфонією" – колосальним симфонічним твором за програмою "Божественної комедії" Данте. У ньому композитор втілює ідею синтетичного поєднання музики, поезії та живопису у вигляді діорами. Водночас з'явилися вже згадувані "Колоски Воронинців", присвячені маленькій Марії (не Кароліні!). Тут же, у Воронинцях, Ф. Ліст написав Другу угорську рапсодію та з великою наснагою працював над симфонічною поемою "Що чути на горі" за віршем В. Гюго, яку згодом надрукував під номером один. Цю поему, як і наступні, композитор присвятив Кароліні Вітгенштейн.

ІСТОРІЯ



Млин, побудований Івановськими-Вітгенштейнами. Світлина Максима Кушки. 2006

Музикант протягом чотирьох місяців нікуди не виїздив з Воронинців. Він насолоджувався пристрасними почуттями, природою, творчістю. Ференц і Кароліна відчували великий духовний потяг один до одного, розуміли, що життя нарешті дарує їм щастя. За це кохання і потребу жити разом розгорнулася запекла боротьба, яка тривала кілька років. За ними рухався шлейф переслідувань і громадського осуду<sup>13</sup>. Попри все вони були разом. Але це вже інша історія.

Перебування Ф. Ліста у Воронинцях не було явищем скороминушим і поверховим. Саме тут він розпланував подальше життя, саме тут під впливом Кароліни він остаточно визначився щодо своєї творчості, впевнено поставивши на перше місце композицію та диригування. У Воронинцях він відчув потребу жити в колі своєї сім'ї, у своєму домі, в оточенні люб-

лячих людей, віддаючись своїй справі. Такі думки, така чіткість уяви свідчили про важливе – прийшла пора зрілості, сформувалася мудрість, почався новий плідний період життя.

Яка ж доля спіткала Воронинці/Воронівці? За маєтки Кароліни Вітгенштейн її чоловік Микола Вітгенштейн позивався в суді. Він хотів таким чином покарати дружину. Судова справа затягнулася на роки. За цей час піросла Марія. Суд урахував її права, і більшість маєтностей Івановських перейшла до Марії. Але Воронинці дісталися Миколі Вітгенштейну. Щоправда, ненадовго. Марія вийшла за австрійського князя Гогенлоє, який на прохання дружини викупив усі маєтки її матері й дідуся на Поділлі. Марія тривалий час займалася музеєм Ф. Ліста у Веймарі, спонсоруючи його існування. Такою була її подяка музикантові, який ставився

НАТАЛІЯ КУШКА. ФЕРЕНЦ ЛІСТ НА ВІННИЧЧИНІ: МІФИ ТА ФАКТИ

до неї, як до рідної, – дав освіту, виховав і, до речі, був ініціатором її щасливого шлюбу. Марія померла 1918 року, а землі Івановських націоналізувала радянська влада<sup>14</sup>.

Досі існує та служить людям гребля, збудована Петром Івановським, яка перетинає річку Сниводу, утворюючи величезний ставок, що багатий на рибу. Років із десяти тому перестав функціонувати колишній поміщицький млин, успадкований колгоспом. Будівля дуже міцна, і якщо знайдеться господар, працюватиме ще довго. На жаль, у панському маєтку зберігся лише фундамент. Він так і залишився в так званому “огрудку” (з польської – “горЩд”, “садок”). Довкола розташовані хати селян і великі городи, де вони вирощують картоплю, буряки, кукурудзу, гарбузи. Про панів Івановських-Вітгенштейнів нагадують також залишки завалених сміттям та землею льохів для зберігання влітку льоду для кухні. Місцеві жителі розповідають про них моторошні казки. Усе це чекає ретельного дослідження, цього вимагає “мудра пані” Історія.

Сучасні Воронівці – не єдине місце на Вінниччині, де побував Ференц Ліст. Перед візитом до Кароліни Вітгенштейн він відвідав Немирів. Цю подію барвисто описав очевидець – відомий письменник, перший біограф Тараса Шевченка Михайло Чалий. У 40-х роках ХІХ ст. він працював учителем мови й літератури в немирівській гімназії. М. Чалий досить критично змалював “протухлий часниковим духом” побут Немирова, спустошеність і міщанство, якими було просякнуте життя цього містечка, де людині інтелектуальної праці було важко й самотньо. Учителі гімназії (М. Чалий згадує Грудзинського та чеха Новотного) об’єдналися в гурток, де обговорювали проблеми мистецтва. Інколи до них приєднувався ксьондз Остапович. Про Ф. Ліста та його музичну діяльність дізнавалися з газет.

Чутки про те, що до Немирова приїде геніальний піаніст, повертаючись із гастролей по Росії, приніс пастор Баумюллер. Запросив Ф. Ліста до себе дати концерт граф Болеслав Потоцький. Задовго до по-

дії до Немирова почали з’їжджати всі, хто хотів послухати легендарного віртуоза. Невдовзі всі можливі приміщення були зайняті. Панів стали розселяти по селянських хатах. І ніхто не протестував (!). Таким великим було бажання побачити й почути Ф. Ліста.

Нарешті відбувся концерт. Музикант грав блискуче. Звучала музика Р. Шуберта, Л. Бетховена, В.-А. Моцарта. Ф. Ліст виконував також власні твори. М. Чалий пише: “Ніколи в житті не зазнавав я такої насолоди, ніби чулася ангельська пісня, що линула з ясного неба, яка, може бути, ніколи не лунала з такою повнотою і досконалістю в нашій земній юдолі: я перший раз в житті обличчям до обличчя бачив генія – вінець людського буття... Так, геніальна музика Ліста проникла в найпотамніші вигини серця, потрясла всю сутність мою. Чому з усіх прослуханих мною в різний час артистів жоден не хвилював так сильно душі, не став надовго предметом невпинної бесіди, між тим як про гру Ліста – говорити і не наговоритися з будь-ким, хто співчуває прекрасному?”<sup>15</sup>.

Відповідь на це запитання очевидна: тому, що Ференц Ліст – геній романтичної музики ХІХ століття.

<sup>1</sup> Ось лише деякі приклади дослідження місць перебування Ф. Ліста в 1847 році: Зінкевич О. Ференц Ліст в Україні // Український музичний архів / Упоряд. та ред. М. Степаненко. – К., 1997. – Вип. 1; Ласло Ж., Матека Б. Ференц Ліст. Життя і творчість в ілюстраціях і словесно. – Будапешт, 1967. – С. 114–129; Мильштейн Я. Ліст. – М., 1970. – Т. 1. – С. 273–280; М., 1971. – Т. 2. – С. 464.

<sup>2</sup> Зінкевич О. Ференц Ліст у Києві // Українська музична спадщина. – К., 1989. – С. 53–66.

<sup>3</sup> Перелік публікацій про Ф. Ліста в місцевій пресі дає підстави стверджувати, що ця тема для вінницьких авторів є невичерпним джерелом для міфотворчості. Але в більшості статей інформації мало, до того ж її, як правило, спотворено: Грабовацький В. Світ не без добрих людей // Життєві обрії. – 1996. – 13 липня; Гребельський С. Де творив Ф. Ліст // Вінницька правда. – 1989. – 1 жовтня; Гребельський С. Ференц Ліст на Поділлі // Робітничача газета. – 1989. – 10 жовтня; Дець В. Наша слава і гордість // Прибузькі новини. – 1995. – 19 квітня; Дорош М. Ференц Ліст у Воронівцях / Тези доповіді до 17-ї Вінницької обласної історико-краєзнавчої



## НАТАЛІЯ КУШКА. ФЕРЕНЦ ЛІСТ НА ВІННИЧЧИНІ: МІФИ ТА ФАКТИ

конференції. – Вінниця, 1997. – С. 40–41; *Дорош М.* Страдницький шлях від Воронівець до Риму // Подолія. – 1996. – 19 жовтня; *Дробчак Г.* Ференц Ліст у Немирові // Вінницька правда. – 1970. – 19 липня; *Загалило В.* Тут муза Ліста звучала // Комсомольське плем'я. – 1985. – 26 лютого; *Задорожнюк Л.* Звідки у Ференца Ліста українські мотиви? // Вінницька газета. – 1998. – 19 березня; *Зянько І.* Муза Ліста жила у Воронівцях // Вінницькі відомості. – 2001. – 17 жовтня; *Іващук М. Ф.* Ліст – гість Поділля // Червоний прапор. – 1989. – 22 липня; *Євстахевич В. Ф.* Ліст у Воронівцях // Там само. – 1981. – 14 серпня; *Євстахевич В.* Концерт Ліста у Немирові // Колгоспні вісті. – 1981. – 20 серпня; *Паламарчук В.* Подільські мотиви Ліста // Робітничка газета. – 1989. – 15 лютого; *Полуведько О.* Воронівська осінь Ференца Ліста // Вінниччина. – 1997. – 18 жовтня; *Полуведько О.* Воронівська осінь Ференца Ліста // RIA. – 2001. – 24 жовтня; *Рекрут Я.* “Гімн любові” для Кароліни Івановської // Робітничка газета. – 1998. – 20 січня; *Романюк І.* Подільська муза Ф. Ліста / Тези доповіді до 16-ї Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції. – Вінниця, 1997. – С. 20.

<sup>4</sup> *Надор Т.* Если бы Лист вёл дневник. – Будапешт, 1977. – С. 157.

<sup>5</sup> Один із таких прикладів – енциклопедичний довідник “Митці України” за ред. А. Кудрицького (К., 1992. – С. 365).

<sup>6</sup> Книга записів нотаріальних актів Літинського земського суду. – ДАВО, ф. Д-492, оп. 1, спр. 47, арк. 164–166 зв., 237 зв. – 240 зв.; 788 зв. – 789 зв.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 679–680.

<sup>8</sup> *Pulaski K.* Kronika polskich rodów szlacheckich Podolia, Wolynia i Ukrainy. – Brody; Warszawa, 1911. – Т. I. – С. 52, 146, 190, 207, 240–243, 249, 832; Т. II. – С. 168–169, 230, 266.

<sup>9</sup> *Orgelbranda S.* Encyklopedia Powszechna. – Warszawa, 1903. – Т. XI. – С. 579; *Pulaski K.* Kronika polskich rodów... – Т. I. – С. 64, 126, 227; Т. II. – С. 20, 90, 206, 253; Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich / Red. B. Chlebowskiego. – Warszawa, 1885. – Т. VI. – С. 654–658; Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 1887. – Т. 1. – С. 317.

<sup>10</sup> *Дорош М., Лозовий В.* Драма великого кохання // Єва. – 2000. – Зима. – С. 96–100.

<sup>11</sup> *Надор Т.* Зазнач. праця. – С. 16.

<sup>12</sup> *Сецинский Е.* Приходы и церкви Подольской епархии // Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Каменец-Подольский, 1901. – Вып. 9. – С. 52, 203, 302, 325, 594–595, 598, 625, 630–631, 634, 641–642, 691, 715, 835, 895, 900–901, 1003, 1029, 1035, 1041.

<sup>13</sup> *Мильштейн Я.* Зазнач. праця. – Т. 1. – С. 327–346, 574–578, 632, 780, 790–795.

<sup>14</sup> Геометрический съёмочный план дачи Подольской губернии Литинского уезда села Воронинец, владения помещицы Принцессы Марии Николаевны Гогенлое Шиллингсфюрст. Съёмка произведена в 1862 году по натуральному отклонению магнитной стрелки землемером В. Кондыревым. Масштаб: 1 дюйм – 100 сажень. – ДАВО, ф. Д-12, оп. 2, спр. 28.

<sup>15</sup> *Чалый М.* Воспоминания 1844–1852 годов. – К., 1895. – С. 74–78.

## SUMMARY

**Nataliya Kushka. Ferenc Liszt in Vinnitsa Region: Myths and Facts**

This article is devoted to the great composer of the 19th century Ferenc Liszt. It contains little known facts of composer's stay in Podolya Region (Ukraine) in 1847. There is the descrip-

tion of Ferenc Liszt's romance with Karolina Wittgenshtein, his life in her own estate in Voronintzy village (now Khmelnik's District of Vinnitsa Region). Also you can find some corrections and specifies those moments, that were misinterpreted in other sources of literature.

## ХОРМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА ГОРОДОВЕНКА В КАНАДІ

*Георгій Шибанов*

В історії національної музичної культури минулого століття важливе місце посідає творчість видатного українського хормейстера, педагога, громадського діяча, уродженця Полтавщини Нестора Теофановича Городовенка (1885–1964). Попри те, що він здобув визнання та всенародну шану, мав почесні від радянської влади, йому довелося подолати тяжкі життєві випробування, зазнавши переслідувань, розчарувань і навіть забуття.

Через ідеологічні перепони ім'я Н. Городовенка на десятиліття було викреслене з історії національної музичної культури, лише коли Україна стала незалежною, його повернуто Батьківщині.

Про еміграційний період життя Н. Городовенка донедавна відомостей практично не було. Дітей він не мав, тому його домашній архів (музична бібліотека, листи, світлини) розпоршився по світу. Деякі документи зберігалися у друзів хормейстера, співаків з його хорів, а деякі втрачено назавжди, бо іноді потрапляли до випадкових людей. Та все-таки життєпис видатного митця вдалося відтворити, зібравши для його написання джерельні матеріали в Україні, Німеччині, Канаді, США<sup>1</sup>.

Досить помітний слід у національному хоровому мистецтві залишив Н. Городовенко на теренах Канади, де провів останні роки життя. Цей період у його творчій біографії, безперечно, викличе інтерес у дослідників і в тих, хто цікавиться історією мистецького життя української діаспори на великому північноамериканському континенті.

Стисло відтворимо хроніку життя і творчості Н. Городовенка в сумнозвісних 30–40-х роках ХХ ст., аби з'ясувати, що змусило його назавжди покинути Батьківщину й померти на чужині.

Н. Городовенку ледве вдалося уникнути арешту й відправки до таборів, як це випало на долю багатьох діячів культури та мистецтва тогочасної України. Хоча засновнику й

багаторічному керівникові уславленої “Думки” (з нею він, як відомо, об’їздив сотні міст і сіл України, з великим успіхом виступав у республіках колишнього СРСР) одному з перших присвоїли звання заслуженого артиста УРСР (1926), над Н. Городовенком нависав дамоклів меч.

Після успішних виступів капели та інших творчих колективів у Москві під час Декади українського мистецтва (березень 1936) відбувся прийом у Кремлі, на якому українським артистам було вручено високі державні нагороди. Н. Городовенка нагородили орденом “Знак Пошани”. Та він уже не вписувався в реалії того часу. Репресивний наступ на національну культуру все посилювався, й у вересні 1937 року за вказівкою НКВС Н. Городовенка було усунуто від керівництва капелою.

Тоді, під час прийому в Кремлі, Н. Городовенко нібито мав короткий діалог із Й. Сталіним<sup>2</sup>, після чого хормейстера позбавили роботи в “Думці”. Згодом йому вдалося влаштуватися в щойно створений Ансамбль пісні й танцю, яким керував П. Вірський, та очолити його вокальну частину.

З початком Великої Вітчизняної війни Н. Городовенко виїхав до Харкова, а звідти – до П’ятигорська, який невдовзі зайняли німці. Згодом Н. Городовенко й кілька його співаків повернулися до окупованого гітлерівцями Києва, де хормейстер при підтримці патріотично налаштованої української інтелігенції став другим диригентом Української національної капели. Нею керував відомий диригент і композитор П. Гончаров.

Наприкінці 1943 року перед вступом радянських військ до Києва Н. Городовенко з частиною співаків капели виїхав до Галичини. У Львові, незважаючи на окупаційний режим, буяло розмаїте українське культурно-мистецьке життя. При Інституті народної освіти було створено хор ім. М. Леонтовича, яким запросили керувати Н. Городовенка. За короткий час досвідчений хормейстер із



ГЕОРГ\*Й ШИБАНОВ. ХОРМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА ГОРОДОВЕНКА...



Н. Городовенко на одній із вулиць Монреалю. 1952

кращих співочих сил міста, яких тут не бракувало, сформував потужний хоровий колектив, який із триумфальним успіхом виступав у галицькій столиці.

Про перспективи хормейстерської діяльності Н. Городовенка в той час висловився С. Людкевич, який відвідував його репетиції та більшість концертів. Він, зокрема, писав: "Хор імені Леонтовича має всі дані для того, щоб спеціально у нас, у Галичині відіграти історичну роль, тобто створити у нас школу та закріпити почуття й смак зразкового хорового мистецтва, вільного від усяких дилетантських манер, недотягнення, переборщення і т. п., які у нас чомусь і досі нелегко даються викоріненню. Але для цього треба новому хорові дати змогу, бодай рік-два часу, присвятити систематичній, спокійній праці у напрямі технічно-мистецького удосконалення та посилення свого репертуару на усівартні ділянки хорової літератури"<sup>3</sup>. На шлях покращення мистецьких результатів піс-

ля одного з концертів хору ім. М. Леонтовича вказував композитор і диригент М. Колесса. Уславлений Маестро дав М. Городовенкові слушні поради щодо виконання однієї з партій в обробленій ним народній пісні з Волині<sup>4</sup>.

Часу для стабільної роботи хору ім. М. Леонтовича не було. Влітку 1944 року почалися щоденні бомбардування Львова. Далі перебувати в місті було небезпечно, тому хор залишив Галичину. 26 липня 1944 року в один потяг із хористами Н. Городовенка, що прямував на захід, сіли й співаки капели бандуристів Г. Китастого. Не без труднощів і пригод проїхавши територію Угорщини, Чехії, Австрії, вони потрапили до Східної Німеччини.

Життя Н. Городовенка в Німеччині також було сповнене небезпеки й драматичних подій. Коли його хор "Україна" перебував у Тюрінгії, за Н. Городовенком почала полювати радянська контррозвідка. Щоб не потрапити до її рук і не бути відправленим на "родіну", хормейстерові та ще деяким його співакам довелося змінити прізвища на кілька років. І тільки перебравшись завдяки американській військовій адміністрації до Фюссена (Баварія), де хорові було надано фінансову підтримку від німецької влади, Н. Городовенко мав змогу працювати в кращих умовах. Його хор "Україна" набув популярності не тільки в таборах для переміщених осіб, але й серед слухачів великих і малих міст Баварії.

Н. Городовенко зробив неабиякий внесок у взаємозбагачення німецької та української культур. Він невтомно популяризував у Німеччині українське хорове мистецтво, представлене в багатому репертуарі "України" творами О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Демуцького, В. Барвінського, С. Людкевича та інших відомих композиторів. Хор "Україна" також успішно виконував складні хорові полотна зарубіжних класиків. Дуже вдало він виступив на батьківщині Р. Вагнера – Байройті – у знаменитому театрі "Фестшпільгауз". Великий успіх мали хористи навесні 1948 року під час Тижня української культури в Мюнхені та Франкфурті, де співали разом із капелою банду-

ІСТОРІЯ



Хор УНО "Україна". У центрі світлини – Н. Городовенко, О. Сушко-Наконечна. 1952

ристів ім. Т. Шевченка Г. Китастого. На концерті був присутній Іван Багряний. Виступ хору записала одна з радіостудій Мюнхена. *Хор Нестора* (так було зазначено на всіх концертних афішах "України") все більше завойовував симпатій серед німецьких слухачів. Про колектив не раз схвально відгукувалася місцева преса.

Однак залишатися в Німеччині Н. Городовенко на тривалий час не збирався. Як згадувала в одному з листів К. Кричевська-Росандич<sup>5</sup>, у Східній Німеччині стояли радянські танки, тому мешканці таборів для переміщених осіб, що знаходилися в різних містах Баварії, боялися, що будь-якої миті "совети" можуть направити свої війська на Захід і тікати буде нікуди. На щастя, наприкінці 1948 року відкрилася еміграція до США, Канади, країн Латинської Америки, Австралії.

Турбуючись про долю своїх співгромадян, а також про тих, хто жертвовно служив культурному й духовному відродженню України, хто зазнав переслідувань прислужників сталінського режиму, Українське національне об'єднання Канади (УНО) отримало дозвіл запросити до цієї північно-американської країни групу української творчої інтелігенції, яка поневірялася в повоєнній Європі. У списку УНО було зазначене подружжя Городовенків – Нестор та Анастасія.

У листопаді 1948 року 64-річний хормейстер назавжди залишив Німеччину. Збираючись у далеку дорогу, він із важкими роздумами складав свої вбогі пожитки, серед яких найбільшою цінністю для нього були пісенні партитури, листи та світлини друзів. Із німецького порту Бремерхафен до берегів Канади Н. Городовенко добирався на кораблі "Маріне Флашер", який, подолавши за два тижні розбурханий вітрами океан, пришвартувався в порту Галіфакс (про це маємо спогади супутниці Нестора Теофановича<sup>6</sup>). Звідси залізницею хормейстер дістався до Вінніпега, а напередодні 1949 року прибув до Монреаля – столиці франкомовної провінції Квебек.

По прибутті Н. Городовенка до Монреаля УНО спеціально для нього створило хор, який назвали "Україна". До нього набирали молодь (як правило, робітничу), що прибула до Канади з Європи. На відміну від капели "Думка", хорів "Україна" та ім. М. Леонтовича, якими Н. Городовенко керував на батьківщині та в Німеччині, це був аматорський колектив. І для того, щоб досягнути з ним високого мистецького рівня, хормейстеру, за його словами, з цим "сирим матеріалом" доводилося багато й наполегливо працювати. Н. Городовенко ввів у хорі сувору дисципліну, якої він педантично дотримувався всюди (це в нього виробилося ще з дитячих років, коли він співав у церковному

ГЕОРГ\*Й ШИБАНОВ. ХОРМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА ГОРОДОВЕНКА...

хорі в рідній Лохвиці). Глибоко зосередженим і вимогливим до співаків, майстром, який відкривав усю красу й неповторність української пісні, будучи безмежно закоханим у неї, – таким запам'ятався Н. Городовенко в мистецьких колах української громади Монреаля.

Молоді співаки хору “Україна” мали великий ентузіазм до праці й активно прилучалися до культурно-просвітницького та мистецького життя великого міста. Тут усіх об'єднувала спільна доля, єдина Батьківщина – далека Україна, яку через складні життєві обставини змушені були назавжди залишити, ностальгійна любов до рідної землі. На чужині всі ще сильніше проймалися щемними почуттями розлуки з Україною. Рідне слово, рідна пісня, рідні звичаї створювали в середовищі діаспори те життєдайне джерело, яке допомагало підтримувати нерозривний духовний зв'язок із рідною землею.

Ось один зі спогадів<sup>7</sup> про перші дні проживання Н. Городовенка в Монреалі. Перебуваючи в колі земляків, він запрошував їх до себе співати. Так було й у дні Різдвяних свят під час спільної куті в монреальській філії УНО на розі вулиць Сент Лоренц і Принца Артура. Присутні тепло вітали Н. Городовенка, трохи змарнілого, із засмаглим обличчям (такий колір воно мало від частого перебування Нестора на риболовлі), і навіть проспівали йому “Многії літа”. Господар подякував усім за добрі слова на його адресу, за щирі увагу й запросив до участі в хорі. Так, за досить короткий час до хору записалося багато людей різного віку. Серед них були й такі, що навіть не мали поняття про ноти й ніколи не виступали на сцені, але мали велике бажання співати у такого уславленого диригента. Отож, на початку 50-х років “Україна” у своєму складі вже мала 80 співаків.

Успішній роботі Н. Городовенка з хором “Україна” сприяло й те, що його концертмейстером стала піаністка з ґрунтовною фаховою підготовкою Ольга Сушко-Наконечна<sup>8</sup> (нині мешкає в США). Вона зростала у Львові в музично-артистичній родині. До Канади прибула з Австрії. Грі на фортепіано навчалася у відомого професора Карла фон Швігліка, а також у А. Рудницького, Л. Мюнцера, В. Барвінського. Кар'єру співачки по-

чинила під опікою матері, а потім вдосконалювала виконавську майстерність у Львівському вищому музичному інституті. У молоді роки виступала як солістка в концертах духовної та класичної музики, записувалася на радіо. У фаховому зростанні О. Сушко-Наконечній також сприяла праця в ролі асистентки професора вокалу Віденської консерваторії Ельмара фон Йона.

О. Сушко-Наконечна своїми цінними спогадами допомогла розкрити особливості творчої лабораторії Н. Городовенка в період його хормейстерської діяльності в Канаді, що донедавна були майже невідомі для фахівців і тих, хто цікавиться історією українського музичного мистецтва другої половини ХХ ст.

Як згадує О. Сушко-Наконечна, репетиції хору завжди проходили цікаво, хоч інколи траплялися дуже непрості, навіть безнадійні ситуації, коли диригент “виходив із себе”, продовжуючи наполегливо “дотягувати” хоровий твір до належного мистецького рівня. Його праця була нелегкою, адже хористи приходили на співанки після важкої фізичної роботи. Наступного дня їм доводилося прокидатися о 5-й або 6-й ранку. І треба було мати неабияке творче натхнення й наполегливість, щоб об'єднати цих утомлених від щоденних турбот людей, аби вони на кілька годин забули про все на світі, поринувши на крилах пісні в далекий рідний край.

Як зазначає О. Сушко-Наконечна, до кожної репетиції вона готувалася дуже старанно, незважаючи на те, що мала неабияку практику як у сольному, так і в хоровому співі. Вона також знала, що Маєстро Н. Городовенко, працюючи над творами, завжди пам'ятав нюанси окремих партій. Під час співанок вона уважно слідкувала за виконанням і там, де потрібно, награвала складні фрагменти.

Н. Городовенко був дуже вимогливим до співаків і привчав їх до особливостей своєї манери диригування, яку, ймовірно, перейняв від досвідчених хормейстерів І. Сидоренка, І. Різенка, коли впродовж 1901–1903 років навчався в Полтавській учительській семінарії. Тут він опановував також техніку диригування хором і специфіку вокально-

## ІСТОРІЯ

ансамблевого звучання, які вдосконалював згодом у Глухові, навчаючись у Вищому вчительському інституті. Від співаків Н. Городовенко вимагав: “У процесі проб ви мусите все добре завчити. Ви повинні мене розуміти, а також міміку мого обличчя, кожний рух головою. Ви також мусите пильно слідкувати і розуміти рух моїх пальців і все, що потрібне під час репетицій. Я не буду вимагувати руками, як вітряк, і не хочу сходити зі сцени з червоними вухами через якісь ваші помилки”<sup>9</sup>.

Бувало й так, що диригент прагнув відтворити невловимий ефект звука чи виразу. “Не кожному вдається дістати те “щось”, чого іноді не можна описати словами”, – зазначає О. Сушко-Наконечна. Справжній майстер усе-таки домагається цього, йому щастить більшою або меншою мірою наблизитися до омріяного ідеалу. Таким великим митцем, який досягав бажаного звучання своїх хорів, був Н. Городовенко.

Якось хормейстер запропонував для розучування пісню К. Стеценка “Ой на гороньці”. Вона була нелегкою навіть для професійного хору. Ходи в ній були досить рухливі та грайливі. Слухаючи гру на фортепіано, Н. Городовенко кілька разів змінював вираз обличчя, доки не “влотив” те, що треба було передати співакам, аби вони не розгубилися і вдало виконали твір. Після наполегливої праці пісню вивчили й виконували в концертах досить часто. За словами О. Сушко-Наконечної, то було щось неймовірне, щоб за невеликий проміжок часу опанувати таку складну композицію. І таким Н. Городовенко у своїй невтомній творчості був завжди – домагався відшліфованого звучання пісенного твору, якої б складності він не був. Хоча виконувати його суворі вимоги було нелегко, але всі, хто проходив хорова школу в Н. Городовенка, пам’ятали її на все життя й пишалися його наукою.

Про те, як працювали над вивченням української народної пісні “Повій вітре, ой та вітерочку” маємо ще один цінний спогад співака хору “Україна”<sup>10</sup>. Це журлива пісня дівчини за своїм милим, який перебуває в далекому краю. Н. Городовенко цікаво розповів співакам про поетичні й мелодичні особливості твору. Він, зокрема, зауважив, що

раніше телефонів не було, і дівчина вийшла надвечір, сподіваючись, що вітер допоможе поговорити з милим. Вона просила, щоб вітер подув із зеленого гаю і щоб милий прибув із далекого краю. Дівчина уявляла відповідь хлопця. Вітер підхоплював пісню і ніс кудись далеко. Н. Городовенко, відшліфовуючи кожен нюанс із хористами, досягнув надзвичайного емоційного ефекту. Хор виконував пісню тихо, поволі, з певним коливанням акордів. Останнє слово в куплеті звучало не повністю, а лише “га...” та “кра...”, закінчення “ю” зникало взагалі, переходячи унісонно в гудіння вітру. Отак Н. Городовенко свого часу прислухався до голосу природи на рідній Полтавщині й тепер намагався відтворити його у звучанні хору.

Відомо, що зі своїм першим концертом “Україна” під керівництвом Н. Городовенка виступила на Шевченківській академії в березні 1949 року в залі на Плато Голл, де тоді проходили різні імпрези й урочистості, які організовувала українська культурна громада міста. Усіх присутніх хор вразив не лише кількістю співаків, а й чудовим співом, що полонив земляків упродовж години. Тоді виконували твори М. Лисенка (на поезії Т. Шевченка), а також пісенні обробки М. Леонтовича, П. Демуцького й інших українських композиторів. Концерт пройшов із великим успіхом. Та це й не дивно, адже диригентом був неперевершений Маестро, уславлений знавець рідної пісні Н. Городовенко. Відтоді в Монреалі з нетерпінням чекали кожного виступу хору “Україна”, який так майстерно й неповторно виконував українські пісні, привезені сюди Н. Городовенком. Багато з цих пісень у Канаді прозвучало вперше. Хормейстер представив канадським слухачам усе багатство хорова репертуару, яке він надбав за роки своєї творчої діяльності. Отже, українська громада Канади після О. Кошиця, який першим приніс славу українській пісні на американський континент, мала нагоду знову почути її в інтерпретації Н. Городовенка. Своєю невтомною творчою діяльністю Нестор Теофанович намагався підкреслити українську присутність у Канаді, широко популяризуючи пісенну та хорова спадщину нашого народу.



ІСТОРІЯ



Надгробок на могилі Нестора й Анастасії Городовенків. Монреаль. Цвинтар Монт-Роял. Березень 1998 року. Світлина Г. Шибанова

За період праці Н. Городовенка з хором "Україна" цей колектив здобув велику популярність не лише в Монреалі, але і в інших містах Канади. Його спів поширювався також на платівках, які випускало УНО. Музейною рідкістю, на жаль, став альбом із шести платівок, на яких на початку 50-х років записано перлини української хорової класики (твори М. Леонтовича, П. Демуцького, О. Кошиця, К. Стеценка, С. Людкевича), що виконувала "Україна".

У репертуарі хору було близько 500 творів українських і зарубіжних композиторів (як і колись у "Думці"), що красномовно свідчить про високу мистецьку майстерність колективу, якої досягнув Н. Городовенко. Перевагу, як завжди, він віддавав стриманим композиціям В. Ступницького, мелодійно витонченим творам М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка й П. Демуцького. Майже в кожному концерті "Україна" виконувала в неповторній інтерпретації Н. Городовенка "Щедрик" і "Дударик" М. Леонтовича – ці перлини національної хорової класики, які слухачі часто просили повторювати по кіль-

ка разів. Чільне місце в концертах колективу посідала духовна музика.

З великим успіхом "Україна" виступила 2 квітня 1955 року в Монреалі, де в її концерті прозвучали досить складні, як для аматорського хору, частини з "Реквієму" В. А. Моцарта, "Херувимська пісня", "Радуйтеся Богу", Д. Бортнянського, а також духовні твори М. Лисенка, Дж. Верді, Г. Рільке. Майстерне виконання засвідчило значні мистецькі досягнення "України", якою Н. Городовенко керував майже 15 років. Цей концерт привернув велику увагу публіки, бо деякі духовні твори українських і зарубіжних композиторів тоді було виконано в Канаді вперше.

У другій половині 50-х років кількісний склад хору "Україна" зменшився. Частина молодих співаків, одружившись, влаштувала особисте життя. Дехто опинився в інших містах Канади та США. У 1953 році хор залишила О. Сушко-Наконечна, переїхавши з чоловіком до США. Н. Городовенко дуже шкодував з цього приводу. Він почав шукати піаністку для хору. На неодноразове його прохання стати акомпаніатором нарешті зголо-

ГЕОРГ\*Й ШИБАНОВ. ХОРМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА ГОРОДОВЕНКА...

силася Люба Жук<sup>11</sup>. Її адаптація в колективі проходила нелегко. Давалися взнаки й особливості неспокійного характеру Н. Городовенка. Він радів з того, що Л. Жук після його умовлянь почала працювати з хором. Її віртуозна гра на фортепіано, інтерес до хорової літератури засвідчували, що вона стане великим майстром фортепіанного мистецтва. Роки, проведені з хором “Україна” та Н. Городовенком, надзвичайно пам’ятні й дорогі для Л. Жука<sup>2</sup>. Вона вважала його “фантастичним диригентом”, який дуже тонко відчував колорит пісні й міг передати його співакам.

У 1956 році в Н. Городовенка виникло непорозуміння з керівництвом монреальської філії УНО. Тому деякий час він працював диригентом хору собору св. Софії<sup>13</sup>, але невдовзі знову повернувся до свого дітища – хору “Україна”. Хор собору св. Софії під орудою Н. Городовенка збагатив свій репертуар духовними творами Д. Бортнянського, О. Кошиця, К. Стеценка, П. Гончарова. Н. Городовенко давав слушні поради диригентам хорів інших українських церков Монреаля.

У 50-х – на початку 60-х років Н. Городовенко відіграв досить помітну роль у духовно-мистецькому житті української діаспори Канади, особливо в популяризації української пісні. Про це зазначали у своїх публікаціях в українських виданнях Канади та США В. Завітневич, М. Антонович, Г. Китастий, П. Волиняк, Б. Ковальський та ін.

З відстані років ми можемо належним чином оцінити мистецьке подвижництво Н. Городовенка в Канаді, яке, на жаль, розуміли не всі, у зв’язку з чим Маєстро дуже страждав. Певну віддушину він знаходив у бесідах з людиною енциклопедичних знань – істориком М. Антоновичем, дружина якого співала в хорі “Україна”. Під час нашої зустрічі в Монреалі він поділився спогадами про незабутнього Н. Городовенка, відзначивши, що той був великим життєлюбом, непересічною особистістю.

Неповторними були розповіді Н. Городовенка про народнопісенні традиції дореволюційного села, де вечорами гурти хлопців і дівчат співали майже на кожній вулиці. Уславленого хормейстера не раз просили, щоб він написав спогади про роки дитинства й молодості, проведені на Полтавщині. Часто розповідав Н. Городовенко

М. Антоновичу й про свою дружбу з великим знавцем народної пісні М. Рильським, який колись сказав митцеві в Києві: “Несторе, завжди співай українську пісню, і вона нас виведе з неволі”<sup>14</sup>.

Востаннє зі своїм хором Н. Городовенко виступив на сцені філії УНО навесні 1963 року. “Україна” тоді з неперевершеною майстерністю виконала вальси Й. Штрауса. Цей концерт пройшов з великим успіхом, продемонструвавши нові мистецькі грані, які відшліфував разом з “Україною” Н. Городовенко. Переповнена зала гаряче аплодувала, мабуть, відчуваючи, що це була остання зустріч з улюбленим Маєстро<sup>15</sup>.

Тяжка недуга перемогла митця. Він потрапив на лікування до “Конвельесентшпиталю”, що на околиці Монреаля. Відчуваючи, що вже не вийде звідси, він дуже страждав від усвідомлення того, що вже більше ніколи йому не доведеться побачити рідної Лохвиці, Києва, де залишилася його улюблена “дитина” – “Думка”, якій він віддав дарований Богом талант і невичерпну любов до української пісні. Відвідини друзів дещо поліпшували настрої Н. Городовенка, бесіди з ними відволікали його від гірких песимістичних думок. Особливо зрадив він, коли до нього в березні 1964 року після концерту в Монреалі, присвяченому 150-й річниці з дня народження Т. Шевченка, завітали земляки – співаки з капели бандуристів Г. Китастого. Тоді його відвідали І. Китастий, Б. Панчук, Й. Панасенко, Д. Черненко та Ф. Федоренко, який написав спогади про ту незабутню зустріч<sup>16</sup>. Н. Городовенко хвалився їм, що сопранові голоси хору “Україна” в нього звучали не гірше, ніж у “Думці”, і що на нього чекають два концерти. І пішов би вже зі шпиталю, але лікарі не дозволяють...

Натруджене і зболене серце великого Майстра української пісні зупинилося 21 серпня 1964 року. Поховали Н. Городовенка на цвинтарі Монт-Роял, що на високій горі, вкритій лісом. Навесні та влітку вона наповнюється веселим пташиним щебетом і потопає в мереживі духмяної зелені. На скромному гранітному надгробку, встановленому на могилі уславленого Маєстро Н. Городовенка, як заповіт нащадкам викарбувано слова: “Свою Україну любіть!”.

## ІСТОРІЯ

Жалобні повідомлення про смерть Н. Городовенка надрукували майже всі українські часописи Канади, США, інших країн, високо оцінюючи все, що він зробив для українського хорового мистецтва, показавши яскравий приклад жертвовного служіння рідному народові. Про велику втрату для національної музичної культури голова монреальської філії УНО Б. Ковальський писав: “У серці залишилися незагоєна рана, недоспівані пісні, невимовний біль. І хочеться мати надію, що знайдуться молоді сили, які підуть його шляхом, вивчатимуть українську народну пісню, її красу, велич і силу, яку нам відкрив Нестор Городовенко і якій присвятив усе своє життя. Кожний з нас має ще свій неоплачений борг перед Городовенком, і дай, Боже, щоб цей борг ми колись змогли хоч частково сплатити”<sup>17</sup>.

Офіційна Україна мовчала. Так тривало майже тридцять років, поки збулися пророчі слова земляка Н. Городовенка полтавця Г. Китастого, який писав: “Віримо, що прийде час, коли й Нестор перестане бути “політичним втікачем” і в Україні його буде визнано як великого майстра хорового мистецтва”<sup>18</sup>. Ім'я Н. Городовенка назавжди записано золотими літерами в літопис історії національної культури. Його творчу спадщину й надалі будуть вивчати, щоб прилучитися до невичерпної скарбниці українського хорового мистецтва.

<sup>1</sup> Шибанов Г. Нестор Городовенко: життя і творчість. – К., 2001.

<sup>2</sup> Уже будучи влітку 1964 року на смертному одрі в “Конвельсентшпиталі”, Н. Городовенко розповів своєму другові В. Кохну про тих, хто “ставив йому підніжки і писав на нього доноси у Москву”, а також про те, що під час прийому в Кремлі Й. Сталін нібито сказав Л. Берії: “З цього хохла [Н. Городовенка. – Г. Ш.] треба зняти шаровари” [зі спогадів колишнього адміністратора хору “Україна” в Німеччині В. Кохна від 15 січня 1999 року (Норт-Порт, Флорида, США), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова]. Цю ж версію підтвердив під час нашої розмови 12 березня 1998 року в Монреалі історик М. Антонович, якому Н. Городовенко розповідав про нещасливу для нього зустріч зі Сталінінм.

<sup>3</sup> Цит. за: Черепанин М. Музична культура Галичини. Друга половина XIX – перша половина XX ст. – К., 1997.

<sup>4</sup> Зі спогадів М. Колесси від 10 жовтня 1997 року (Львів), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>5</sup> Лист К. Кричевської-Росандич (Каліфорнія, США) до Г. Шибанова, написаний у жовтні 1997 року, що зберігається в особистому архіві останнього.

<sup>6</sup> Носко-Оборонів Т. До 30-ї річниці відходу у вічність Нестора Городовенка // Жіночий Світ. – Вінніпег, 1995. – Ч. 3. – С. 16–18.

<sup>7</sup> Зі спогадів Г. Українець від 17 червня 1996 року (Гамільтон, Канада), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>8</sup> Довідавшись, що я збираю матеріали про життєвий і творчий шлях Н. Городовенка, О. Сушко-Наконечна написала цінні спогади про незабутню співпрацю з ним у хорі “Україна” в Монреалі, які згодом опублікувала (див.: Сушко-Наконечна О. Про Нестора Городовенка // Нові Дні. – Торонто, 1997. – Ч. 6. – С. 29–31).

<sup>9</sup> Сушко-Наконечна О. Знач. праця. – С. 30.

<sup>10</sup> Зі спогадів Ф. Федоренка від 12 квітня 1997 року (Детройт, США), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>11</sup> Нині Л. Жук – професор музичного факультету університету Мек-Гілл у Монреалі та Українського вільного університету в Мюнхені. Фахову освіту здобула в музичній школі “Моцартеум” у Австрії та в Музичному центрі Банф у Альберті (Канада). Часто виступає з концертами в країнах Європи й США. Популяризує твори канадських та українських композиторів. Виступала з концертами в деяких містах України. Була членом журі міжнародних конкурсів, які проходили в Києві. Концертмейстером хору УНО “Україна” працювала до 1962 року.

<sup>12</sup> Я мав приємну нагоду зустрітися з Л. Жук під час творчої поїздки в березні-квітні 1998 року до Канади. Вона залюбки розповіла про співпрацю з “Україною”.

<sup>13</sup> Собор св. Софії – один із найбільших православних храмів Канади. 25 лютого 1962 року його освятив митрополит Іларіон (І. Огієнко). Н. Городовенко був парафіянином цього храму, регулярно відвідував служби.

<sup>14</sup> Зі спогадів М. Антоновича від 12 березня 1998 року (Монреаль, Канада), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>15</sup> Зі спогадів колишнього співака хору “Україна” І. Стельмашука від 10 березня 1998 року (Монреаль, Канада), що зберігаються в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>16</sup> Федоренко Ф. Останнє побачення // Молода Україна. – Торонто; Нью-Йорк, 1964. – Ч. 118. – С. 12–14.

<sup>17</sup> Ковальський Б. Нестор Городовенко // Машинописний текст статті від 10 жовтня 1965 року (Монреаль, Канада), що зберігається в особистому архіві Г. Шибанова.

<sup>18</sup> Китастий Г. Нестор Городовенко // Нові Дні. – Торонто, 1994. – Грудень.



*ГЕОРГ\*Й ШИБАНОВ. ХОРМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НЕСТОРА ГОРОДОВЕНКА...*

## **SUMMARY**

### **Georgiy Shybanov. Nestor Horodovenko's Choir Leading Work in Canada**

This article is dedicated to the prominent Ukrainian choir leader from Poltavshchyna Nestor Horodovenko, who played an important role in the history of the national Ukrainian music culture. The last decades of his life

he spent in Canada where he left a noticeable impression. This article will be interesting for readers whose attention attract Canadian period in the art and life of Horodovenko and also of those who are interested in the artistic life of the Ukrainian diaspora in North America.

## ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ

Жанна Зваричук

Хорове виконавство, репрезентоване впродовж століть насамперед богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де плекалися нові тенденції та зберігалися давні традиції – передусім це Київ і Львів. Ці міста володіли широкою системою культових інституцій (церкви, монастирі, навчальні заклади тощо). У них здобували професійну освіту (що ґрунтувалася на вивченні української богослужбової традиції, представленої в рукописних книгах, Ірмологіонах, обиходній літературі) дяки, півчі, священики, які працювали в різних місцевих школах чи парафіях.

З часом (в період діяльності Львівського братства), коли галицькі хори досягали значних успіхів у богослужбовому мистецтві, було закладено традицію розмежування “мистецького” та “традиційно-гласового” (яке пізніше зазнало стагнації й профанації) супроводження церковних відправ. Тут беруть витоки й майбутні принципи українського академічного виконавства європейського зразка. До питання про “європейську академічну манеру” та своєрідні ознаки її української інтерпретації долучається аспект домінування чотириголосся як типової фактури, використовуваної в українській богослужбовій музиці. Перший звернув увагу на характерність саме такого викладу Ф. Стешко в праці “З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині”. Він пише про відмінність української та європейської практики, посилаючись на Статут школи Ставропігійського братства від 1586 року: “Вказівка про склад хору Львівського братства надзвичайно цінна. Вона свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. серед українців у Галичині панував західно-європейський кількоголосний спів з поділом хору на 4 голоси: дискантів, альтів, тенорів та басів; що дбалося про те, щоб співаки мали добрі голоси, – зокрема ж в обидвох крайніх партіях – дискантах і басах; першим присвячувалося особливу увагу і догляд,

очевидно тому, що вже за того часу в Україні головну партію доручали дискантам, а не тенорам, як це робилося ... в західній Європі [підкреслення моє. – Ж. З.]”<sup>1</sup>.

Зазначена стаття присвячена виключно аналізу “Реєстру” зі Ставропігійського архіву. Вона дає чітке уявлення про достатньо обширний і багатий репертуарний спектр тогочасного церковно-музичного виконавства. Ф. Стешко подає важливе спостереження: “Не можемо з певністю сказати, чи не пояснюється тільки недосконалістю й неповнотою записів той факт, що при жадній з 398 композицій “Реєстру” немає вказівок на те, щоб вони мали якийсь відношення до наших богослужбових книжок для співу, чи то в формі запозичення з нього мелодичного матеріалу, чи в формі оброблень наших традиційних церковних співів. Але можливо гадати, що таких запозичень або оброблень тоді й не було; адже ми знаємо з пізнішої богослужбової практики галицько-української церкви, що “ірмологіїні” співи були віддані цілковито до дяківського співу, уступивши своє місце “новинці зі Заходу” – партесному співу (в Галичині звався ще “фігуральним співом”); всі ж церковні композиції писалися – та й досі ще пишуться – на самостійні мелодії, нав’язані традицією нашого церковного, т. зв. “гласового” співу”<sup>2</sup>. З-поміж інших спостережень особливо важливим для нашого дослідження видається висновок про варіативність виконавського складу як показник співочої майстерності місцевих хорових колективів: “З цього переліку ми бачимо, що в церковній практиці XVII ст. в Галичині були композиції, розраховані на 3 до 18 голосів, що вказує на високу технічну вправність галицьких хорів. Велика кількість восьмиголосних композицій, себто двохорових (120), вказує на те, що цей склад хору був – принаймні у Львівському братстві – улюблений, а головню звичайний, та що восьмиголосні композиції були

ЖАННА ЗВАРИЧУК. ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ

звичайним репертуаром братського хору” [підкреслення моє. – Ж. З.]<sup>3</sup>.

Отже, саме з погляду сьогодення увиразнюється вражаючий потенціал регіонального хорового духовного виконавства, що з тих чи інших причин виявився фактично втраченим. Не можна навіть вести мову про активність його функціонування у формі історичного передання – два століття “стерли” пам’ять про колишні досягнення, нав’язавши “догмат” про вторинність українського мистецького середовища в культурному поступі краю.

Поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва в найпопулярнішому на той час його виді – хоровому духовному виконавстві – дала периферійна Перемишльська єпархія. Концепційно важливі аспекти цього процесу в контексті загального розвитку українського музичного мистецтва всебічно висвітлено в багатьох працях сучасних мистецтвознавців. Однак є нагальна потреба зосередитися на сенсі цього феномену як виконавського явища. Адже хор Перемишльської катедрі створив той ідеал, який підтримувався й культивувався впродовж століття. Його впливи простежуються й у сьогоденній виконавській практиці.

Провісники початку нового етапу розвитку хорової культури, зокрема богослужбового хорового співу в Галичині, як відомо, пов’язані з Львівською Святоюрською митрополичою катедрою. Тут діяли постійні хор та оркестр, репертуар яких складався з церковних та світських музичних творів. Цей факт дав підстави для припущення М. Черепанина про існування при соборі св. Юра музичної школи<sup>4</sup>. Проте воно, очевидно, є помилковим. Ось які дані подає в “Истории русского церковного пения” П. Бажанський: “За Сковородинського у Львові вславився капельмайстер Паньковський в муз. оркестров супроводженім співі. Спів сам мав бути на 4 мішані голоси з повнов оркестров. Тичится се лише церкви св. Юра, бо питомців Семінарії ніхто сего не учив, у них панувало все 3 голосове пініє” [підкреслення моє. – Ж. З.]<sup>5</sup>. Тому ймовірно, що кадри (принаймі для Святоюрського хору) спочатку виховували в тради-

ційний спосіб – шляхом клиросного послу-ху, а згодом – у новоствореній греко-католицькій семінарії (з 1783). Занепад цього хору був пов’язаний із втратою мистецької ініціативності після смерті єпископа М. Сковородинського, стагнацією та поступовим зниженням рівня виконавської майстерності. На жаль, немає відомостей про репертуар цього хору, аби зрозуміти реальні показники такого мистецького “спаду”.

Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805). Та ситуація не змінилася аж до призначення 1816 року І. Снігурського перемишльським єпископом. Не зупиняючись на загальновідомих прикладах діяльності цього непересічного священика, наголосимо на його безпосередньому музичному досвіді. Він формувався в період праці священика в церкві св. Варвари, до хору якої 1809 року перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві. Тоді й склався для І. Снігурського той “звуковий ідеал”, який він упроваджував у Галичині впродовж всього життя і який урешті-решт перетворився на “культ Бортнянського”. Його ініціативи в музичній царині були мотивовані “піднесенням застиглої подекуди пошани обряду”<sup>6</sup> і, як відомо, супроводжувалися наполегливим реформуванням інституту дяківства та церковних співаків, “переведенням” місцевих традицій у площину належного мистецького “оздоблення” церковних обрядів. Такі нововведення мали достатньо радикальний характер. Адже тривалий час, тобто до останніх років третього десятиліття ХІХ ст., хорове виконавство Галичини перебувало в стані занепаду, або, як зазначав Б. Кудрик, в “образі твердого кам’яного сну. Одинокую культурною музикою у краю є церковний ірмолойний та що найвище богогласниковий і ... знародніло-партесний спів, перемінений у псевдоєрусалимку”<sup>7</sup>.

Тут, вочевидь, виникає потреба з’ясувати сенс явищ “єрусалимка” (а також “дяківський спів”, що її репрезентував) і “загальнонародний спів” як важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше,

## ІСТОРІЯ

що своє існування вони подекуди продовжують і сьогодні).

За Л. Кияновською, самуїлівка (інші назви – самолівка, дяківка, єрусалимка) – це характерна для греко-католицької служби в XVIII – на початку XIX ст. манера співу, яка ґрунтується на речитативному розспіві, з низхідним терцієвим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, і така, що не вимагає фахової підготовки<sup>8</sup>. М. Антонович характеризує самолівку як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку серед усно переданого українського церковного співу. Щодо генези самоїлкових мелодій дослідник зазначає: “Деякі з цих мелодій зраджують своєрідну, хоч дуже далеку інтонаційну спорідненість зі старовинними книжними мелодіями, інші знову нагадують мелодику хорового співу. Структура самоїлкових мелодій відрізняється від більшості мелодій українських Ірмологіонів”<sup>9</sup>. Важливою причиною поширення цієї манери співу (та її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою. Звідси випливає задоволення першорядної умови “літургичної функції всенародного богослужбового співу”<sup>10</sup>.

Для глибшого розуміння цього явища необхідно вдатися до спостережень над особливостями народного співу Галичини, оскільки дяківський чин був представлений переважно вихідцями з селян. М. Антонович промовисто висловлюється про цей взаємозв'язок, ставлячи в один ряд усного передання назви “обичний спів”, “самолівка”, “простопініє”, “дяківські мелодії”<sup>11</sup>.

Низку цінних зауваг та спостережень про характерні риси народного виконавства у західних регіонах України, які подекуди мають визначальне значення для наукового обґрунтування ознак галицького духовно-хорового виконавства, дає О. Бенч-Шокало у праці “Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції”<sup>12</sup>.

Для розуміння мотивації переходу від самоїлкових традицій до нотного співу, який впроваджували представники Перемишльської школи (по суті, це перехід від повсюдно поширеної та закоріненої усної культури до писемної), важливими видаються такі

міркування. Дяківський інститут у той час (та й сьогодні) жодним чином не мислився як “виконавський”. Тому суто мистецькі критерії до нього застосовувати не варто (що робила переважна більшість дослідників Перемишльської школи, фактично “перекладаючи” на нього відповідальність за неналежний рівень богослужбового хорового співу). Дяки мали володіти насамперед знанням ритуалів і поширених у певній місцевості розспівів. Як носії двох традицій – народної та богослужбової (до речі, впродовж століть визначальну роль відігравала саме усна форма передання традиції) – дяки узасаднювали в богослужінні здебільшого спрощене розуміння понять “розспів” та “спів” як таких, що допустимі в храмі. Водночас нотний текст (як текст авторський) у більшості приходів був недоступний з різних причин (за браком коштів, через відсутність музично-освічених кадрів тощо). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічно досконале прочитання, належна драматургічна й образна інтерпретація) для Галичини в той час був просто недосяжний.

Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався цілком на розсуд дяка як носія місцевої традиції. Дозволивши собі говорити з погляду такої традиції, приходимо до висновку, що «поняття “виконавство” в культурі усної традиції досить умовне, ... власне, цим терміном позначають чужу для автентичного фольклору [а в ракурсі проблематики даної статті – для існуючих у той час традицій церковного співу. – Ж. З.] ситуацію»<sup>13</sup>, а отже, незрозумілу в контексті культурних реалій Галичини “доперемишльського періоду”.

Тут видається можливим упритул підійти до осягнення явища дяківського співу. Ф. Шешко пов'язує його усталення з умовами богослужбової музичної практики в XV–XVI ст.: «Загальний занепад церковного життя на українських землях під Польщею... не міг, звичайно, сприяти розвиткові й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилосного *одноголосного* (щонайбільш гуртового – унісонового), *пізнішого “дяківського” співу* [підкреслення моє. – Ж. З.]. Яких-будь слідів свободної творчості в практиці цього співу ми не має-

ЖАННА ЗВАРИЧУК. ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ

мо»<sup>14</sup>. Саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки в традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини, у поширені фольклорні та музично-побутові уявлення про зміст, функції та характер церковної відправи. Отже, дяківський спів як “звукова реалізація, чи актуалізація (перетворення в дієву форму – спів) внутрішнього мистецького потенціалу, який зберігся у народній пам’яті (традиційне), та індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації (особистісне)”<sup>15</sup> – це глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище. Тому, розглядаючи можливість застосовувати поняття “індивідуальний виконавський стиль” щодо представників дяківського чину, доводиться висловлювати суттєві застереження, оскільки, ще раз наголосимо, кожен представник цього чину був насамперед носієм усталених традицій. Тут необхідно взяти до уваги, що “власне специфіку звучання та унікальність розспіву маємо на увазі тоді, коли постає питання виконавства і виконавського стилю в традиційній пісенній культурі”<sup>16</sup>. Неабияке значення має й те, що “фундаментальні інтонаційні основи виконавської традиції визначаються, окрім звукової манери (звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляція і т. п.), ще й формотворчими особливостями... (ладоінтонаційність, ритміка, фактура, форма)”<sup>17</sup>. Саме такі властивості мають на увазі, коли простежується зв’язок між традиційним дяківським співом і композиторською творчістю, як скажімо, у М. Вербицького. Б. Кудрик наголошував, що “вплив єрусалимської мелодики позначається в частому закінченні творів у каденції тонічною терцією у найвищому голосі”<sup>18</sup>.

Фактор індивідуальності відіграв певну роль у побутуванні інтонаційних, звуковидобувних та інших моделей церковного розспіву, що синтезувалися з фундаментальними основами місцевої фольклорної інтонаційно-виконавської традиції.

Мистецький потенціал представників дяківського чину, в яких не було музичної освіти, був доволі скромним, адже вони не мали можливості накопичення музичного досвіду шляхом сприйняття нових богослужбових

творів (йдеться про суто периферійні аспекти тогочасного культурного життя). Тому традиції дяківського співу могли бути зорієнтовані, з одного боку, виключно на взірці митрополичих храмів, з другого, – на локально-регіональні особливості народного інтонування.

Серед яскравих представників ідеї активного побутування самолівки в хоровій духовній творчості (а отже, й виконавстві) був П. Бажанський. Саме в його творах виявляються питомі властивості самолівки, які дають уявлення про особливості традиції її виконання, – чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання тощо. Також зазначимо, що специфіка ритмічної організації в його творах вимагає мобільності метроритмічного чуття у співаків, певної “рівноправності голосів” з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія)<sup>19</sup>. В “Истории русского церковного пения” П. Бажанський дає характеристику самолівки, посилаючись на відгук анонімного дописувача на видану ним Літургію самоїлкових наспівів. При цьому описується виконавський склад та особливості семиголосного (!) співу: “Прим, каже він, це Sopr., втур втуром (Alt або Тенор або Бас). Тенор відповідає альту новому, а сей тенор дуже гучний звук додавав гармонію пінію (розуміється горою понад прим домин. однотонна)... Коли священник дуже високо співає, то регула каже примови 8-у [октавою. – Ж. З.] нижче співати. Се меншої ваги, однак кидає світло, як собі на 3 гол.[осий] хор помагали”<sup>20</sup>. І далі: “Важнійша річ 7 гол.[осий] спів; ... його уклад був: прим, втур, дишкант, секунд, Альт, Тенор, Бас”<sup>21</sup>.

Цікаво, що далі в тексті засвідчено спів за нотними записами. Навчання цій манері виконання тривало, за даними П. Бажанського, десять днів (по дві години щодня) шляхом сольмізації: “Наперед пускав учитель прим по нотах співати ірмос (не слова, но назви сольок). За сим втур в двійню сольки, а не слова. За сим третій голос впроваджувано назвами сольок і т. д.”. Також він наводить способи настроювання виконавців у ірмологічному самолівковому співі, зазначаючи, що

## ІСТОРІЯ

в його виконанні першорядну роль відіграє “головний склад, основа на котрім п. ирмол. лежить, і котра в муз. системі основу змінитися не дасть”<sup>22</sup>. Власне розуміння виконавських сил самолівкового багатоголосся П. Бажанський подає так: “Склад сего 7 голосового церковного хора виходить після нашої думки на слідуєчий: 1. Прим, голос мужескій, тенор, ведучій мелодію. 2. Втур, голос мужескій, тенор, ідучий 3-ми до мелодії і часом сходиться з басом. 3. Дишкант, голос дитячий, unisono ідучий з примом Sopr. 4. Дишкант, голос дитячий, Alt, ідучий unisono з тенором. 5. Тенор, голос мужескій, тримаючий доміанту верхом по над прим, однотонно тому донесений. 6. Альт, голос дитячий Alt, ідучий unisono з тенором. 7. Бас, голос мужескій, ідучий часто з втуром, а деколи має смілі скоки скалі 1–4–5”<sup>23</sup>.

Важливу сучасну характеристику церковної творчості П. Бажанського, яка увиразнює особливості звучання його музики, містить стаття Л. Кияновської “Церковний спів Галицької композиторської школи”. Зокрема, дослідниця зазначає: «Симптоматичними для авторського розуміння церковної традиції та її втілення в канонічних жанрах видаються короткі авторські вказівки до Третьої Літургії: “Єктенія, Антифони і інші короткі є в Першій Літургії”. А далі йде авторське пояснення “єрусалимки”, тобто, “самолівки”: “Єрусалимка є пініє церковне з 16 віка Никола, єпископа із Новгороду, дохована старими дяками і Василіянами; багато їх записав 1857, а натуралістично народно згармонізував о. П. Бажанський 1900»<sup>24</sup>. Детальне аргументування деяких виконавських особливостей єрусалимки (зокрема, співвідношення між партіями, загальне звучання, темпові параметри) дав сам П. Бажанський: “Темпо Єрусалимки бувало різне: Adagio, Largo, по котрім деколи ненадійно впадало Allegro. Єрусалимка любивалась в Sola-x, чистих або дуєтових.., в наслідуванні фраз (дуже старої забитки), а до того ж монотонно гудячому тенорі по верх мелодії... Мелодія од початку до кінця розкавалкована то на соло, то дуєт, то хор (“всі”) – з давен писалась вона... в один голос”<sup>25</sup>.

Властиво, саме П. Бажанському належить свідчення, що виявляє факт пристосу-

вання єрусалимки до багатоголосої виконавської практики в попередні періоди мистецької історії Галичини. Спираючись на партитуру, яку він датував 1604 роком, дослідник пише про виконання в Тернополі 1800 року восьмиголосої Літургії, в основу якої покладено саме цей пласт богослужбового співу: “Мелодії єї здається з давнішої Єрусалимки розложені на чотири музикальні ключі... Головна ціха того, що в сей Літургії панує ще дух давньої Єрусалимки”<sup>26</sup>. Він наводить дані про запис двох заснованих на єрусалимкових наспівах Літургій (1836) та про використання цих партитур у Львові (1836, 1862–1865) й Бучачі (1854).

Важливо відмітити, що мистецько-богослужбові якості дяківських розспівів високо оцінював один із провідних музично-громадських діячів Галичини XIX – початку XX ст. В. Садовський. Зокрема, прагнучи змінити поширене осудливе ставлення до цього пласту української музики, він писав: “А що ... наші самолівки не так гидкі, за яких у нас їх держить може хто, на доказ сего наведу, що під нинішню пору стараються в Росії нашу малоруску церковну пісню як штучну [твори Вербицького], так і давну самолівку, яко мелодійнішу і красшу від великорускої, втягнути до своїх богослуженій – і недалекий може час, як появиться Служба Божа дяківських давніх напівів, уложена на чотири голоси мужескі”<sup>27</sup>.

Зазначимо, що потенціал дяківської самолівки розкрито в літургійних творах О. Кошиця 1920–1930-х років.

На винятково цінні спостереження про самоїлковий розспів можемо натрапити в працях С. Людкевича, для якого особливості цього співу (принаймні кінця XIX – початку XX ст.) були в ресурсі його безпосередніх вражень та поширеної “живої” традиції. Так, у статті “Справа нашого церковного співу” (1922) він засвідчує ставлення виконавців до самолівки, притаманне періоду, про який писав В. Садовський: «Крім штучного чотириголосного співу маємо ще в нашій церкві т. зв. дяківську “самолівку”. Церковні співаки-хористи держаться супроти самолівки звисока і згїрдливо сепаруються від неї. Але проте ніяк не можна сказати, щоби сей їх “артистичний” спів стояв естетично хоч дрібку вище,

*ЖАННА ЗВАРИЧУК. ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ*

чим смирна та трохи монотонна дяківка. Правда, і наша самолівка, полишена без опіки, сама собі, не відживлювана ніяким кращим культурним впливом, уже зводиться нінащо. Але все ж таки ступінь її занепаду порівняно менший, чим “артистичного” хорального співу. Вона, хоч уже й завмерла і скоستنіла, то все ж таки заховала давній свій образ і характер; натомість хоральний спів здавна вже затратив до крихти релігійний, набожний характер, а затим – всякий вираз і естетику»<sup>28</sup>. Саме специфічні інтонаційні особливості цього давнього співу, незвичні формотворчі риси зумовили істотні виконавські труднощі для церковних хорів його часу. С. Людкевич спостеріг ці проблеми навіть при виконанні композиторських творів, що спираються, на його думку, на самолівкові традиції [зокрема, як приклад він навів “Слава – Єдинородний” (київського наспіву) Д. Бортнянського]<sup>29</sup>.

Аналіз причин “занедбання” самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва міститься також у передмові до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” С. Людкевича. Тут вчений достатньо докладно окреслює, що саме ускладнювало його завдання як упорядника та аранжувальника давніх мелодій. Він пише про свій початковий намір залучити до музичних текстів цього збірника насамперед поширені в Галичині народні самолівкові наспіви. Він вбачав складність у доборі таких зразків, які б відповідали його баченню цієї вікової традиції, що, на його думку, істотно відрізнялася від звичаїв початку ХХ ст.: «Довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній “самолівці”, як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургічних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу»<sup>30</sup>.

С. Людкевич наголосив на недосконалості запису: “Притім несписані, а навіть записані досі самолівкові мелодії виявляють час-

то нераціональну, невідповідну змістові тексту будову, нелогічне фразовання, фальшиві наголоси, а притім виявляють між собою значні, навіть суттєві різниці, які себе взаємно виключають”. Він не вважав достатньо авторитетними джерелами щодо питомих виконавських норм і зафіксованості їх у наспівах навіть “Народний церковний співаник” В. Матюка, “Божественну літургію” І. Кипріяна чи “Гласописець” Із. Дольницького. Тому його характеристика тогочасної манери виконання самолівкових зразків, по суті, вказує на втрату давніх традицій, що замістилися новішими стильовими нашаруваннями: «До того співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються “по-своєму” народом на два і, подекуди, на три голоси. Але дарма шукали б ми в тій імпрізованій гармонізації якихось проблисків “народного духу” або що-небудь вроді “підголосків” Придніпрянщини. Гармоніка, як і мелодика, самолівки церковної в Галичині уже здавна пересякла до ґрунту старими, пережитими манерами та шаблонами німецько-чеської вокальної музики»<sup>31</sup>.

Природно, що домінування протягом тривалого часу таких форм самолівкового і т. зв. обичного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургічні пісні, що були доступні для непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. Ця простота водночас покликана була забезпечувати відповідність питомим церковним правилам, зокрема канонам про сутність богослужбового співу. Цьому, безумовно, сприяло те, що більшість композиторів – авторів церковних творів – або мали духовний сан, або були активними діячами церковних громад. Вочевидь, що мистецькі, суто професійно-стильові властивості за таких умов тільки частково бралися до уваги (так, культивувався інтонаційна м’якість, “згладженість” динамічних планів тощо). Використання специфічних особливостей народного співу іноді виявлялося у виданнях, поширюваних у Галичині. Так, П. Бажанський у Літургії використав записи, здійснені ним у Бучачі,

## ІСТОРІЯ

Тернополі, Зарваниці, Снятині, Коломиї та інших містечках у 1862 році.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю “золотої доби”, репрезентованого творчістю Д. Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інші, нівельовані впродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-інтонаційні особливості. Вказівки на ці специфічні риси знаходимо в М. Антоновича: «В багатьох хорах вражає певна кольористична своєрідність звучання хору, спричинена “ясними”, не раз дещо “гострими” високими чоловічими і жіночими голосами і “глибоким” темним тембром низьких голосів. Не раз помітне також свобідне й мінливе інтерпретування темпів, а то й поодиноких ритмів у виконанні церковних піснеспівів, особливо у хорових обробках традиційних богослужбових мелодій. В українських православних церквах в довгих рецитуваних текстах на одному акорді застосовується підкреслено виразне й рівномірне скандування тексту (рівномірне наголошування кожного складу слова), що надає своєрідної специфіки хоровому співові»<sup>32</sup>.

Дещо пізніше у цій царині посилюються впливи т. зв. старогалицької пісенності та романсової традиції, а також простих форм багатоголосся, на основі чого в регіональній манері співу (не беручи до уваги виконання композиторських опусів) “розвинулася гомофонно-гармонічна традиція розспівування народних пісень, характерною особливістю якої є фактурна збалансованість голосів. Голосоведення тут завжди підпорядковане гармонічній вертикалі, а середній голос малорозвинений у триголосному розспіві. Церковний спів закріпив цю традицію й вона згодом сприймалася як автентично народна й поширилася на весь західний ареал. Для гомофонно-гармонічної традиції співу імпровізаційність не характерна, а голосоведення не виявляє варіантних видозмін”<sup>33</sup>. Поглибити розуміння відмінностей галицького та наддніпрянського загальнонародного співу можна, опершись на дані М. Антоновича про церковний спів на Поділлі: «В імпровізаційному багатоголоссі було більше “народного духа”, були подекуди підголоски та певні мелодійні прикраси, які зм’якшували шаблон-

ність галицької самопівки й надавали їй народнопісенного характеру. Це відноситься як до співака, що один вів головну мелодію піснеспівів, так і до гуртового, справді всенародного виконання “другого голосу” (“втуру”), з якого час від часу виділялися підголоски, творячи гармонійну основу імпровізованого багатоголосся»<sup>34</sup>. Отже, йдеться про новаторство глибшого, інтонаційно-драматургічного рівня. Адже галицьке церковно-музичне виконавство оперлося на характерні властивості звукоідеалу національного рівня, його характер відтворював глибинні відчуття в руслі панівних інтонаційних, формотворчих, композиційних моделей регіону.

<sup>1</sup> *Шешко Ф.* З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині // Українська музика. – 1938. – Ч. 2. – С. 23.

<sup>2</sup> Там само. – С. 103–104.

<sup>3</sup> Там само. – С. 104.

<sup>4</sup> *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). – К., 1997. – С. 23.

<sup>5</sup> *Бажаньській П.* История русского церковного пения. – Л., 1891. – С. 597.

<sup>6</sup> Матеріали до культурної історії Галицької Русі XVIII і XIX віку // Збірник історико-філософської секції НТШ. – Л., 1902. – Т. 5. – С. 161–163.

<sup>7</sup> *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики // Праці Богословської академії. – Л., 1995. – С. 82.

<sup>8</sup> *Кияновська Л.* Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 67.

<sup>9</sup> *Антонович М.* Дещо про українську церковну монодію та про назви “знаменний” і “київський” розспіви // *Musica sacra*. – Л., 1997. – С. 464.

<sup>10</sup> Там само. – С. 465.

<sup>11</sup> *Антонович М.* Питоменності українського церковного співу // *Musica sacra*: Збірник праць Ювілейного конгресу. – Мюнхен, 1988–1989. – С. 464.

<sup>12</sup> *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. – К., 2002.

<sup>13</sup> Там само. – С. 82.

<sup>14</sup> *Шешко Ф.* Зазнач. праця.

<sup>15</sup> *Бенч-Шокало О.* Зазнач. праця. – С. 82.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. – С. 83.

<sup>18</sup> Цит. За: *Кияновська Л.* Зазнач. праця. – С. 67–68.

<sup>19</sup> *Бажаньській П.* Зазнач. праця. – С. 12.

<sup>20</sup> Там само. – С. 631–632.

<sup>21</sup> Там само.



*ЖАННА ЗВАРИЧУК. ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ*

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само. – С. 633.

<sup>24</sup> *Кияновська Л.* Церковний спів галицької композиторської школи // *Kalofonia: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко.* – Л., 2002. – Ч. 1. – С. 147.

<sup>25</sup> *Бажанській П.* Зазнач. праця. – С. 625–626.

<sup>26</sup> Там само. – С. 597.

<sup>27</sup> *Домет.* З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний // *Діло.* – 1899. – Ч. 65. – 22 Марця/3 Цвітня. – С. 1–2.

<sup>28</sup> *Людкевич С.* Справа нашого церковного

співу // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Л., 2000. – Т. 2. – С. 245.

<sup>29</sup> Там само.

<sup>30</sup> *Людкевич С.* Передмова до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” // Там само.

<sup>31</sup> *Людкевич С.* Справа нашого церковного співу. – С. 249.

<sup>32</sup> *Антонович М.* Питоменності українського церковного співу. – С. 10.

<sup>33</sup> *Бенч-Шокало О.* Зазнач. праця. – С. 72.

<sup>34</sup> *Антонович М.* Питоменності українського церковного співу. – С. 468.

## SUMMARY

### **Zhanna Zvarychuk. Toward the Question of the Galician Church Singing Traditions**

This article systematizes the sources which will give a possibility to understand

the ancient Galicia church singing traditions (samolivky). The most important approach done by Ukrainian folklorists over times was the study of this topic through the research of the regional performing particularities.

## ПРИХОВАНЕ БУТТЯ, АБО КРИЗА УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ

Наталія Калуцка

### Частина I

У запропонованій статті йтиметься про один із найболючіших моментів біографії О. Кошиця – кризу Української республіканської капели в її “європейський” період; про події, що, як і виїзд та неможливість повернення в Україну, належали, вочевидь, до найтрагічніших переживань у житті митця. Він присвятив цьому чимало сторінок у праці “З піснею через світ”, що відома широкому загалу в Україні завдяки перевиданню 1995 року.

Винятковий творчий злет Української республіканської капели (далі – УРК), її триумфальна концертна подорож по Європі супроводжувалися наростанням конфліктних ситуацій усередині колективу. Непривабливі епізоди буття хористів, які впродовж короткого часу перетворили зовні успішний монолітний хоровий організм на осередок протистояння громадських, мистецьких та особистих інтересів, відбито ще у двох джерелах – щоденниках Софії Колодівни та Льва Безручка. Доцільність їх аналізу викликає доречні сумніви з етичних міркувань. Проте ці історичні хроніки є унікальними джерелами, що дають власні, “інші” ракурси висвітлення внутрішнього життя капели. Вони зберегли для історії, для дистанційованих від тих подій дослідників найціннішу інформацію – точний маршрут, дати виступів, назви залів, присутність “особливих” персон, настроїв колективу та О. Кошиця під час концертів і після них. Тут відображено щоденні турботи капелян, відірваних від рідного середовища, взаємини в колективі, об’єктивні труднощі, а також суб’єктивна “ворохобня”, на яку можна б і не зважати. На відміну від зовнішнього антуражу, від рецензійно-парадного екстер’єру (інколи збере-

женого, а часом і пропущеного), від друківаних (редагованих!) щоденників О. Кошиця рукописні систематичні нотатки С. Колодівни та Л. Безручка є “канвою”, з якою можна зв’язати друківані рецензії й записи Маестро, якими б тенденційними не здавалися ці щоденники. Адже ми не маємо записів навіть тих осіб, яким доручалося ведення щоденникових журналів. Отже, це єдине, а тому якнайцінніше інформативне джерело.

У контексті нарощення в українському мистецтвознавстві біографічних досліджень, зокрема посилення уваги до вивчення діяльності митців у екстремальних умовах, постає потреба з’ясування найрізноманітніших чинників, які відбилися в діяльності капели як яскравого мистецького феномену. Зазначені матеріали дають можливість якомога об’єктивніше відтворити картину цього процесу й утворюють необхідний ґрунт для глибшого вивчення мотивацій, якими керувався О. Кошиць у тому чи іншому випадку. Розгортання конфліктної ситуації в капелі виявляє різні підходи її учасників до проблеми реалізації обов’язку в його співвідношенні зі звичайними людськими амбіціями, а як похідну – узгодження суперечностей між ними. Як відомо, цього не відбулося. Розгляд реалій даного конфлікту пов’язаний із порівнянням джерел, що залишили представники різних “сторін”. Адже “неможливо зрозуміти об’єкт, не зіставивши його з іншим об’єктом, схожим чи відмінним від нього. Порівняння є в будь-якій монографії, навіть з найвужчих питань”<sup>1</sup>.

Від початку існування капели певні чинники перешкоджали повноцінній реалізації цього колективу як цілісного мистецько-громад-

НАТАЛ\*Я КАЛУЦКА. ПРИХОВАНЕ БУТТЯ...



Олександр Кошиць

ського організму, навіть більше – “подрібнювали” його, що й спричинило згодом вихід із колективу окремих осіб і груп. Мотиви розмежувань капелян були різними, іноді – імпульсивними, а подеколи – амбіційно-користючими. Набагато рідше проявлялися консолідуючі дії. Насамперед складною була суто артистична ситуація, в якій довелося працювати і Маестро, і хористам. О. Кошиць зробив достатньо “радикальний” опис складу капели: «... “співаків” було 64 (між ними безголосих не менше 35-ти). Решта ж тільки частково могла назватись співаками, так що остаточно справжніх голосів було не більше 25–30. Як це все було далеко від того, про що я мріяв! Не думав я, що прийдеться виставляти українське мистецтво перед Європою з реkvізиторшами, машиністками, кооперативними баришнями, приятелями і другою публікою<sup>2</sup>, що нічого спільного з хоровим співом не мала! Приходилося усіх цих людей злити в одне ціле, яке б могло назватись хором. Я не розумію, як мені це вдалося»<sup>3</sup>.

У такому негативному ставленні Маестро до учасників новоствореного колективу від-

билися не тільки його амбіції, а й блискучий досвід праці в Україні. У студентському хорі Київського університету він мав прекрасні голоси, залюблений у нього хор і вірних ділових помічників – романтиків, закоханих у мистецтво й диригента. У них чудово йшли фінансові справи. О. Кошицю сплачували певний відсоток, який постійно зростав. Хор університету мав фонд “швидкої допомоги” для своїх співаків, здійснював відрахування до благодійних організацій. До Першої світової війни колектив сплатив (не залучаючи спонсорів) пошиття костюмів, почав будівництво власного будинку з концертним залом і репетиційною. Функції Маестро полягали в художньому керівництві, підборі репертуару, проведенні репетицій та концертів. Решту обов’язків виконували хористу-ентузіасти.

В УРК О. Кошиць зіштовхнувся з іншими обставинами й ставленням. Із значною долею ймовірності можна стверджувати, що і його власна позиція під час формування капели певним чином провокувала на негатив<sup>4</sup>. Адже ті співаки, яких відібрав К. Стеценко з Національних хорів, переважно були подвижниками, які безоплатно, ризикуючи власним життям, реалізовували всі національно-мистецькі акції. Тому К. Стеценко вважав за необхідне дати їм якийсь ліміт у складі капели, когось врятувати, комусь віддячити. О. Кошиць, відбираючи найталановитіших співаків із Хорового товариства, студентського хору, часто не знав їхніх поглядів. Ситуація ускладнилася й тим, що деяких майбутніх учасників добирали з провінційних Національних хорів. Розсилку листів ініціював О. Приходько. Але на відбір приїздили люди, “що до співу не мали жодного відношення, а використовували ситуацію для своїх справ”<sup>5</sup>. Унаслідок інших подій, детально описаних О. Кошицем, “до Капели пролізли різні “фахівці”, які нарobili потім гармидеру в дорозі, що ледве не розвалили хор з самого початку”<sup>6</sup>.

Безумовно, на людей впливала також зміна статусу УРК – їхали на кілька місяців у концертну подорож, а опинились у вигнанні. Одні переймалися роз’єднанням із родинами, невизначеністю майбутнього, тужили за Україною. Для інших виїзд був порятунком

APXIB



Українська Республіканська Капела у Станіславіві



Берлінська карикатура на О. Кошиця

НАТАЛ\*Я КАЛУЦКА. ПРИХОВАНЕ БУТТЯ...

від “червоного” терору. А ще декого тішило усвідомлення надзвичайної місії, слави. Але були й такі (до речі, переважно найкращі голоси), хто мріяв про самореалізацію, кар’єрне зростання та матеріальне забезпечення. Якраз серед них і було кілька українофобів, які жодним чином не зважали на покладену на УРК місію<sup>7</sup>. Окрім цього, необачно довірившись “обраним” адміністраторам, майже цілком відсторонившись від фінансових справ, О. Кошиць прирік і себе, і капелу на непевність в існуванні. Жадоба зиску, заздросці, підозри в непорядності якнайбільше спричинили дестабілізацію й без того хиткого становища колективу.

Серед таких адміністраторів – Олекса Приходько, “злий геній” капели та особисто О. Кошиця. Його ім’я вперше з’являється на сторінках книжки “З піснею через світ” у розділі “Акція українського національного хору в Києві”, що висвітлює початок кадрових, організаційних проблем та конфлікту з приводу лідерства в колективі. На той час працівник музичного відділу (завідувач секції організації національних хорів) при Міністерстві освіти, О. Приходько був також організатором 1-го Українського національного хору в Києві, в якому працював також диригентом поряд із О. Кошицем, К. Стеценком і М. Леонтовичем. На виборах диригента капели О. Приходько, як і інші, зняв свою кандидатуру. Водночас він наполягав на відборі учасників із Національних хорів. Тобто відбувалося те, що так заперечував О. Кошиць, прагнучи отримати найкращі голоси. Згодом Маєстро досить ревниво підкреслить: “Він [О. Приходько. – Н. К.] хотів поставити Капелу у зв’язок із своєю секцією, тобто – своєю діяльністю, як організатора, хоч не йому, а мені доручив організувати Капелу Петлюра і при тому не в загальному порядку, а в екстреному. Все ж Стеценко підтримував Приходька – і канцелярщина запанувала над справжнім ділом”<sup>8</sup>. У цих словах яскраво й відверто звучить заперечення О. Кошицем чужих для нього думок і рішень щодо складу колективу. Вони також розкривають причини конфлікту між Маєстро та О. Приходьком<sup>9</sup>.



Олекса Приходько

У зв’язку з несподіваним розгортанням воєнних подій О. Кошиць 25 січня 1919 року домовився в Міністерстві з О. Приходьком про отримання ним грошей для капели. Таким чином, останній став відповідальним за фінансову ситуацію УРК<sup>10</sup>. За відрядженням К. Стеценка він поїхав до Державної скарбниці, що знаходилася у Вінниці, й отримав 50000 карбованців, з яких до Києва привіз 15000, “а решту забрав з собою до Кам’янка, куди поїхав заготовляти помешкання для хору”<sup>11</sup>. О. Кошиць вважав, що це й спричинило ситуацію, коли кращі солісти та його друзі (не отримавши запевнень у тому, що саме О. Кошиць буде очолювати колектив) не поїхали з капелою.

Але щодо “безголосості” колишніх членів Національних хорів, то в цьому питанні О. Кошиць явно був несправедливим. Адже якби це було так, то не було б успіху в Галичині, не було б триумфу в Празі. Ймо-

АРХІВ



Члени Української Державної капели, яка влітку прибула на Закарпатську Україну і створила музично-драматичне товариство "Кобзар". Основники нашого театру написані великими літерами: на підлозі сидить Ольга (Туся) Приходько, сидять Марія ПРИЄМСЬКА, Марина ТЕРПИЛО, Катерина ЯКУНЕНКО. В першому ряду стоять: Михаїла Орисик, Ніна МАШКЕВИЧ, Софія ГАЄВСЬКА, Левко БЕЗРУЧКО, Роман КИРЧІВ, Гриць Татарів, Ганна Кирчова. Другий ряд: Л. ТАТАРІВ, д-р В. Січинський, д-р О. Пеленський, Михайло РОЩАХІВСЬКИЙ, Остап ВАХНЯНИН. В середині сидить диригент Олекса ПРИХОДЬКО (з підпису на звороті світлини)



Руський Національний хор в Ужгороді. Диригент О. Приходько. 1921–1926

вірно, тут дається взнаки особисте відчуття скривдженості – адже Маестро писав про це згодом, після всіх конфліктів і негараздів, коли минув час після розпаду капели, після реорганізації та створення, по суті, нового колективу. Його “позу” можна зрозуміти – з “хламу” (за словами самого Маестро) за два місяці створив феноменальний хор. Хоча О. Кошиць був здатний реалізовувати те, що було неможливим для інших.

Одним із персонажів цього складу була журналістка С. Колодіївна, яка практично нічим не вирізнялася з-поміж капелян. О. Кошиць у своїх записах приділяв їй (порівняно з іншими представниками “антагоністичної сторони”) досить мало уваги, згадуючи лише принагідно. Однак велику історіографічну цінність мають її записи, здійснені в “Журналі” капели в період від 29 травня 1919 до 23 вересня 1920 року, що відомі також як “Щоденники Колодіївни”<sup>12</sup> (насправді журналом охоплено події від виїзду капели з Києва 4 лютого 1919 до 13 жовтня 1920 року<sup>13</sup>). Структура журналу типова для такого виду матеріалів. Це – щоденні записи з фіксацією основних подій та з окремими емоційними коментарями<sup>14</sup>, що дають достатньо яскраве уявлення про заангажованість авторки рядків чи, навпаки, її неупередженість до тих чи інших подій та ситуацій<sup>15</sup>. Очевидно, що С. Колодіївна з моменту приходу до капели належала до “людей” О. Приходька – про це можна судити з недвозначної репліки О. Кошиця щодо того, кому вона віддала “Щоденник” УРК<sup>16</sup>. Водночас можна висловити припущення про певні ознаки підсвідомого комплексу провини, що проявляється в доволі стриманому тоні цих своєрідних “хронік непокори”.

Обставини здійснення записів містять певну інтригу. Щоденник, по суті, був журналом, який у другій половині травня 1919 року за дорученням УРК мав розпочати кур’єр В. Січинський. Але 29 травня того ж року з власної ініціативи С. Колодіївна на основі програм та розмов із членами Комітету капели зробила власні записи. І хоча загальні збори 12 вересня 1919 року ухвалили передоручити це завдання іншій осо-



Титульна сторінка видання “Українська пісня в світі” О. Пеленського

бі (О. Кошиць вважав, що його має виконувати В. Січинський), вона продовжувала вести щоденник навіть після того, як 13 лютого 1920 року адміністратор Капели Чайківський повідомив про те, що веде власний журнал капели.

Кошиців опис конфлікту капелян із С. Колодіївною виявляє його відстороненість (необхідно заакцентувати, що безпосереднього й відкритого протистояння між цими особистостями не було). Наводимо його цілком: “У Швейцарії скінчився інцидент з Колодіївною, який почався ще у Відні. Їй доручено було писати щоденник хору. У неї вийшли якісь непорозуміння з хором на загальних зборах, і хор забажав забрати од неї цей щоденник і передати його ведення кому-небудь другому. Вона обурено заявила, що щоденника не дасть нікому. Вийшла чергова баталія. За неї вступився Андрієвський, і діло скінчилося тим, що вони обоє подали заяву про свій



Учасники Української республіканської капели разом з хористами "Глаголу"  
(Чехословаччина)

вихід із хору, а хор об'явив їм бойкот. Нарешті, бачачи, що цією заявою вони нікого не перелякали (бойкот теж не пройшов), вибачились перед громадою, а Колодіївна передала щоденник мені, а не Приходькові, який, властиво і роздув усю справу. Переглянув я цей щоденник і побачив дивні і багатозначні речі<sup>17</sup>. З цього тексту "вторинність" С. Колодіївни для О. Кошиця в конфліктних ситуаціях цілком виразна.

На якій основі виник конфлікт між капелянами та С. Колодіївною, чи не ініціював його О. Приходько, з'ясувати поки що не вдалося. Проте з решти записів є можливість простежити подальші дії С. Колодіївни. 12 вересня відбулися загальні збори, де розглядалися питання щодо журналу, на яких вона не була присутня. Було прийнято рішення про вимогу віддати журнал. Як відомо, цього не сталося, тому 22 вересня відбувся повторний розгляд справи. 23 вересня С. Колодіївна віддала журнал О. Кошицю, той – В. Січинському<sup>18</sup>. Залишаючись у капелі, вона продовжула конфліктувати з О. Приходьком<sup>19</sup>, що вийшло "на поверхню" 26–27 вересня в Цюріху. Під час перебування капели в Чехословаччині в жовтні 1920 року конфлікт набув нових масштабів. За ініціативою П. Стеценка

6 жовтня того ж року відбувся новий розгляд "Справи Колодіївни", яка відмовилася давати пояснення і разом з В. Андрієвським подала до Ради УРК заяву про звільнення<sup>20</sup>.

Прикметно, яким постає О. Кошиць у записах С. Колодіївни. Вочевидь, він не видався їй харизматичним лідером ще під час їх першої зустрічі. Запис про нього зроблено на сторінках журналу 16 лютого в Кам'янці-Подільському, після приїзду Маестро разом з О. Чехівським із Тернополя. Показово, що з багатої розповіді О. Кошиця про обставини поїздки вона обрала його єдиний іронічний вислів щодо форми виїзду з Тернополя – "*allegro-udirato*"<sup>21</sup>. Відсутність коментарів не дає змоги зрозуміти, чи в цьому криється симпатія до Кошицевого стилю розмови, чи, навпаки, нерозуміння такої іронічності.

Згодом С. Колодіївна, викладаючи суть подій, створила далеко непривабливу характеристику Маестро. Ці факти можна чітко згрупувати в кілька блоків. Найоб'ємніше, достатньо докладно і в різних конкретних ситуаціях описано спочатку виникнення суперечок щодо репертуару УРК, пізніше – справжні "баталії" між диригентом і представниками Ради капели<sup>22</sup>.



НАТАЛ\*Я КАЛУЦКА. ПРИХОВАНЕ БУТТЯ...

<sup>1</sup> Шмитт Ж.-К. К вопросу о сравнительной истории религиозных образов // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. – М.; С.Пб., 1999. – С. 343.

<sup>2</sup> Інформацію, що до складу капели входили представники різних професій, а не тільки обдаровані співаки, дотично засвідчує О. Пеленський: “Яко членові Укр. Національного Київського Хору легко мені було попасти до капели і без конкурсу, а зрештою я був прийнятий не так ізза мого голосу, як радше тому, що знав добре німецьку мову й потрохи англійську й французьку” (*Пеленський О. Українська пісня в світі. Світова подорож Української Республіканської капели: Спомини учасника.* – Л., 1993. – С. 8). Такими ж “антрепренерами” він вважає О. Приходька та Г. Ватич – викладачку французької мови.

<sup>3</sup> Кошиць О. З піснею через світ. – К., 1995. – С. 41.

<sup>4</sup> Так, О. Кошиць, не вірячи в можливість успішної організації колективу й виїзду його до Кам'янця-Подільського, залишив Київ. Фактично вивезенням хористів у надзвичайно складних умовах займався К. Стеценко. Тільки 37 зі 100 співаків приїхали з ним до місця призначення. Тому тут до хору долучилися учасники місцевого Національного хору.

<sup>5</sup> Кошиць О. Зазнач. праця. – С.16.

<sup>6</sup> Там само. – С. 17. Інакше подає ситуацію у своїх зошитах Л. Безручко: “З І Національного хору вирішено взяти 12 найкращих голосів – ядро Капели і національно свідомі... Головою комісії – Кошиць. Зголошувалися і оперові артисти. Були прекрасні голоси. Наступ більшовиків завадив виїхати обраному складові за конкурсом” [див.: Центральний державний архів Вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВОВУ України), ф. 3965, оп. 1, № 24. – Л. Безручко. – Зошит 1. – С. 13].

<sup>7</sup> Натомість О. Чехівський зауважує, що таких людей у капелі було небагато. Він відкидає думку про їх визначальний вплив на конфлікти в середовищі капелян: “Коли ж у капелі були деякі національно-малосвідомі особи, то це були звичайні “урядовці-фахівці”, що ними кишіли усі установи на Україні в той час. Ці особи отримували за свою працю в капелі гроші... і за те нещасне утримання також, як і ті “ідеалісти” сварились... Зате ніякого впливу вони в капелі не мали й не могли мати, бо усі справи загального порядку провадились “Загальними зборами” капелі, де вони губились в меншості. Нарешті дві-три особи не склали усього контингенту капелі, та й не уявляли собою ніякої небезпеки з національного і дисциплінарного боку” [*Чехівський О. Моє слово (з приводу книжки “Українська пісня за кордоном”). – Окремий відбиток.* – Б. м., б. р. – С. 5].

<sup>8</sup> Кошиць О. Зазнач. праця. – С. 16.

<sup>9</sup> О. Чехівський у публікації “Моє слово” підтверджує справедливість роздратування О. Кошиця. Він засвідчує, що згідно із Законом УНР про УРК її чільником був саме О. Кошиць як головний дири-

гент і Голова Ради капели, який був обраний Музичним відділом Міністерства освіти, затверджувався на посаду і звільнявся цією установою й не підлягав жодним іншим розпорядженням. О. Приходько як адміністратор капели належав до її Ради, але був підпорядкований О. Кошицю як Голові (хоча також обирався Музичним відділом Міністерства, затверджувався й звільнявся головним управляючим справами мистецтва). Це, по суті, й використав О. Приходько як джерело “двовладдя” в капелі. Але він, згідно з цим Законом, не мав права втручатися в художні справи, що були покладені на головного диригента, його помічника та профемора співу.

<sup>10</sup> О. Приходько був призначений Уповноваженим у справах капели з правом отримувати гроші зі скарбниці (див.: *Кошиць О. Зазнач. праця.* – С. 13).

<sup>11</sup> Там само. – С. 22.

<sup>12</sup> ЦДАВОВУ України, ф. 3965, оп. 1, спр. 2 і 3 “Українська Республіканська Капела. Журнал С. Колодіївни”.

<sup>13</sup> Там само. – С. 1, 1 зв.

<sup>14</sup> При цьому С. Колодіївна не виявила майстерності оповідачки (хоча за фактом вона журналістка!); її тексти сповнені констатацій.

<sup>15</sup> Саме про певну заангажованість авторки свідчить те, що в щоденнику вона тільки зрідка зупиняється на загальних конфліктах, які безпосередньо не стосуються О. Кошиця. Це майже завжди неконкретизовані деталі, подані принагідно й напрочуд лаконічно. Наприклад: «18 травня 1919 (Прага) на загальних зборах Антонович скаржився на образу від Георгієвської; 2 червня 1919 10 хористів спізнались на репетицію; 12. 06 – “Конфлікти з Приходьком»» [не розшифровує їх суть. – Н. К.].

<sup>16</sup> Очевидно, що саме після конфлікту з О. Приходьком та його однодумцями й склалася ситуація з відсторонення С. Колодіївни. Поіменний список цієї групи, яка складалася з 21 хориста, подав О. Пеленський, називаючи її “наш тісніший гурток т. зв. Приходьківців”. Отже, до них належали четверо галичан [О. Пеленський, Р. Кирчів, О. Вахнянин, М. Орисик (Січинська)] та сімнадцятеро наддніпрянців [О. Приходько, О. Приходько (сестра), Г. Ватич, В. Січинський, М. Рошчаківський, С. Трухлий, Л. Безручко, брати Ю. та Л. Татаріві, М. Терпило, В. Радченко, Н. Машкевич, Н. Царгородська, М. Приємська, К. Здорик-Здориченко, К. Якуненко, С. Саєвська] (див.: *Пеленський О. Зазнач. праця.* – С. 39).

<sup>17</sup> Кошиць О. Зазнач. праця. – С. 80.

<sup>18</sup> Про долю записів В. Січинського нічого не відомо.

<sup>19</sup> На жаль, немає свідчень про суть конфлікту С. Колодіївни з О. Приходьком, що, безумовно, допомогли б адекватніше зрозуміти її позицію в капелі.

<sup>20</sup> Їм виплатили по 50 крон за день у гривнях (фактично неконвертованій уже валюті) за шість днів із на-

## АРХІВ

данням боргового свідоцтва. Цікаво, що в хроніці капели зроблено запис про те, що 10 жовтня 1920 року С. Колодіївна та В. Андрієвський вперше слухали капелу зі сторони. А наступного дня скарбник О. Чехівський виплатив В. Андрієвському й С. Колодіївні по 7500 гривень та по 1095 крон з фонду УРК. Після виходу з капели С. Колодіївна разом з В. Андрієвським залишилася в Чехословаччині. Проживала у таборі інтернованих у Ліберці. Подальша доля С. Колодіївни невідома.

<sup>21</sup> ЦДАВОВУ України, ф. 3965, оп. 1, спр. 2 і 3 “Українська Республіканська Капела. Журнал С. Колодіївни”, с. 3 зв.

<sup>22</sup> Від редакції: на жаль, масштаби журнальних публікацій не дозволяють подати дану статтю в повному обсязі. Задля уникнення скорочень наступну частину цього матеріалу буде опубліковано в числі № 4 часопису “Студії мистецтвознавчі” за 2007 рік.

## SUMMARY

### **Nataliya Kalutska. Hidden Life or Crisis of the Ukrainian Republican Cappella**

In the proposed article the author is talking about the history of the Ukrainian Republican

Cappella in its most painful time – crisis of its “European” period. The impossibility to return to Ukraine was one of the most tragic emotions of the artistic life of O. Koshyts.

## ДОВЖЕНКОВА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ: ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ “УМОВНОГО АРХІВУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА”

*Олександр Безручко*

Розбудова Української держави та розсекречення величезного масиву архівних документів дозволяє змінити стереотипність мислення, звільнити від нашарувань цензури сторінки творчої та педагогічної біографії Олександра Довженка. А це неможливо без опрацювання повного архіву митця, який, на жаль, до сьогодні розпошований.

Лєвова частка документів зосереджена в Російській Федерації, де останні роки жив і працював український митець. Більше того, частина архівів РГАЛИ (ф. 2081, оп. 2), справа-формуляр “Запорожець” ГДА СБУ, ЦАФСБ Російської Федерації та інші й досі залишаються засекреченими.

За ініціативою Міністерства закордонних справ України, а точніше – Посольства України в Москві (Російська Федерація), у рамках засідання Підкомісії з питань співробітництва в галузі культури та інформації Підкомітету з питань гуманітарного співробітництва Українсько-російської міждержавної комісії, що працювала в Києві протягом 30 листопада – 1 грудня 2006 року, а також з ініціативи радника-посланника Посольства України в Російській Федерації Л. Осовалюка було ще раз порушено питання про передачу в Україну архіву О. Довженка<sup>1</sup>.

Учасники засідання, зокрема член підкомісії, перший заступник Голови Державного комітету архівів України, доктор історичних наук, професор Геннадій Боряк, підтримали цю ініціативу, в результаті чого до протоколу було внесено таке формулювання: “Українська сторона звернулася з проханням розглянути питання щодо можливості передачі в Україну архіву Олександра Довженка”<sup>2</sup>.

За словами Г. Боряка, який має досвід роботи в аналогічних міжурядових комісіях (українсько-польській, українсько-ні-

мецькій), у ході консультацій з однієї з найделікатніших і дражливих проблем у двосторонніх міждержавних стосунках – проблеми реституції культурних цінностей – треба намагатися уникати радикальних методів її вирішення й тиску на партнерів.

Крім того, важливо розрізнити формулювання “передача” та “повернення” архівів до України, оскільки повернути можна лише тільки те, що було вилучено, вивезено, як правило, незаконним шляхом. У випадку, коли йдеться про архіви, що зберігаються на території Російської Федерації на законних підставах, говорити можна не про повернення, а про передачу в Україну цих матеріалів.

Принципи архівістики унеможливають вилучення оригіналів документів, якщо вони зберігаються в зарубіжних архівах на законних підставах. У разі ж знайдення документально зафіксованого бажання О. Довженка про зберігання його архівів саме в Україні (як це було, наприклад, із прагненням митця бути похованим у рідній землі) виникнуть легітимні підстави для повернення саме оригіналів документів.

Отже, у ситуації, коли не знайдено такого бажання митця, передача оригіналів документів може бути лише актом доброї волі російської сторони, але схоже, що цього не буде. Тому більш імовірним видається передача копій документів у будь-якому вигляді – цифровому, мікрофотокопії тощо. Утім, принаймні тричі, як свідчить офіційний веб-сайт Державного комітету архівів України, Російська Федерація здійснювала передачу документів, частина з яких, до речі, є оригіналами<sup>3</sup>.

Після нищівного погрому сценарію “Україна в огні” О. Довженко був вимушений жити й працювати в Росії. Попри бажання митця повернутися в Україну, йому напо-

АРХІВ



*Олександр Безручко, Тарас Дудко (небіж О. Довженка) та Сергій Тримбач під час роботи комісії по поверненню архівів О. Довженка. Москва, червень 2007*

легливо рекомендували залишатися в Москві.

Після смерті О. Довженка 25 листопада 1956 року “спадкоємником безцінних мемуарів”<sup>4</sup> стала Юлія Солнцева. Дружина і найближчий товариш на знімальному майданчику та в житті досить прискіпливо відбирала, що можна оприлюднювати зі спадщини чоловіка, а що варто надрукувати з “купюрами”. Таку концепцію відбору Юлія Іполитівна аргументувала створенням образу “справжнього Довженка”. Багато мистецтвознавців згадує про сейф із секретною частиною архіву у квартирі на Можайському шосе, який Ю. Солнцева не випускала з поля зору, коли в кімнаті були відвідувачі. Контролювала вона й тих, хто має право писати спогади про О. Довженка. Через її втручання в біографії українського митця залишилося багато “білих плям”.

Після смерті Ю. Солнцевої (1989) багато хто сподівався, що архів О. Довженка

потрапить до України. Усупереч цьому, за заповітом Юлії Іполитівни, як вважав Роман Корогодський, “весь архів О. П. Довженка та її власний”<sup>5</sup>, а за словами Сергія Тримбача, “ту частину його, що залишилася у квартирі”<sup>6</sup>, отримала не завідувачка музею Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка Тетяна Дерев’янка, яка майже 50 років керувала закладом (з 1957), а пізніше (навесні 1990) разом із С. Тримбачем їздила по архів до Москви, а “громадянка Російської Федерації І. Петрова, колишня директорка фільмів на кіностудії “Мосфільм”, якій заповідано авторське право”<sup>7</sup>.

За словами учасника тих подій С. Тримбача: “Там було щось нечисте, мені здається. Тетяна Тимофіївна детально розповідала мені, що саме містилося у папках, зібраних нею та Солнцевою. Скажімо, записи, присвячені Сталіну та Берії. Знаючи тепер трохи більше про відношення Дов-

женка до влади, можна зробити припущення, що відповідні органи зробили все, аби рукописи та документи (не передані раніше у держархів) не потрапили до архівістів, працівників музеїв<sup>8</sup>.

Крім того, у заповіді Ю. Солнцева заборонила оприлюднювати частину архіву О. Довженка, зокрема записники митця 1930-х років. Як зазначав Р. Корогодський: “Відновити первісний текст “Щоденника”, за твердженням директора ЦГАЛИ РФ п. Наталії Волкової, можна буде лише в 2009 році – таким нібито є заповіт Ю. І. Солнцевої”<sup>9</sup>.

Ситуація навколо оприлюднення повного варіанта щоденників О. Довженка заслуговує на особливу увагу. Олександр Довженко протягом всього життя закликав своїх учнів обов’язково (!) записувати “у прозі чи віршах свої враження”, вести “книжечки спостережень і роздумів режисера”<sup>10</sup>. Так, перша лекція майстра у КДІКу закінчувалася наказом: “Ніколи не розлучайтеся із бодай маленьким, але своїм особистим записником..., закликаю: будьте спостережливими, придивляйтесь і прислухайтесь до кожного розумного, гострого, іскристого слова, розповіді”<sup>11</sup>.

У другій половині 30-х років О. Довженко відправляв своїх учнів з РЛККФ у відрядження з метою ознайомлення з життям народу, зобов’язуючи їх фіксувати свої думки та спостереження в щоденниках, а саме: М. Вінярського в 1936 році – на Миколаївщину<sup>12</sup>, Б. Дробинського навесні 1937 року – до Таганрога<sup>13</sup>, В. Галицького восени 1937 року – в Полтавську область<sup>14</sup>. Скарбом для Володимира Галицького стали п’ять записних книжечок із замальовками й спостереженнями, які були зачитані на зборах РЛККФ, а потім лягли в основу сценаріїв.

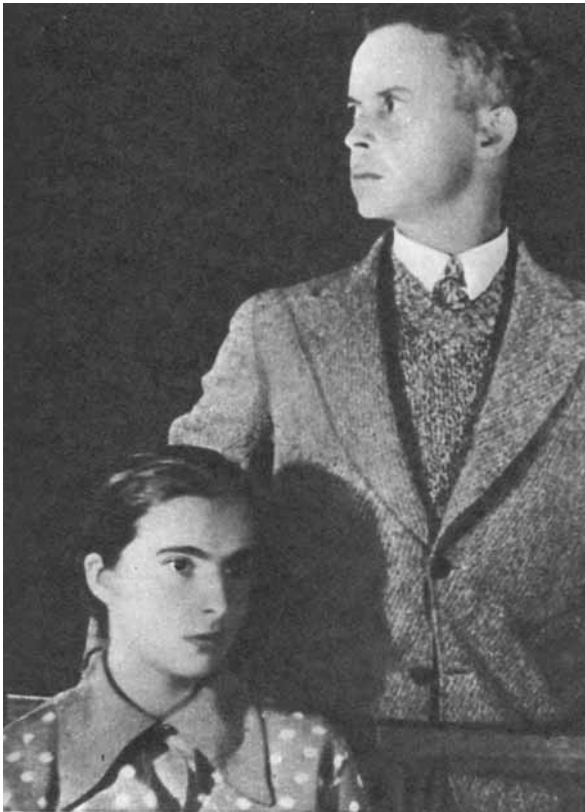
Навіть під час війни, як згадував Віктор Іванов, “Довженко благословив мене на ратні діла і вручив товстого зошита з порадою записувати в ньому, як розмовляють люди на війні”<sup>15</sup>. Таку ж пораду отримали Петро Вершигора в єдиному надрукованому листі до нього О. Довженка (“Пишіть якомога більше... Пам’ятайте – Ковпак повинен залишитися в мистецтві і

в історії України. Я думаю, пройде війна, і ми створимо про нього і про вас картину”<sup>16</sup>), Юрій Тимошенко та, найімовірніше, кожен учень Олександра Петровича.

Виглядає абсолютно нелогічним, що майстер, який закликав і навіть примушував своїх учнів вести щоденники, сам цього не робив. Оприлюднені записники та щоденники О. Довженка датуються лише початком 1940-х років<sup>17</sup> – це викликає, принаймні, подив, адже однією з головних засад педагогічного методу О. Довженка було навчити всьому, що вмів він, адже “майстерня окремого майстра повинна будуватися на... єдності принципів майстра й учнів”<sup>18</sup>. Потрібно зазначити, що це був не просто заклик наслідувати власний творчий метод (проти чого Олександр Петрович категорично виступав), але й пропонування тих творчих засад, якими користувався сам. Не викликає сумніву, що О. Довженко писав щоденники і в 30-х роках; підтвердженням цього є оприлюднення їх фрагментів Т. Дерев’янка<sup>19</sup>.

Серед українських кінематографістів досить інтенсивно циркулювали чутки про так звану “секретну теку О. Довженка” (великий згорток із написом “О. П. ”), яку на власне 65-річчя Юлія Солнцева подарувала директору музею Київської кіностудії художніх фільмів Т. Дерев’янку та заповіла прочитати її зміст лише після своєї смерті<sup>20</sup>. В інтерв’ю головному редактору часопису “KINO-КОЛО” Володимиру Войтенку (яке, до речі, відбулося після смерті Ю. Солнцевої) Т. Дерев’янка підтвердила походження першодруків, а також розповіла, що саме Ю. Солнцева знищила повний варіант щоденників 1929–1930 років, бо “вони не представляли інтересу”<sup>21</sup>. Отже, Ю. Солнцева зробила все можливе, аби громадськість не змогла прочитати роздуми її чоловіка, його творчі плани, враження, тощо.

Доводиться сподіватися (і на це є певні підстави), що повний варіант щоденників митця зберігається в закритій частині архіву О. Довженка у РГАЛИ або в не розсекречених донині фондах ГДА СБУ чи ЦАФСБ РФ. Хочеться приєднатися до сподівань С. Тримбача, що “все ж удасться колись розшукати їх”<sup>22</sup>.



*О. Довженко, Ю. Солнцева.  
Кінець 1920-х років*

Після передачі спадщини О. Довженка І. Петрова забажала від українських мистецтвознавців у обмін на архів автомобіль "Волга". Варто нагадати, що на початку 90-х вартість цієї машини була дещо іншою, аніж зараз. Та все ж, після тривалих перемовин І. Петрова передала в Україну "чисельні фотокопії листів О. П. Довженка, матеріали з його особистого архіву, дбайливо упорядковані Ю. І. Солнцевою"<sup>23</sup>. На жаль, таке "дбайливе упорядкування" й досі не дозволило опрацювати весь архів митця. За даними сайту Держкомархіву України, в 1993 році до ЦДАМЛМ України було передано 165 одиниць зберігання, 252 кадри фотоплівки з архіву та книжки з бібліотеки Олександра Довженка<sup>24</sup>. У 1994 році протягом декількох місяців "Національна Комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України за активного сприяння Посольства України в Російській Федерації встигла чимало зробити для повернення спадщини Олександра Довжен-

ка в Україну"<sup>25</sup>. Таким чином, ЦДАМЛМ України та Сосницький літературно-меморіальний музей О. П. Довженка отримали 1865 одиниць архівних документів, 310 тисяч кінокадрів, 20 друківаних видань, 2 меморіальні предмети з квартири митця<sup>26</sup>. Спільними зусиллями Комісії та Посольства в Україну було повернуто «частину фотоархівів, книг з бібліотеки О. П. Довженка, картини та інші речі з його московської квартири, понад 100 тек з рукописами. З-поміж безцінних реліквій – "автопортрет", намальований молодим О. Довженком у Німеччині, друкарська машинка, три погруддя митця (у бронзі та гіпсі) роботи Віри Мухіної, портрет Олександра Довженка роботи П. Вільямса, книги з автографами відомих діячів культури, малюнки Леже, платівки із записом голосу О. Довженка тощо»<sup>27</sup>. 7 липня 1994 року до ЦДАМЛМ України потрапило декілька документів із ГДА СБУ з так званої "Справи № 112"<sup>28</sup>, серед яких – "Агентурне донесення органів НКВС УРСР про виступ О. П. Довженка на партійних зборах Київської кінофабрики"<sup>29</sup>, «Рапорт оперуповноваженого ДПУ УРСР про враження після закритого громадського перегляду звукового кінофільму "Іван"<sup>30</sup>, «Повідомлення ДПУ УРСР до ДПУ СРСР про вилучення найбільш політично невитриманих кадрів з кінофільму "Іван"<sup>31</sup>, «Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркому Внутрішніх Справ СРСР Л. П. Берії про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом "Щорс"<sup>32</sup>, "Лист О. П. Довженка до Ю. І. Солнцевої"<sup>33</sup> тощо. Втретє, і поки що востаннє, в 1997 році до ЦДАМЛМ України було передано 150 книжок із бібліотеки Олександра Довженка та його дружини<sup>34</sup>.

На виконання доручення Кабінету Міністрів України<sup>35</sup>, спричинене Указом Президента України В. А. Ющенка "Про вшанування пам'яті Олександра Довженка"<sup>36</sup>, яким передбачено залучення архівів для популяризації творчої спадщини О. П. Довженка, наприкінці 2006 – на початку 2007 року керівництво Держкомархіву надало відповідні розпорядження<sup>37</sup> ЦДАМЛМ України та ЦДКФФА України ім. Г. С. Пше-

ничного щодо підготовки інформації для Кабінету Міністрів України. До роботи в ролі консультантів залучили фахівців – відомого довженкознавця<sup>38</sup>, завідувача відділу кіномистецтва і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України С. Тримбача, який очолює роботу провідних кінознавців України (О. Рутковський, Л. Череватенко, І. Карева, О. Пашкова, Р. Росляк, Т. Георгієва та ін.) над мультимедійною “Довженковою енциклопедією” (державний реєстраційний номер 0106U002649), та співробітника цього ж відділу О. Безручка, дисертаційне дослідження якого про невідомі сторінки педагогічної діяльності та життя О. Довженка<sup>39</sup> базується на опрацюванні українських архівів<sup>40</sup>.

На базі комплексу матеріалів, що зберігаються в Україні, та переданих у майбутньому з Російської Федерації копій або оригіналів документів можна буде реконструювати більш-менш повний “умовний архів О. П. Довженка”, який нині розпорошено по російським та українським архівам. У результаті опрацювання спеціальної літератури автором даної статті було складено список російських та українських архівів, в яких зберігаються чи можуть зберігатися документи О. Довженка. Представники міжурядової комісії будуть працювати в цих архівах.

## **І. Російські архіви, в яких зберігаються документи О. П. Довженка**

### **1. РГАЛИ.**

До ф. 2081 [Довженко Александр Петрович (1894–1956) – кинорежиссер, драматург, писатель, народный артист РСФСР; лауреат Ленинской премии] включено матеріали Солнцевої Юлії Іпполитівни (1901–1989) – кинорежисера, народної артистки РРФСР.

Ф. 2081 складається з трьох описів:

оп. 1 – 1637 од. зб. (1903–1963 роки<sup>41</sup>),  
оп. 2 – 388 од. зб. (1894–1972 роки<sup>42</sup>)

тощо.

Закрита для дослідників частина документів зберігається в оп. 2 та оп. 3 цього фонду.

Крім того, після публікації випуску №7 “Путівника”<sup>43</sup> в наступних фондах, що по-

ступили на зберігання до РГАЛИ, з’явилися документи, пов’язані з О. Довженком.

Ф. 2996 [Арнштам Лео Оскарович (1905–1979) – кинорежиссер]:

– спогади Л. О. Арнштама “Довженко і Сталін”;

– лист О. П. Довженка Л. О. Арнштаму (1939).

Ф. 2733 [Васильевы Г. Н. и С. Д. Васильевы (“Братья Васильевы”) Георгий Николаевич (1899–1946), заслуженный деятель искусств РСФСР, Сергей Дмитриевич (1900–1959), народный артист СССР – кинорежиссеры]:

– рукописи С. Д. Васильєва про фільм О. П. Довженка “Земля” (1930);

– лист О. П. Довженка С. Д. Васильєву (1956);

– фото Г. Н. та С. Д. Васильєвих з О. П. Довженком.

Ф. 3015 [Дзиган Ефим Львович (1898–1981) – кинорежиссер; народный артист СССР]:

– Дзиган Е. Л. “Его яркое творчество будит мысль, волнует сердце” (про О. П. Довженка).

Ф. 2846 [Заславский Давид Иосифович (1880–1965) – публицист, критик; сотрудник газ. “Правда”, член редколлегии журн. “Крокодил”]:

– виступ Д. Й. Заславського під час обговорення фільму “Мічурін” О. П. Довженка (1948).

Ф. 2986 [Кауфман Михаил Абрамович (1897–1980) – кинооператор и режиссер документального кино, заслуженный деятель искусств РСФСР]:

– фото М. А. Кауфмана з О. П. Довженком.

Ф. 2854 [Кашкин Иван Александрович (1899–1963) – литературовед, переводчик, литературный критик]:

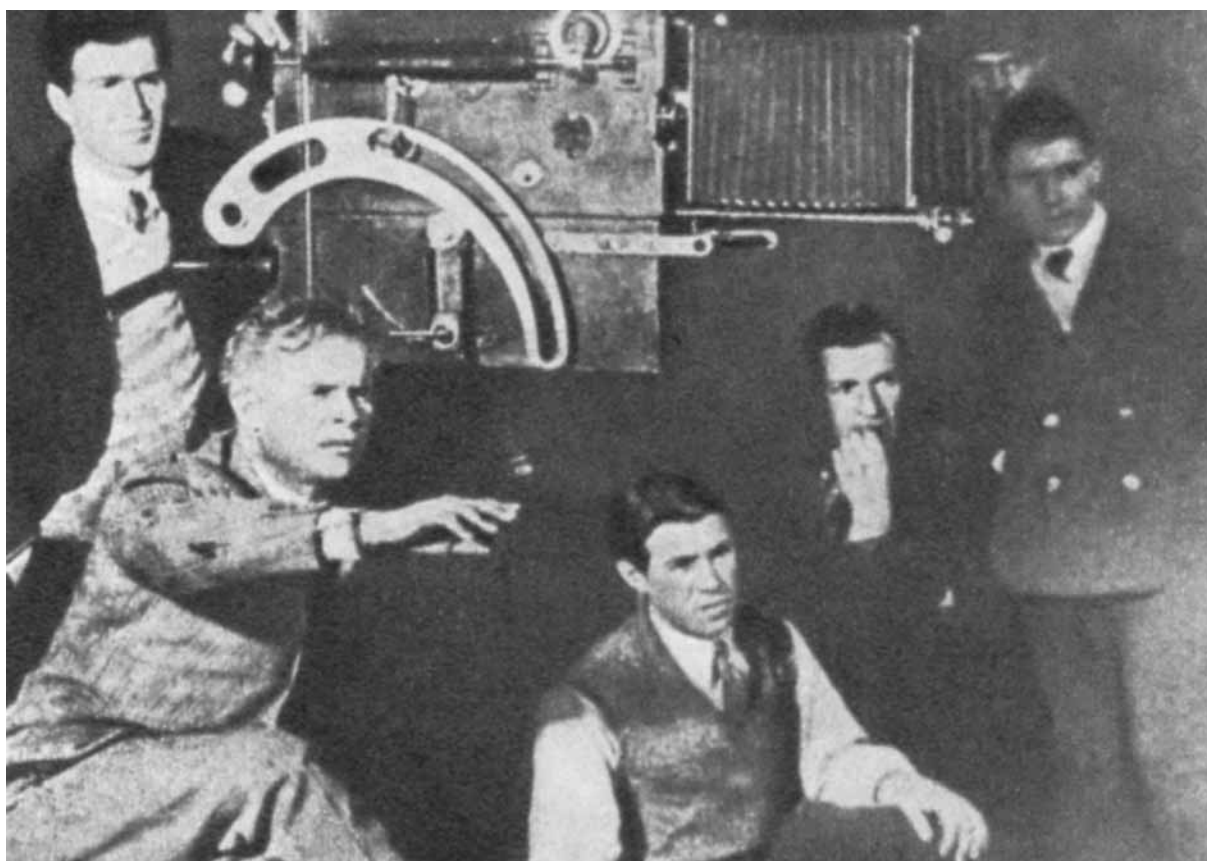
– рукопис М. С. Сар’яна “Воспоминания об А. П. Довженко” (1959).

Ф. 3016 [Трауберг Леонид Захарович (1902–1990) – кинорежиссер, кинодраматург; народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии]:

– фото Л. З. Трауберга з О. П. Довженком.

Ф. 2990 [Треплев Авраам Давидович (1891–1955) – режиссер]:

АРХІВ



О. Довженко під час фільмування

– матеріали режисерської діяльності А. Д. Треплева, серед яких плани роботи над постановкою п'єси О. П. Довженка “Жизнь в цвету”.

Ф. 3002 [Филиппов Борис Михайлович (1903–1991) – театральний діятель; директор ЦДРИ и ЦДЛ]:

– два фото О. П. Довженка (1930-і роки).

Ф. 3035 [Шуб Эсфирь Ильинична (1894–1959) – режиссер документального кино; заслуженная артистка РСФСР]:

– дванадцять листів О. П. Довженка до Е. І. Шуб (1936–1942);

– портрет Е. І. Шуб – мал. О. П. Довженка (1935);

– фото Е. І. Шуб з О. П. Довженком;

– тринадцять фотографій О. П. Довженка [1928–(1940-і)].

Ф. 2620 (Собрание архивов деятелей театра 1761–1988 гг.):

– О. П. Довженко [1940-і].

Крім того, після публікації випуску № 8 “Путівника”<sup>44</sup> у наступних фондах, що поступили з 1993 по 2000 рік на державне зберігання до РГАЛИ, з'явилися документи, пов'язані з О. Довженком, та були розсекречені два документи зі спеціального (закритого) зберігання ф. ут. 2081:

Ф. 2409 [Вайсфельд Илья Вениаминович (р. 1909) – критик, киновед, педагог; заслуженный деятель искусств РСФСР]:

– Т. Т. Деревянко “Опись квартиры Ю. И. Солнцевой и А. П. Довженко в Москве” – оттиск (1990).

Ф. 3047 [Донской Марк Семенович (1901–1981) – кинорежиссер]:

– фото М. С. Донського з О. П. Довженком.

Ф. 3133 [Марьямов Александр Моисеевич (1909–1972) – писатель, критик]:



ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ДОВЖЕНКОВА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ...

– рукопис О. М. Мар'ямова “Довженко”  
– біографічний нарис (1967);

– портрет П. Г. Тичини – мал. О. П. Довженка (1933).

Ф. 3058 [*Пырьев Иван Александрович (1901–1968) – кинорежиссер*]:

– три листи О. П. Довженка І. О. Пир'єву (1942–1955).

Ф. 2891 [*Семушкин Тихон Захарович (1900–1970) – писатель*]:

– фото Т. З. Семушкіна з О. П. Довженком.

Ф. 2988 [*Сидоркин Михаил Николаевич (1910–1980) – актер и режиссер; заслуженный артист РСФСР*]:

– рукопис М. М. Сидоркіна – «Дневник съемок фильма “Аэроград” А. П. Довженко» (1934).

Ф. 1814 [*Симонов Константин Михайлович (1915–1979) – поэт, прозаик, драматург*]:

– лист О. П. Довженка К. М. Симонову (1955);

– рукопис Л. О. Арнштама “Человек, проживший тысячу жизней” (про О. П. Довженка) – спогади (1971);

– фото К. М. Симонова з О. П. Довженком.

Ф. 3078 [*Сурков Евгений Данилович (1915–1988) – критик*]:

– Анд. А. Тарковський – відповіді на анкету журналу “Искусство кино” про О. П. Довженка – ксерокоп. [1970-і].

Ф. 3107 [*Сутырин Владимир Андреевич (1902–1985) – критик, кинодраматург*]:

– рукопис В. А. Сутиріна про фільм “Жизнь в цвету” О. П. Довженка (1947);

– О. П. Довженко “Тарас Бульба” – літературний сценарій – маш. з авт. І. Г. Большакова та М. І. Ромма (1941).

Ф. 3099 [*Хохряков Виктор Иванович (1913–1986) – актер Малого театра и кино; народный артист СССР*]:

– фото в ролях із фільму “Мічурін” О. П. Довженка.

Ф. 562 [*Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) – писатель, литературовед*]:

– В. Б. Шкловський “Сашко Довженко” (1958).

Ф. 2916 (*Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР*):

– особиста справа лауреата Ленінської премії СРСР О. П. Довженка.

Ф. 655 [*Московский академический театр им. Вл. Маяковского (1922 – по настоящее время)*]:

– серед рукописів п'єс, не прийнятих до постанов, є твори О. П. Довженка.

Ф. 2912 [*Редакция журнала “Искусство кино” (1931 – по настоящее время)*]:

– рукописи О. П. Довженка.

Ф. 1702 [*Редакция журнала “Новый мир” (1925 – по настоящее время)*]:

– рукописи О. П. Довженка.

Ф. N/A (*Документы, находившиеся на специальном хранении и переданные на общее хранение в 1994–1996 гг.*).

Із засекреченої частини ф. 2081 (оп. 2) поступили в загальне користування листи Е. І. Бельц О. П. Довженку (1943) та Ф. І. Почкіна Ю. І. Солнцевій (1967).

## 2. РГАСПИ.

– “Витяг з протоколу № 35 засідання Політбюро ЦК КП(б)У від 12. ІІ. 1944 про Довженка О. П.”<sup>45</sup>;

– “Циркуляр № 7/189 від 23 лютого 1944 року Начальника Головліту Н. Садчикова про заборону друкувати О. П. Довженка”<sup>46</sup>.

## 3. Госфильмофонд в Белых Столбах.

Тут зберігаються негативи фільмів О. П. Довженка. Національний центр Олександра Довженка звертався до цього закладу щодо ремастерінга фільмів із проекту “Кіноспадок Олександра Довженка” – першої антології фільмів митця, випущеної на DVD.

## 4. РГАКФД.

– № 4960 – кінострічка “Битва за нашу радянську Україну” (художній керівник та сценарист О. Довженко, режисери Ю. Солнцева та Я. Авдеєнко).

## 5. Архив ВГИК им. С. А. Герасимова.

Тут зберігаються матеріали про педагогічну діяльність О. П. Довженка в цьому та інших мистецьких навчальних закладах, що влилися до нього:

– матеріали про педагогічну діяльність у КДІКу (інша назва – Український інститут



О. Довженко. Кінець 1930-х років

кінематографії), архіви якого після реорганізації художнього факультету КДІКу потрапили до ВДІКу;

- спорадичні лекції 1932 року;
- матеріали керівника виробничої практики в 1935 році;
- лекції у створеній С. М. Ейзенштейном режисерській академії при ВДІКу (1936), яка в 1938 році влилася до його складу;
- матеріали викладання сценарної майстерності впродовж 1949–1951 років;
- матеріали керівника режисерської майстерні з липня 1955 по листопад 1956 року.

#### **6. Архів Киноконцерна (киностудії) “Мосфільм”.**

На “Мосфільмі” О. Довженко зняв кілька фільмів (“Аероград”, спільно з “Українфільмом”; “Мічурін” та ін.), а також викладав на семінарах із підвищення кваліфікації молодих режисерів.

#### **7. Архів Президента Российской Федерации.**

– “Лист Довженка О. П. Голові Ради міністрів СРСР Сталіну Й. В.” від 20 грудня 1947 року<sup>47</sup>.

#### **8. Архів внешней политики Российской Федерации.**

– “Телеграма Хургіна Смальцю, 20 вересня 1921 р., в якій повідомляється про переказ Довженку двісті тисяч польмарок<sup>48</sup>.

– “Протокол Наради від 30 липня 1922 року при представництві УРСР в Берліні”<sup>49</sup>.

#### **9. ЦАФСБ РФ.**

Цей архів зберігає величезний масив нерозсекречених документів по О. П. Довженку (можливо, варіантів сценарію, що відсилялися на затвердження найвищим керівництвом країни, та епізодів і дублів першого варіанта фільму “Щорс”, який (після арешту в 1937 році одного з консультантів Івана Дубового) Олександрові Довженку довелося перезнімати, хоча він був уже майже закінчений<sup>50</sup>.

## **II. Російські архіви, в яких можуть зберігатися документи О. П. Довженка**

### **1. ЦАМО РФ.**

Маємо здогади, що ЦАМО РФ зберігає матеріали, пов’язані з О. Довженком, оскільки:

а) під час Першої світової війни молодого Олександра Довженка двічі оглянула медична комісія й визнала його непридатним для військової служби за станом здоров’я, про що й зазначено в “Автобіографії” (“В старій армії не був”<sup>51</sup>);

б) під час громадянської війни, за деякими даними, він воював у петлюрівській армії (“ДОВЖЕНКО, как участник петлюровской армии в 1918 году в Сосницком районе Черниговской области принимал активное участие в борьбе против частей Красной армии”<sup>52</sup>);

в) за даними самого О. Довженка, який під час роботи над картиною “Щорс” з невідомих причин “промовчав” про службу в ди-

візії М. Щорса в роки громадянської війни, а через двадцять років (до свого шістдесятиріччя) в “Автобіографії” зізнався про цей факт, він “в Червоній армії служив добровільно в дивізії Щорса викладачем школи при штабі”<sup>53</sup>;

г) Олександр Петрович одягнув військову форму восени 1939 року під час так званого “приєднання західноукраїнських земель”;

д) митець брав участь у Великій Вітчизняній війни, мав військове звання.

## 2. РГАФД.

## 3. Музей кино.

## 4. Объединенный архив Управления ЗАГС правительства г. Москвы.

## 5. ЦМАМЛС.

## 6. ЦААДМ.

## 7. ЦАДЭНМ.

## 8. Управление Президента Российской Федерации по кадровым вопросам и государственным наградам.

## 9. Архив Управления Федеральной службы безопасности по г. Москве и Московской области.

## 10. Регіональні архіви на Далекому Сході.

11. Приватні російські архіви людей, які знали О. Довженка, або їх нащадків, а також дослідників життя і творчості митця.

## III. Українські архіви, в яких зберігаються документи О. Довженка

### 1. ЦДАМЛМ України.

Ф. 690 [Довженко Олександр Петрович (1894–1956) – український кінорежисер, письменник, художник] складається з чотирьох описів:

оп. 1 – од. зб. 52 (1913–1983 роки);

оп. 2 – од. зб. 32 (1914–1959 роки);

оп. 3 – од. зб. 13 (1928–1956 роки);

оп. 4 – од. зб. 253 (1911–1986 роки).

Ф. 1196 (Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ України):

– “Справа Волинського губчека по звинуваченню Орловського В. Г., Довженка О. П., Кучеришко О. А. в контрреволюційній діяльності (виписка з засідань ВЧК м. Житомира, Волинського губкому КПУ, заключення губчека, 1941”<sup>54</sup>;

– “Агентурне донесення органів НКВС УРСР виступу Довженка О. П. на партійних зборах Київської кінофабрики”<sup>55</sup>. Потрібно зазначити, що в результаті архівних пошуків автором дослідження з’ясовано, що, хоча документ датовано 1930 роком, насправді цей виступ відбувся в жовтні 1938 року.

Ф. 670 (Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка):

оп. 1–3, од. зб. 7375 (1933–1980 роки);

оп. 1–3, од. зб. 1435 (1933–1990 роки);

договори з авторами (на сценарій) та кінорежисерами (на постановку фільмів), серед яких – О. Довженко<sup>56</sup>.

### Архів учнів О. Довженка:

ф. 235 [Тимошенко Юрій (Георгій) Трохимович (1919–1986), артист естради і кіно];

ф. 349 [Вершигора Петро Петрович (1905–1963) – український і російський письменник, історик, кінорежисер, військовий і громадський діяч].

### Архів дослідників творчості О. Довженка:

ф. 957 [Підсуха Олександр Миколайович (1918–1990), письменник, 1930–1990] та ін.

## 2. Музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка.

У музеї, крім “експозиційної частини – робочого кабінету великого режисера, – обставинки хати у Сосниці, велика музейна кімната”<sup>57</sup>, де зберігаються особисті речі О. Довженка, сценарії знятих на Київській кіностудії фільмів “Арсенал”, “Земля”, “Щорс”, запущеного у виробництво “Тараса Бульби”, статті з газет і журналів, присвячених життю й творчості митця, фотографії зі знімального майданчика, матеріали видань про О. П. Довженка, спогади кінематографістів, односельчан, учнів митця, а також копії фотографій та документів із інших архівів, як-то: “Лист уповноваженого ВРНГ СРСР у Німеччині до ВРНГ УРСР з проханням продовжити термін відрядження О. Довженку” від 16 вересня 1930 р.<sup>58</sup>.

## 3. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного.

Архів зберігає фотографії О. Довженка, його фільми (“Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских

## АРХІВ

панов и воссоединения народов-братьев в единую семью”), фільми про О. Довженка, справи цих фільмів.

### 4. Національний Центр Олександра Довженка.

Центр займається зберіганням, опрацюванням інформації, підготовкою й випуском каталогів і книжок про життя та творчість митця, креацією покадрово відреставрованих копій усіх фільмів О. Довженка на DVD тощо.

### 5. Сосницький літературно-меморіальний музей О. П. Довженка.

У Музеї, в якому, крім білої мазанки під солом'яною стріхою, де пройшли дитячі роки О. Довженка, зібрано великий обсяг фотографій, спогади односельчан і родичів, зокрема сестри Поліни Петрівни<sup>59</sup>, зберігаються особисті речі митця [посвідчення режисера, нагородні адреси (Сталінська премія I ступеня за “Щорса”, II ступеня – за “Мічуріна”, звання народного артиста РСФСР, Ленінська премія)]. З оригінальних речей, що належали Майстру, в експозиції відтворено його московський робочий кабінет<sup>60</sup>. Тут також знаходяться копії документів, переданих із різних архівів, наприклад, “Протокол Народи від 30 липня 1922 року при представництві УРСР в Берліні”<sup>61</sup>, який надійшов з Архіву зовнішньої політики Російської Федерації<sup>62</sup>.

### 6. ГДА СБУ.

– Розсекречені документи ГДА СБУ з так званої “Теки “Запорожця”, оприлюдненої В. Попиком<sup>63</sup>;

– фотокопії документів по О. Довженку, передані 7 липня 1994 року до ф. 1196 (*Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ України*) ЦДАМЛМ України<sup>64</sup>;

– 26 розсекречених документів на початку 2005 року (треба зазначити, що фактично їх було 24, оскільки два документи з цього списку було оприлюднено 1994 року в повнішому обсязі).

За неофіційними даними, готується до оприлюднення новий пакет розсекречених документів про О. Довженка.

### 7. ЦДАГО України.

Ф. 1 (*Центральний комітет компартії України, 1917–1991 роки*):

– “Постанова Політбюро ЦК КП(б)У “Про Довженко О. П.” від 12 лютого 1944 р.<sup>65</sup>;

– “Клопотання до ЦК ВКП(б) про відрядження за кордон провідних фахівців для вивчення техніки і практики звукового кіно”<sup>66</sup>;

– документ загального відділу (особливий сектор) ЦК компартії України (секретна частина) «Кіноповість Олександра Довженка “Украина в огне”» (рос. варіант) від 25 червня 1943 року<sup>67</sup>;

– документ загального відділу ЦК Компартії України (несекретна частина) “Стенограма дев'ятого пленуму правління Спілки Радянських письменників” від 9 лютого 1944 року<sup>68</sup>;

– “Довідка про стан культури, науки та мистецтва за період кінця 1940 і 1941 року. Перспективний план роботи Київської кіностудії на 1942 рік”<sup>69</sup>;

– “Заява секретаря консульського відділу Представництва УРСР у Німеччині Олександра Довженка у ЦК КП(б)У з проханням навчатися у Німеччині”<sup>70</sup>.

### 8. ЦДАВОВУ України.

Ф. 2 (*Рада Міністрів Української РСР*):

– “Телеграма Наркома освіти УРСР Г. Гринька”<sup>71</sup>.

Ф. 4 (*Народний комісаріат закордонних справ Української СРР*):

– “Список лиц української дипломатической миссии, в Польшу уехавших 2/Х–1921”<sup>72</sup>;

– “Требовательной ведомости на оплату жалования сотрудникам Украинского посольства в Польше Народного комиссариата по Иностранным делам за июнь, июль, август месяцы”<sup>73</sup>.

Документи ф. 166 (*Міністерство народної освіти України, 1917–1988*), в яких згадується діяльність О. Довженка:

– “Звіт про діяльність підвідділу соціального виховання з 1 по 15 липня 1920 року”<sup>74</sup>;

– “Телеграма Наркома освіти Г. Гринька, 1921 рік”<sup>75</sup>;

– “Лист О. Довженка до народного Комісара освіти В. П. Затонського з проханням продовжити термін навчання на півтора року” від 12 червня 1923 року<sup>76</sup>;

– “Заявка О. Довженка до бюро “Кореліса” про постановку фільму “Вася – реформатор” від 20 червня 1926 року<sup>77</sup>;

– “Звернення дирекції Київського державного інституту кінематографії до Українфільму”<sup>78</sup>.

Ф. 332 (ЦПТДРФК, Харків):

– “Лист Агітмасового Сектора Центрального Правління ТДРФК до Правління “Українфільму” про організацію виступів О. Довженка перед глядачами. 5 грудня 1930 р.”<sup>79</sup>.

Ф. 539 (Міністерство державного контролю Української РСР):

– “Стенограма обговорення “Арсеналу”, січень 1929 року<sup>80</sup>.

Ф. 1238 [Державний український трест кінопромисловості Державного всесоюзного кінофотооб’єднання “Союзкіно” (“Українфільм”)]:

спр. 174 – Постанова Ради Праці та Оборони СРСР, протоколи засідань Правління “Союзкіно”, листування з Укртеакіновиробництвом та іншими організаціями про залучення комсомольців до роботи в кіно, основні положення статуту загальносоюзного об’єднання кінопр оми словості, стан кінофабрик, документи про поїздку режисера О. П. Довженка за кордон;

– “Лист уповноваженого ВРНГ СРСР у Німеччині до ВРНГ УРСР з проханням продовжити термін відрядження О. Довженку. 16 вересня 1930 р.”<sup>81</sup>;

спр. 186 – листування з “Союзкіно”, Всесоюзним товариством культурного зв’язку з закордоном, Інститутом кінематографії про створення виставки культурного будівництва в Україні, обмін культурними цінностями з закордоном, обмін періодичними виданнями тощо. Відгуки німецької преси про кінофільм О. Довженка “Земля”;

– “Інформбюлетень “Українфільму” 20-го листопада 1930 року. Повернення режисера О. Довженка”<sup>82</sup>;

– спр. 196 – листування з кінотехнікумами, інститутом кінематографії, кінофабри-

ками про стан та перспективи підготовки кадрів для української кінематографії, відкриття всеукраїнських курсів сценаристів, забезпечення кінофабрик матеріалом, статистичні відомості про склад кіномеханіків;

– “Організація й робота учбово-методологічних комісій та учбово-методологічних нарад”<sup>83</sup>;

– спр. 199 – листування з Наркомосом УРСР, “Союзкіно”, Київською кінофабрикою, кіноінститутом, кінотехнікумом м. Одеси, Всеукраїнським комітетом робітничого мистецтва про прокат фільмів;

– “До секретаря правління Українфільму...”<sup>84</sup>.

### 9. ДАК.

“Прошение учителя 2-го Житомирского высшего начального училища Александра Петровича Довженко Господину Директору Киевского Коммерческого института” від 28 липня 1917 року.<sup>85</sup>

### 10. ДАКО.

“Нарада на Київській кінофабриці про проблеми звукового та кольорового кіно, підвищення теоретичного рівня режисерів”.<sup>86</sup>

### 11. ДАОО.

“Доповідна записка окружного відділу ДПУ про становище на Одеській кіностудії”<sup>87</sup>.

### 12. МТМК України.

“Спогади В. Денисенка та О. Мішуріна на зборах, присвячених пам’яті О. П. Довженка” від 14 вересня 1959 року<sup>88</sup>.

### 13. Архів чернігівської Духовної Консисторії.

Запис до метричної книги про народження Олександра Довженка.

14. Приватні архіви людей, які знали О. Довженка, або їх нащадків, а також дослідників життя і творчості митця, зокрема С. Тримбача, Л. Череватенка, покійного нині Р. Корогодського, в якого зберігалися спогади Петра Масохи про фільмування “Івана”<sup>89</sup>.

#### IV. Українські архіви, в яких можуть зберігатися документи О. Довженка

1. ГДА МО України.
2. ДАЖО.
3. ДАПО.
4. ДАХО.
5. ДАЧО.

\* \* \*

Оскільки питання про передачу архівів О. Довженка в Україну буде вирішуватися на міжурядовому рівні, а для прийняття рішень потрібна допомога Міністерства іноземних справ України та Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через Державний кордон України при Міністерстві культури і туризму України, термін закінчення проекту неможливо спрогнозувати, тож, будемо сподіватися і, головне, докладати максимальних зусиль заради цієї конче потрібної справи.

Потрібно зазначити, що перші надзвичайно важливі кроки зроблено – згідно з поданням Держкомархіву України<sup>90</sup> Віце-прем'єр-міністр України Д. Табачник надав доручення<sup>91</sup> керівникам Міністерства зовнішніх справ України В. Огризку та Міністерства культури і туризму України Ю. Богуцькому щодо всебічного сприяння вирішенню цього питання.

Отже, будемо очікувати результатів відрядження до Москви співробітників відділу кіномистецтва і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України з метою вивчення кількості, складу та змісту документів особового архіву О. Довженка, правових підстав їх перебування у вищезазначених архівах Російської Федерації та приватних зібраннях громадян Росії.

На сьогодні, згідно з даними Держкомархіву України<sup>92</sup>, можна ставити питання про легітимне передання в Україну лише тієї частини архівів О. Довженка, що знаходяться у власності спадкоємців О. Довженка та Ю. Солнцевої, оскільки законодавство Російської Федерації не дає підстав очікувати від російської сторони згоди на переговори щодо долі фонду О. Довженка у РГАЛИ.

Як уже зазначалося, “умовний архів О. Довженка” буде сформовано на основі

переданих з Російської Федерації копій або оригіналів документів та матеріалів, що зберігаються в українських архівах. Зрозуміло, що ніякого фізичного переміщення документів з українських архівів з метою їх концентрації в одному місці не відбудеться. Головний напрям – створення саме “умовного архіву О. Довженка” на теренах України. Цей архів може прислужитися не лише групі кінознавців із ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, очолюваній С. Тримбачем, які працюють над “Довженковою енциклопедією” (що буде неповною без мультимедійної частини, основаної на матеріалах віртуального архіву О. Довженка), але й дослідникам творчості митця, культурологам і всім, хто не байдужий до долі українського кіно.

<sup>1</sup> Лист № 01–194 від 12 лютого 2007 року Голови Держкомархіву України О. Гінзбург Віце-прем'єр-міністрові України Д. Табачнику “Щодо проблеми передання в Україну архіву О. П. Довженка”.

<sup>2</sup> Протокол засідання підкомітету з інформаційного та культурного співробітництва Підкомітету з питань гуманітарного та культурного співробітництва Українсько-російської комісії від 30 листопада 2006 року.

<sup>3</sup> [http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned\\_fonds.php](http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds.php).

<sup>4</sup> Повернення триває : [Ред. ст.] // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 68.

<sup>5</sup> Довженко О. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. – Х., 1994. – С. 647.

<sup>6</sup> Тримбач С. Татьяна Деревянко. Послесловие // Зеркало недели. – 2001. – № 29 (353). – 4–10 серпня.

<sup>7</sup> Повернення триває. – С. 68.

<sup>8</sup> Тримбач С. Зазнач. стаття.

<sup>9</sup> Довженко О. Господи, пошли мені сили... – С. 647.

<sup>10</sup> Про це див.: Левчук Т. Перше сторіччя його безсмертя. – Музей Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка, ф. Левчук Т. В., арк. 71.

<sup>11</sup> Там само. – Арк. 82.

<sup>12</sup> Довженко А. Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. – М., 1959. – Вып. 2. – С. 19.

<sup>13</sup> ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1., од. зб. 47637, арк. 4.

<sup>14</sup> Галицький В. Ще про лабораторію // Новини кіноекрана. – 1992. – № 2. – С. 12.

## ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ДОВЖЕНКОВА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ...

- <sup>15</sup> Іванов В. Садівничий // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К., 1973. – С. 400–401.
- <sup>16</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 349, оп. 1., од. зб. 476, арк. 1.
- <sup>17</sup> Довженко О. Твори: У 5 т. – К., 1985. – Т. 5.
- <sup>18</sup> Довженко О. Виступ на Київській кінофабриці. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, од. зб. 75, арк. 2.
- <sup>19</sup> Олександр Довженко: “Земля” і тільки “Земля” (першодрук щоденникових записів Ол. Довженка. 1929–1930) // КІНО–КОЛО. – 1999–2000. – № 4–5. – С. 103–108.
- <sup>20</sup> Косничук Э. Самая загадочная из всех разгаданных // 2000 (Київ). – 2006. – 29 грудня.
- <sup>21</sup> Войтенко В. 70 років фільмові “Земля”: інтерв'ю з Тетяною Дерев'янко // КІНО–КОЛО. – 1999–2000. – № 4–5. – С. 103–108.
- <sup>22</sup> Тримбач С. Зазнач. стаття.
- <sup>23</sup> Повернення триває. – С. 68.
- <sup>24</sup> [http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned\\_fonds.php](http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds.php).
- <sup>25</sup> Повернення триває. – С. 68.
- <sup>26</sup> [http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned\\_fonds.php](http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds.php).
- <sup>27</sup> Повернення триває. – С. 68.
- <sup>28</sup> Довженко О. Господи, пошли мені сили... – С. 654.
- <sup>29</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 1196, оп. 2, спр. 4.
- <sup>30</sup> Там само. – Спр. 5.
- <sup>31</sup> Там само. – Спр. 6.
- <sup>32</sup> Там само. – Спр. 7.
- <sup>33</sup> Там само. – Спр. 9.
- <sup>34</sup> [http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned\\_fonds.php](http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds.php).
- <sup>35</sup> Доручення Кабінету Міністрів України № 48132/502/1–06 від 5 грудня 2006 року.
- <sup>36</sup> Указ Президента України В. А. Ющенка № 998 “Про вшанування пам'яті Олександра Довженка” (п. 2) від 24 листопада 2006 року.
- <sup>37</sup> Наказ Держкомархіву України № 164 “Про участь державних архівів у виконанні Указу Президента України В. А. Ющенка № 998 від 24 листопада 2006 року “Про вшанування пам'яті Олександра Довженка”.
- <sup>38</sup> Див.: Тримбач С. Утопія України у раннього Довженка // Довженко і кіно ХХ сторіччя. Зб. ст. / Упоряд. Л. Брюховецька, С. Тримбач. – К., 2004. – С. 133–145; Тримбач С. Прозора людина із мозком, що світиться... Погляд Іншого у ранній творчості О. Довженка // Там само. – С. 173–183; Тримбач С. Татьяна Дерев'янко; Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми / Упоряд. Тримбач С. – К., 1994; Тримбач С. “Сталін врятував мені життя” О. Довженко: ідентифікація в часопросторі 30-х років // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 9. – С. 103–110.; Тримбач С. Політтехнологія по-сталінські. Фрагмент книжки “Олександр Довженко: загибель богів” // КІНО–КОЛО. – 2006. – № 32. – С. 170–174 та ін.
- <sup>39</sup> Безручко О. Довженко-педагог. Творчий метод і пошук // Автореф. ... канд. мист. – К., 2007.
- <sup>40</sup> Див.: Безручко О. Педагогічна діяльність Олександра Довженка // Мистецькі обрії 2003. Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Безгін. – К., 2004. – С. 301–314; Безручко О. Нові документи з архіву СБУ: штрихи до портрета Олександра Довженка // Архіви України. – 2005. – № 1–3 (256). – С. 37–60; Безручко О. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року // Кіно-Театр. – 2006. – № 3. – С. 46–49; № 4. – С. 28–32; Безручко О. Єдина вціліла розповідь Олександра Довженка про власну режисерську лабораторію на Київській кінофабриці (РЛККФ) // Там само. – № 6. – С. 10–12; Безручко О. Олександр Довженко. Виступ на Київській кінофабриці 1936 року // Там само. – С. 13–14 та ін.
- <sup>41</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. Путеводитель. – М., 1968. – Вып. 3. – С. 72–77.
- <sup>42</sup> Там само. – М., 1982. – Вып. 5. – С. 69–71.
- <sup>43</sup> Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель / Ред. вып. С. В. Шумихин. – М., 1997. – Вып. 7.
- <sup>44</sup> Федеральное архивное агентство, Российский государственный архив литературы и искусства. Путеводитель / Под ред. Е. В. Бронниковой, Т. Л. Латыповой. – М., 2004. – Вып. 8.
- <sup>45</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. сб. 232, с. 9.
- <sup>46</sup> Там само. – Ед. сб. 293, с. 4.
- <sup>47</sup> Архив Президента Российской Федерации, ф. 3, оп. 35, ед. сб. 66, с. 36–39.
- <sup>48</sup> Архив внешней политики Российской Федерации, ф. 122, оп. 4, п. 18, ед. сб. 189, с. 63.
- <sup>49</sup> Там само. – Ф. 0500, оп. 1, п. 1, ед. сб. 1, с. 246, 246 об.
- <sup>50</sup> Як засвідчує “Витяг з оперативного повідомлення про О. Довженка від 4 вересня 1938 року” (ГДА СБУ, ф. 11, спр. С–836, т. 1, арк. 124), “пришлось переснимать почти законченную уже картину”.
- <sup>51</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, од. зб. 115, арк. 48.
- <sup>52</sup> Довідка начальника 2-го відділу УДБ НКВС УРСР Ткаченка про О. Довженка, червень 1940 р. – ГДА СБУ, ф. 11, спр. С–836, т. 1, арк. 296.
- <sup>53</sup> Довженко О. Твори: У 5 т. – К., 1983. – Т. 1. – С. 24.
- <sup>54</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 1196, оп. 2, од. зб. 14, арк. 1–5.
- <sup>55</sup> Там само. – Од. зб. 4, арк. 1–6.
- <sup>56</sup> Державний комітет архівів України. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 318.
- <sup>57</sup> Тримбач С. Татьяна Дерев'янко.
- <sup>58</sup> ЦДАВОВУ України, ф. 1238, оп. 1, од. зб. 174, арк. 431.
- <sup>59</sup> Архів Сосницького літературно-меморіального музею О. П. Довженка, вх. № 1771, № А–139.

АРХІВ

<sup>60</sup> *Чередниченко Е.* За тисячі верст и тисячі лет // Киевские ведомости. – 2004. – № 197 (3294). – 14 вересня.

<sup>61</sup> Архів Сосницького літературно-меморіального музею О. П. Довженка, № А–393.

<sup>62</sup> Архів зовнішньої політики Російської Федерації, ф. 0500, оп. 1, п. 1, ед. сб. 1, с. 246, 246 об.

<sup>63</sup> *Полик В.* Під софітами ВЧК–ДПУ–НКВС–НКДБ–КДБ // Дніпро. – 1995. – № 9–10. – С. 21–59.

<sup>64</sup> *Довженко О.* Господи, пошли мені сили... – С. 654.

<sup>65</sup> ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 715, арк. 34.

<sup>66</sup> Там само. – Од. зб. 3112, арк. 10.

<sup>67</sup> Там само. – Оп. 23, од. зб. 4504, арк. 1–128.

<sup>68</sup> Там само. – Оп. 30, од. зб. 84, арк. 85–95.

<sup>69</sup> Там само. – Оп. 70, од. зб. 60, арк. 24.

<sup>70</sup> Там само. – Ф. 4, оп. 6, од. зб. 37, арк. 26.

<sup>71</sup> ЦДАВОВУ України, ф. 2, оп. 2, од. зб. 13, арк. 163.

<sup>72</sup> Там само. – Ф. 4, оп. 1, од. зб. 667, арк. 107.

<sup>73</sup> Там само. – Оп. 2, од. зб. 82, арк. 59–62.

<sup>74</sup> Там само. – Ф. 166, оп. 1, од. зб. 941, арк. 2.

<sup>75</sup> Там само. – Оп. 2, од. зб. 74, арк. 79.

<sup>76</sup> Там само. – Оп. 3, од. зб. 47, арк. 94.

<sup>77</sup> Там само. – Оп. 6, од. зб. 8600, арк. 20.

<sup>78</sup> Там само. – Оп. 12, од. зб. 1, арк. 367.

<sup>79</sup> Там само. – Ф. 332, оп. 1, спр. 15, арк. 217.

<sup>80</sup> Там само. – Ф. 539, оп. 7, од. зб. 1169, арк. 37–39.

<sup>81</sup> Там само. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 174, арк. 431.

<sup>82</sup> Там само. – Спр. 186, арк. 98.

<sup>83</sup> Там само. – Спр. 196, арк. 693–697.

<sup>84</sup> Там само. – Спр. 199, арк. 367.

<sup>85</sup> ДАК, ф. 153, оп. 5, од. зб. 1574, арк. 4.

<sup>86</sup> ДАКО, ф. 768, оп. 1, од. зб. 301, арк. 35.

<sup>87</sup> ДАОО, ф. 7, оп. 1, од. зб. 1037, арк. 20.

<sup>88</sup> МТМК України, Р н/доп. 250 Архів “Д”.

<sup>89</sup> *Корогодський Р.* Довженко в полоні. – К., 2000. – С. 151.

<sup>90</sup> Лист № 01–194 від 12 лютого 2007 року Голови Держкомархіву України О. П. Гінзбург Віце-прем’єр-міністрові України Д. В. Табачнику “Щодо проблеми передання в Україну архіву О. П. Довженка”.

<sup>91</sup> Доручення № 48132/514/1–06 від 15 березня 2007 року Віце-прем’єр-міністра України Д. В. Табачника керівникам Міністерства зовнішніх справ України В. С. Огризку та Міністерства культури і туризму України Ю. П. Богуцькому.

<sup>92</sup> Лист № 01–194 від 12 лютого 2007 року Голови Держкомархіву України О. П. Гінзбург...

**Список умовних скорочень**

**ВГИК** (укр. – ВДІК) ім. С. А. Герасимова – Всеросійський державний інститут кінематографії ім. С. А. Герасимова

**ВРНГ** – Всеукраїнська рада народного господарства

**ГДА МО України** – Галузевий державний архів Міністерства оборони України

**ГДА СБУ** – Галузевий державний архів Служби безпеки України

**ДАЖО** – Державний архів Житомирської області

**ДАК** – Державний архів міста Києва

**ДАКО** – Державний архів Київської області

**ДАОО** – Державний архів Одеської області

**ДАПО** – Державний архів Полтавської області

**ДАХО** – Державний архів Харківської області

**ДАЧО** – Державний архів Чернігівської області

**ДПУ** – Державне політичне управління

**ЗАГС** – запис актів громадянського стану

**ІМФЕ** ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України

**КДІК** – Київський державний інститут кінематографії

**МТМК України** – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

**НКВС** – Народний комісаріат внутрішніх справ

**РГАКФД** – Російський державний архів кінофотодокументів

**РГАЛИ** (*раніше* – ЦГАЛИ) – Російський державний архів літератури і мистецтва

**РГАСПИ** – Російський державний архів соціально-політичної історії (*раніше* – РЦХИДНИ)

**РГАФД** – Російський державний архів фонодокументів

**РЛККФ** – режисерська лабораторія Київської кінофабрики

**РЦХИДНИ** – Російський центр збереження і використання документів нової історії

**ТДРФК** – Товариство друзів радянської фото і кінематографа

**ЦААДМ** – Центральний архів аудіовізуальних документів Москви

**ЦАДЭНМ** – Центральний архів документів на електронних носіях Москви

**ЦАМО РФ** – Центральний архів



ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. ДОВЖЕНКОВА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ...

Министерства обороны Российской Федерации

**ЦАФСБ РФ** – Центральный архив Федеральной службы безопасности Российской Федерации

**ЦГАЛИ** – Центральный государственный архив литературы и искусства

**ЦДАВОВУ України** – Центральный державний архів вищих органів влади та управління України

**ЦДАГО України** – Центральный державний архів громадських об'єднань України

**ЦДАМЛМ України** – Центральный державний архів-музей літератури і мистецтв України

**ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного** – Центральный державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного

**ЦК КП(б)У** – Центральный комітет Комуністичної партії (більшовиків) України

**ЦММЛС** – Центральный московский архив-музей личных собраний

**ЦПТДРФК** – Центральне правління Товариства друзів радянського фото і кінематографа

## SUMMARY

**Olexandr Bezruchko. The Dovzhenko's Encyclopaedy: History, Problems, Perspectives of the Dovzhenko's "Archive"**

This article looks on the specifics creation of the Dovzhenko's Encyclopaedia by the Department of the Cinema and TV Studies of National Ukrainian Academy of Sci-

ence. For the first time the whole list of Russian and Ukrainian Archives which consist Dovzhneko's documents are kept. The questions of the history and today's collaboration between Ukrainian and Russian sides of the commission on Dovzhenko's archives are given.

## Сучасність

### МУЗИКА, ПОЕЗІЯ Й ТАНЕЦЬ У ХОРЕОДРАМІ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО “НЕМИНУЧА”

Ольга Коменда, Віктор Дужич-Ніколайчук

Хореодраму “Неминуча” В. Тиможинський створив у січні 1996 року в співавторстві з поетом В. Простопчуком та балетмейстером О. Яришем. Це перша робота композитора в театральному жанрі. Постановку її здійснили артисти Волинського обласного театру ім. Т. Шевченка (реж. М. Ілляшенко). Публіка надзвичайно тепло сприйняла спектакль, насамперед тому, що, звернувшись до теми, оспіваної тисячі разів на всі лади, композитор зумів надати їй самотутнього звучання.

Незважаючи на відчутний “романтичний флер”, “Неминуча” – твір напроцуд сучасний. Про це свідчать такі його особливості, як множинність і сконцентрованість різноманітних жанрових ознак (драматичне, комічне, ліричне, трагічне, епічне)<sup>1</sup>, багатокладність смислових рядів (текстів і підтекстів) та їх перетинів між собою, просторово-часова дискретність (кадровість) художніх ліній і площин твору. Смислова своєрідність “Неминучої” визначила нестандартність її жанрового вирішення та драматургічного втілення.

За жанровими особливостями “Неминуча” є явищем синтетичним. Невимушено й природно поєдналися в ній ознаки балету, опери, симфонії, кантати. Витоки такого підходу слід шукати, очевидно, у джерелах вагнерівської драми. (Туди ж скеровує авторська підназва – “пластичні монологи”<sup>2</sup>.) Проте жанрова специфіка “Неминучої” і як результат – її художнє багатство й неповторність – визначаються не тільки цим, але й найрізноманітнішими формами взаємодії трьох головних художньо-виражальних пластів вистави: музики, поезії, хореографії. Кожен із них є самостійним чинником змісту “Неминучої” й самостійним тексто-

вим рядом спектаклю. Водночас серед них саме музиці відведено головну роль, саме вона є найбільш самодостатньою в художньому плані, оскільки продовжує існувати як цілісний феномен навіть “у відриві” від поетичного та хореографічного рядів<sup>3</sup>. З одного боку, це пояснюється специфікою музичного мистецтва – його яскраво емоційною природою та здатністю швидко знаходити відгук у слухача. З другого, – силою та оригінальністю творчої індивідуальності В. Тиможинського.

“Неминуча” – спектакль безсюжетний. У ньому фактично один герой, точніше “потік підсвідомості героя”, сумний і печальний. “Він” – образ безіменний (“а я за тобою – піїтом старим” – не більше, ніж метафора). Водночас уся вистава – про нього. (“Ми співали – я соло, ми літали – я сокіл”). Усі кохані героя (у творі їх п’ять) наразі існують лише в його уяві. Вони – спогади, тіні (у цьому плані концепція твору нагадує “Герцога Сіню Бороду” Б. Бартока, де все виринає з мороку і в морок поринає). Герой хотів би звільнитися від своїх спогадів про коханих, але не може, бо вони – це він сам. Таким чином, як не парадоксально, “Неминуча” (“вона”) – це моновистава про “нього”, фактично автопортрет. “Він” не так тужить за минулим, як приречений блукати в нескінченному, у неминаючому осягненні-усвідомленні суб’єктивної та об’єктивної скінченності (усе вже відбулося). Коло за колом, “важко”, але невідступно (неминуче), підіймається герой до самоусвідомлення, всепрощення та прийняття цієї приреченості (звідси – переважання повільних темпів у виставі). Це – одна з ключових смислових позицій твору, що надає “Неминучій” постмодерного смислу.

## ОЛЬГА КОМЕНДА, ВІКТОР ДУЖИЧ-НИКОЛАЙЧУК. МУЗИКА, ПОЕЗІЯ...

Постмодерність “Неминучої” підкреслює й те, що в її інтонаційне поле включено величезну кількість різноманітних жанрово-стильових алюзій (з різним ступенем свободи поведження автора з першоджерелом). В. Простопчук задумав “Неминучу” як виставу-*pasticcio*, з використанням музичних фрагментів відомих класичних творів. Цю думку свідомо чи мимоволі, але на якісно новому, набагато вищому рівні продовжив В. Тиможинський. Як результат, з’явився оригінальний авторський твір, насичений інтертекстуальними кодами-значеннями (алюзії на “Лякрімозу” В.-А. Моцарта, мотив “отруйного напою” С. Прокоф’єва, Вальс О. Грибоєдова, побічна партія з *Largo* Симфонії № 5 Д. Шостаковича, “Мою самотність зірку” В. Тиможинського та ін.).

Постмодерного характеру “Неминучій” надає також відчуженість, сторонність звучання (як у театрі масок) не тільки музичної (алюзії), але й поетичної та хореографічної інтонацій. Читець в основному (за винятком, можливо, кульмінації) – лише коментатор, оповідач. Адже все, про що йдеться, – в минулому [у п’єсі немає сьогодні та завтра, є лише вчора (“юні роки”); саме там, на думку поета, – справжня любов, та в ній “немає ще стелі”]. Танцівник поводить себе двоюко: у парі з “богинею рим” створює яскравий емоційний образ і повністю віддаєть-

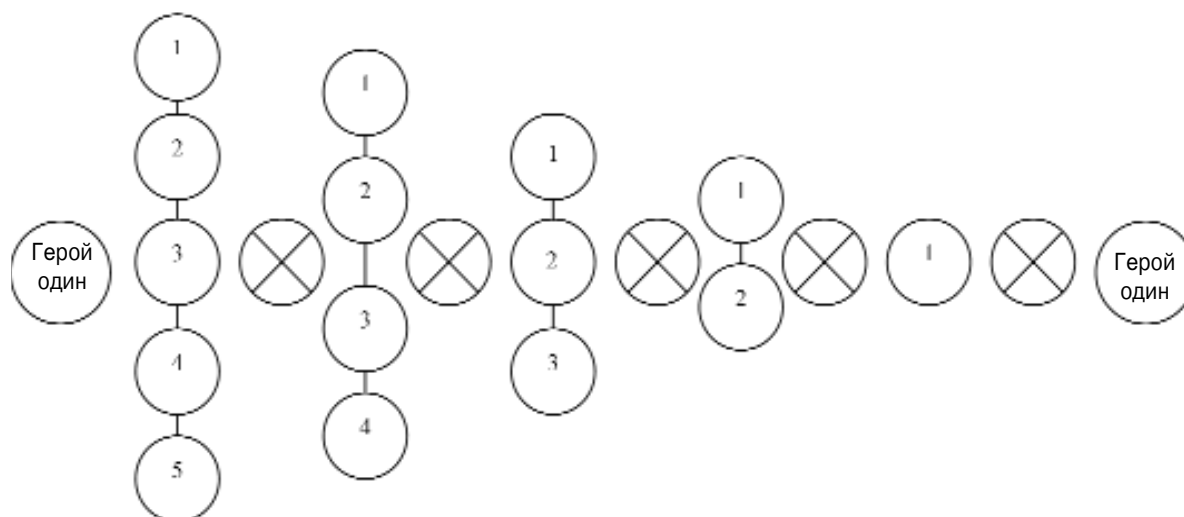
ся танцю-переживанню, у решті випадків – “акуратний”, обмежений строгим дозуванням емоції образ-символ.

На рівні форми “Неминуча” поєднує риси варіаційності (п’ять кіл сходження героя), сонатності (“піт” і “богиня рим”) та рондо (функцію рефрена виконують розділи-зв’язки між колами сходження). Так побудовано (кожен за допомогою своїх чинників) і музичний, і хореографічний, і поетичний тексти-ряди спектаклю.

Обрамлення вистави – пре- та постлюдія. В обох випадках – драматичний хорал (уособлення вічності) і телефонний дзвінок (символ актуального сьогодні) <sup>4</sup>. Оце й уся реальність “Неминучої”. Усе інше – сюрреальність психічного світу героя, його рефлексій і сублімацій.

Центральна частина вистави побудована як драматургічне *diminuendo*, з послідовним посиленням якості “моно”. П’ять кіл розвитку драми (як і п’ять жіночих персонажів) <sup>5</sup> – це п’ять “спогадів” героя, кожен з яких відзначений черговою втратою частинки себе <sup>6</sup>. Незмінна послідовність їх виходу на сцену (1–2–3–4–5; 1–2–3–4; 1–2–3; 1–2; 1) посилює відчуття символіки дійства, після завершення якого герой “Неминучої” залишається сам.

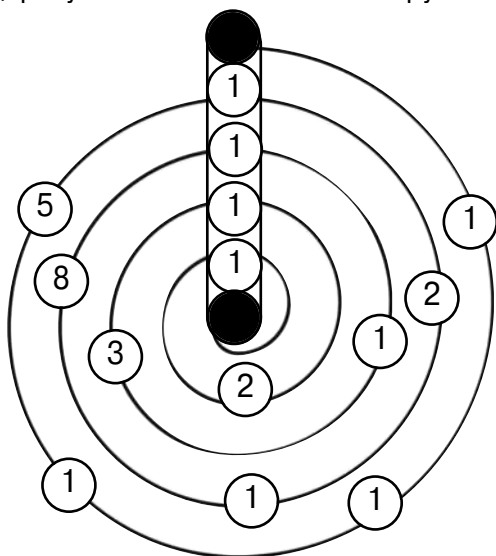
Графічне втілення драматургії спектаклю (горизонтальна проекція) має вигляд комети:



## СУЧАСНІСТЬ

де  $\otimes$  – розділи-зв'язки між колами сходження героя, що виконують функцію драматургічних “вузлів” “Неминучої”, представляючи вкрай невірноважені, суперечливо-конфліктні (зі знадливими “окликами сирен”) комплекси-цілості.

Зовнішній побудові твору певним чином протидіє її внутрішнє художньо-емоційне та інтонаційно-смісловне наповнення (у цьому складність і багатство художнього змісту твору). Ця протидія виявляється якісним ростом поетичних, пластичних та особливо музичних “діалогів” пари *Vin + Вона 1* (“богиня рим”). Проходячи як лейтобраз крізь увесь твір, їх діалог розгортається динамічно й цілеспрямовано, досягаючи виразної патетичної кульмінації в останньому колі розвитку – вершини, яка раптово “гаситься” (“спогад вмирає”). Драматургічну побудову спектаклю можна представити також у вигляді зібганого в одній часовій площині спіралеподібного змяконуса (вертикальна проекція), кола якого щоразу тісніше змикаються навкруги героя:



Як видно зі схеми, кожне коло сходження розпочинає “богиня рим”, саме тому вона разом із “піітом”, складаючи стержень даної архітектонічної побудови – основу наскрізної лінії розвитку спектаклю, поступово проходить усі кола “Неминучої”. Решта жіночих персонажів, своїм розміщенням нагадуючи V-подібні символи (уособлення жіночого начала), розосереджують у часі й просторі рух цієї “двоелементної монади”.

Інструментування “Неминучої” є, безперечно, темою для окремої розмови, проте тут хочеться хоча б побіжно відзначити таке. Усередині кожного кола і наскрізно – через усі п'ять кіл сходження героя – разом із ним рухається крещендуюча за характером темброва лінія “пом'якшення”, “гуманізації” його душі (триває підготовка генеральної кульмінації твору). Її розвиток починається звучанням штучних холодних тембрів флейти, електропіаніно, віброфона, “траурних” чоловічих голосів, а продовжується колоритним звучанням ряду екзотичних інструментів (арфа, дзвіночки, музична скринька, дерев'яні духові), “пікантним” використанням “жанрових” тембрів (акордеон, гітара, саксофон, труба), звучанням “короля інструментів” – органа, приводячи до просвітленого (“небесного”) звучання жіночого голосу. Дзвонам і струнним у “Неминучій” відведено дуже значиму роль. Вони “крокують” через увесь твір завжди поруч із героєм, але з різним значенням: перші – як втілення його мук, другі – як втіха у стражданнях.

Усі музичні теми “Неминучої” складають інтонаційний комплекс (*c-d-es-g*), який об'єднує велико- та малосекундові інтонації, трихорд, квінту. Це інтонаційна модель усього музичного тексту твору. Вона використовується як лейтмелодія, лейтгармонія, як інтонаційне джерело тематизму твору (з неї впливає також лейтритм – фігура з чотирьох шістнадцяток, яка вільно мігрує з однієї теми в іншу). Головна роль у цій інтонаційній моделі належить інтонації секунди (*lamento*). Це – “зародок усіх можливостей” “Неминучої”. Адже вона “працює” як ключова мелодична інтонація ряду найважливіших тем твору (теми “богині рим”, теми “такої, як весняний цвіт”, теми дівчини, чиї “погляди – стріли”), як важливе гармонічне співзвуччя (складна *T*) ряду тем (вальс, танго), як *initio* септимово-нонакордових інтонацій-зламів, що виникають на вершині розвитку практично кожної мелодії твору, уособлюючи *неминучу* нездійсненність поривань героя, як основа мінорного трихорда – ключової з погляду розвитку твору мелодично-гармонічної інтонації. До речі, переважна більшість мотивів “Неминучої” має ямбічну будову. Це посилює відчуття спрямованості вперед, по-

## ОЛЬГА КОМЕНДА, ВІКТОР ДУЖИЧ-НИКОЛАЙЧУК. МУЗИКА, ПОЕЗІЯ...

ривчастості, динамічності образів “Неминучої”. Завдяки цьому повільний макротемп розвитку вистави набуває внутрішнього динамізму.

Тема героя на самоті відкриває й закриває основну частину спектаклю. Вона – суто інструментальна (*fl.*), звучить без поетичних рядків і будується на найхарактернішій і найважливішій інтонації “Неминучої” – секундовому *lamentoso*. Вона – уособлення глибокого *неминаючого* суму героя, його фатальної приреченості, зневіри й поневірянь. Не така яскрава, як інші, вона проходить практично крізь усі теми хореодрами, уособлюючи *неминуче*<sup>7</sup>. Інтонація секундового оспівування з’являється впродовж даної теми в серії своїх висотних варіантів. Візуально<sup>8</sup> їх лінія нагадує зламані крила птаха.



На секундовий остов-стрижень нанизуються виразні мовні інтонації, суттєво віддалені від першооснови, але, зрештою, все повертається до початкової інтонації – звука *d* (коло замкнулося). З цього мотиву виростає наступний. Він звучить у чоловічому, а потім мішаному “хорі без слів”<sup>9</sup>, виконуючи роль своєрідного приспіву до інструментального рефрену теми. Їх єдність виявляється на двох рівнях – структура побудованого на поступеновому русі мелодичного мотиву, що тут уже охоплює діапазон терції (відбувається вихід за межі секундового мислення!), відбивається й на тональному плані приспіву, який є перенесенням інтонаційних закономірностей мелодії у сферу тонального мислення (мелодія *e-dis-e-fis*=тональному плану *cis-c-es*). Надважливою рисою даної теми є те, що вона як уособлення головного образу “Неминучої”, звідки виростають інші теми хореодрами (у т. ч. теми “Наснилося”, “В дитинстві”, коханих), є першим яскравим “про-

образом” (хоча й у дзеркальному відображенні) найважливішої в смисловому плані теми “Неминучої” – теми “тих, що сняться нам веснами”.

Лейттема “богині рим” за своїм драматургічним навантаженням також є однією з найважливіших у творі. Адже, по-перше, вона експонує (інваріант) музично-інтонаційну модель хореодрами; по-друге, послідовно проводиться крізь увесь спектакль; по-третє, як сповідально-монологічна за складом вона є смисловим рефреном “Неминучої”, створює її головний образ-настрій. У цій темі важливе все – у ній неможливо виокремити якусь одну грань. За її удаваною простотою криється глибокий психологічний, філософський, художній смисл. Вона – не тільки тема “богині рим”, але й характеристика “старого пііта”, його прагнень і пошуків щастя (а фактично, самого себе), його *неминуща* фатальна самотність, обтяжена мареннями-спогадами. Це тема тривалого розгортання з виразними тональними підйомами в наступних проведеннях, що дуже добре гармоніює з діагональними (спрямованими вперед і вгору, ніби окриленими “па” рука та ніг партнерів). Основою теми є колоподібний з діагональним мелодичним рисунком мотив, кожне з трьох проведеннь якого завершується іншою інтонацією (↓ кварта → ↓квінта → ↓зменшена квінта). Розвиток цього мотиву припиняється тричі повтореним у різних ритмічних варіантах гармонічно й мелодично озвученим дисонансом – зменшена септима, зменшена октава, мала нона (звукоряд у межах нони є основою власне мотиву). Усе це підтверджує замкнено-колоподібний (*неминаюче-неминучий*) характер даної теми – якість, яка подвоюється завдяки проведенню цього мотиву у вигляді канонічних імітацій-відлунь.

Тема “такої, як весняний цвіт” – вальсова. Найяскравішу (у прямому розумінні слова) в плані сценічного амплуа героїню охарактеризовано засобами найпопулярнішого серед танцювальних жанрів, але тут трактованого в патетично-драматичному ключі. При цьому “відчуженість” героїні (“ти була чужою”) радше демонстративна, ніж правдива. Це простежується і в хорео-

## СУЧАСНІСТЬ

графічному вирішенні (герої хоча й рухаються нарізно, проте підкреслено імітують рухи один одного, частіше – Він Її), і в музичному – вальсова тема є варіантом теми “богині рим”. Щоправда, мелодія вальсу розгортається значно повільніше, з “розкачуванням”, але вона представляє той самий тип мелодичного рисунка (лише замість стрибка на квінту – тритон). Досягаючи кульмінації-зламу (зменшена септима ↓) в кінці першого речення, у другому вона багатократно підтверджує цей злам (повторення низхідних мотивів із малою септимою в основі). Тема “такої, як весняний цвіт” пов’язана з “темою богині” й іншим способом – у вступі до вальсу гострим пунктиром (лише на третю долю, потім – половина другої долі) “визвучується” урізаний комплекс-співзвуччя “богині” (*f-g-as-c*), у кінці ж вальсу мотив двічі проводиться в початковому вигляді.

Героїня “з поглядами-стрілами” втілює імпазантний образ жагучого кохання. Її тема – танго<sup>10</sup> – завдяки своїй жанровій характерності (але не тільки) належить чи не до найяскравіших тем “Неминучої”, таких, що запам’ятовуються відразу й назавжди. Секрет полягає в поєднанні акцентованих синкоп ритмічного *ostinato* з розмашистими (“крилатими”) кроками мелодії (мелодія є алюзією до знакової теми Д. Шостаковича – побічна партія *Largo* Симфонії № 5). Низхідні кварто-терцієві мотиви з ламентозними закінченнями поступово розростаються до нони-децими в половинній каденції. “Рвучкий” характер мелодії посилюється гострим, карбованим ритмом. Усе це разом із послідовно озвучуваною лейтгармонією (*f-g-as-c*) виявляє спорідненість цієї теми з попередніми. Темпераментність музичного образу доповнюється виразністю його хореографічного втілення – чіткістю горизонтально-вертикальних “рухів-спалахів” “танцю вдвох”.

Ще один жіночий образ – “святої неначе” – забарвлений химерно-еротичним світінням. Зважливе “вуркотіння” фагота, мерехтливі “свічі” скрипок нанизуються на остов теми – лейтмелодію та лейтритм “Неминучої”, створюючи чарівно-елеган-

тну трипласову фактуру основної теми. Обрамляє її печальна тема пасторалі, з характерною для неї плавністю мелодичного розвитку та метро-ритмічною періодичністю. Вона належить до порівняно стійких образів-тем “Неминучої” (на відміну, наприклад, від теми “богині рим”, яка в четвертому та п’ятому колах сходження суттєво видозмінюється). Але навіть у рамках такої стійкості завдяки різному оркеструванню вона набуває відмінних рис – то церемонно-церемоніального (клавесин), то зворушливо-елегійного (труба+гітара) танцю.

Прикладом гранично еротичного “перевтілення образу коханої” є образ “чаклунки ночей”. Її тема найвіддаленіша від “прообразу” “Неминучої”. У музичному тексті замість “класики” з’являється симбіоз джазу, рок- та поп-музики. Ламані кварто-тритонові мелодичні ходи й такої ж будови співзвуччя проростають крізь хисткий джазовий мотив (*c-d-e-g*), що проводиться *quasi ostinato* (принцип горизонтально-вертикальної єдності матеріалу при цьому не порушується). Продовжує тему еліпсис  $BM_7$ , що сповзає хроматичними ходами (у межах тритона) і не “закінчується”, а різко обривається, для того, щоб почати свій “важкий” рух спочатку. Важливе значення в темі належить повторюваності – мелодичній, ритмічній, гармонічній. Її мелодія (важкий секундовий “рух протиріччя” вниз) нівелюється настирливістю “втоптуючого” ритму. Водночас при бажанні в цій темі можна віднайти інтонаційну спорідненість із попередніми. Вона полягає в обігранні інтонації мелодичної секунди, у малосекундовому (по хроматизму) “сповзанні” гармонії, у послідовному використанні (особливо в другому проведенні теми) репетиційної ритмічної формули (замість шістнадцяток – восьми) та синкопованого ритму, який ніби зводить місток до танго.

Важливе місце в інтонаційній концепції “Неминучої” належить драматургічним “вузлам”. Проходячи наскрізною лінією у творі, вони пов’язують п’ять кіл духовного сходження героя в єдине ціле. Збирання до єдиного кола всіх образів-тем “Неминучої” породжує нову, дуже важливу тему,

яка своїм значенням у творі може змагатися хіба що з темою “богині рим”, – тему “тих, що сняться нам веснами”. Це ключова, сутнісна тема в ряді характеристик героя та узагальнююче-резюмуюча – у художній концепції хореодрами. Вона – тиха й ніжна, але водночас дуже міцна, непоборна – несе в собі силу-силенну смислових відтінків, головним з яких є *прийняття* (!!!) *неминучого* трагізму людського життя з його незгасаючим (*неминучим*) струменистим світлом надії (момент самоусвідомлення героя й прийняття своєї приреченості). У художньому і власне музичному плані ця тема надзвичайно характерна для В. Тиможинського. Сказати б, вона – автопортрет композитора, проте в даному контексті – не оригінал, а лише майстерно зроблена копія, адже це – алюзія композитора на самого себе, на тему “Моєї одинокої зірки” – одного з найвідоміших хороших творів В. Тиможинського<sup>11</sup>. Ця тема виростає із замкненого в собі колоподібного за структурою, але діагонального (↘↗) за характером мелодичного рельєфу (рух у зворотному напрямку, порівняно з “темою богині рим”) терцієвого мотиву<sup>12</sup>. Вона, як і згадуваний світловий ефект (коло), проходить крізь увесь інтонаційний масив “Неминучої”. Виростаючи зі згаданого інтонаційного комплексу “Неминучої”, вона, як і “тема богині”, стає надважливою лейтінтонацією твору. У ході становлення теми її замкнена терцієва структура поступово розкривається (як розкриваються крила птаха в польоті) – спочатку охопленням квінти (також з оспівуванням у межах терції, але у зворотному – висхідному – напрямку), а потім і децими. Завдяки такій побудові мелодичного рельєфу звучання теми набуває ширяючого ефекту. Ця тема, послідовно проминувши п’ять ступенів сходження героя, як і ряд інших тем, видозмінюючись у цьому процесі, стає основою генеральної патетичної кульмінації “Неминучої”. В останньому варіанті вона крокує зчепленими посекуновими кроками-сповзаннями (унаслідок цього тризвучний мотив, розширюючись до п’ятизвучного, вбирає в себе драматизовані завдяки посиленню ритмічної чіткості, ак-

центності інтонації *Lamento*) і, таким чином, упритул наближається до “теми богині рим” – генеральне коло розвитку “Неминучої” замикається!

Слід зазначити й те, що всі розглянуті теми, функціонуючи в рамках розгалуженої лейтмотивної системи твору, неодноразово (більшою чи меншою мірою) видозмінюються. Таким чином, вони малюють плинну феєрію підсвідомості героя.

Водночас у “Неминучій” багато інтонацій “прощання” (дзвони, хорал). Вони проникають у всі розділи твору, навіть у пристрасне танго, з’являючись як заключний, резюмуючий відтінок переважної більшості образів твору. Це, так би мовити, – лейтінтонація вистави (далеко не єдина) і виразний музичний чинник смислу *post*.

У хореографічній концепції твору великого значення надається пластиці рук. У повільному темпі (тоді як вся “Неминуча” витримана в умовному *Lento*) саме вони відіграють головну роль у змалюванні героя. Насамперед вони уособлюють його поривання вперед і вгору (звідси – велика кількість діагональних фігур-символів драми, які мають чимало аналогів у музично-інтонаційному тексті твору). Руки в “Неминучій” – немов крила, адже, як каже композитор, герой твору, загубившись у мріях про нездійснене, звертається до неба й птахів. А птахи відлітають. Чи не навздогін їм прагне герой? Але рухи рук спрямовані не тільки вгору. Арсенал виразовості тут набагато ширший. Це напівколоподібні (“руки, розкинуті як ласо”) та власне колоподібні рухи, коло – символ нескінченності (неминучості) – світиться на початку та в кінці вистави як місце появи героя, його “життєва територія”, замкнена на собі й тому неминуча, а також у драматичних “вузлах”, що завершують кожне коло сходження героя. До речі, у хореографічному плані символ кола (“обтанцьовування” героя – композитор називає цю сцену “віночок нареченої”) у творі фігурує лише один раз (у п’ятому колі сходження), у перших же чотирьох – герой “не підпускає до себе” спогади про коханих, вони “живуть” у глибині сцени. Прийом, використаний у п’ятому колі, очевидно, покликаний означати “гра-

## СУЧАСНІСТЬ

ничний (кульмінаційний) наплив” і, як наслідок, злам – вичерпання (“смерть”) спогадів, прагнень, надій, віри “пііта”. Важливе місце у творі належить хрестоподібним рухам (угору і вниз – по черзі й разом). Вони уособлюють наростання образно-емоційної напруги, посилення конфліктності, негативних, болісних емоцій – суму, зневіри, відчаю, розчарування. Їх кількість, поступово зростаючи до кінця кожного кола, веде до чергової втрати.

Багатство рухів показове для парних епізодів твору. На самоті герой переважно малорухомий, статичний – без коханих він втрачає енергію й волю до життя. Тому так виразно сприймаються (“кульмінація розвитку образу”) його енергійно (у відчаї) зведені вгору руки та охоплення ними голови в кінці вистави (герой знову гостро усвідомлює *неминучість* своєї самотності).

Посилення еротичних відтінків у образах коханих супроводжується зміною напрямку й характеру рухів героїв – замість піднесено поривчастих, спрямованих уперед та вгору, цілком “земні”, еротичні ромбоподібні піруети, з ромбоподібними фігурами (символ єднання жіночого й чоловічого начал).

Вартою уваги видається й поетапна, “висхідна” лінія появи коханих у кожному з п’яти кіл, в основу якої покладено принцип поступового переходу від “юного” до “зрілого” кохання. І поступове, коло за колом, “відпадання” “найбільш зрілого” з-поміж кохання, яке супроводжується поступовим “дорослішанням” “богині рим”. У хореографічному тексті твору про це свідчить, наприклад, виконуване на підлозі погойдуння (як ластівка) з виразними V-подібними напівовальними рухами партнерів, використане в кульмінаційній (любівній) сцені п’ятого кола. До речі, можливо, саме така трансформація цього надзвичайно тендітного, проте одного з найсильніших у художньому плані образу, і є причиною його “вмирання” в кінці. Це здійснюється за допомогою ще однієї символічної фігури – безсило падаючого жіночого тіла, яке герой відчайдушно намагається піднести вгору (марні спроби втримати “спогад”).

Водночас це є символом перемоги чоловічого примату.

Усе це – досить важливі драматургічні нюанси “Неминучої”, що проливають світло на фатальну інфантильність героя, акцентовану фінальним самовироком – “ми так і не навчилися любити”.

Таким чином, крок за кроком осягаючи художній текст “Неминучої”, можна дійти висновку, що кожен із текстових рядів спектаклю – музичний, поетичний та хореографічний – є самостійним художнім твором, адже має свою роль, характер, засоби й особливості розвитку. Як результат, ці тексти неможливо сприймати неподільно, а лише – диференційовано. Так виникає внутрішнє розщеплення “Неминучої”, іншими словами, – архітектонічно-драматургічна політекстовість твору. У такій ситуації “скріплення” текстів відбувається за допомогою найрізноманітнішої символіки – музичної, поетичної та хореографічної. Підтвердженням цього є послідовне використання символів кола, лінії, ромба, хреста, числової символіки (3, 7, 12, 24) у музичному, поетичному та хореографічному текстах “Неминучої”, що надає творові характерних ознак символістської драми. Усе сказане переконує в тому, що “Неминуча” Віктора Тиможинського – один із найоригінальніших творів українського постмодерного мистецтва.

<sup>1</sup> В інтерв’ю, даному перед прем’єрою “Неминучої”, В. Простопчук зазначив: “Свого ліричного героя я сприймаю на певній дистанції. Все, що з ним відбувається, – для мене уявна дійсність, гра”. В. Тиможинський вважає інакше: “Життя нашого героя – традиційна драма людини, що загубилася в своїх почуттях, фантазіях, мріях про нездійсненне”. Така полярність розуміння образу й теми не могла не відбитися на кінцевому художньому результаті (Цит. за: *Єфіменко А.* Зустрілися три музичні тет-а-тет – і появився в Лучеську балет // Віче. – 1997. – 16. 01.

<sup>2</sup> Умовність жанрової назви “Неминучої” – “пластичні монолози” – відзначав також О. Яриш у згаданому інтерв’ю (Див.: *Єфіменко А.* Зустрілися три музичні...).

<sup>3</sup> Автори статті мали можливість, окрім вражень від “живого спектаклю”, зіставити й порівняти три версії “Неминучої” – відеозапис, аудіозапис із віршами та аудіозапис без віршів.



ОЛЬГА КОМЕНДА, ВІКТОР ДУЖИЧ-НИКОЛАЙЧУК. МУЗИКА, ПОЕЗІЯ...

<sup>4</sup> На початку дзвінок уособлює прагнення до щастя, в кінці – неминучу марність поривань героя.

<sup>5</sup> Інтонаційна спорідненість усіх жіночих тем твору підтверджує думку про сукупне походження цих образів. Кожна з коханих – це частинка душі героя, його відгук на джерело емоції, одна з граней його світу. Таким чином, усі ці теми насамперед характеризують власне “пііта”.

<sup>6</sup> В. Тиможинський називає драматургію вистави “драматургією втрат”.

<sup>7</sup> На думку В. Тиможинського, його герой “втрачає, роздає себе, свій творчий дар, своє кохання, своє життя. Це і є неминуче” (Цит. за: *Єфіменко А. Зустрілися три музи...*).

<sup>8</sup> В. Тиможинський зазначив: “Творчий процес спілкування з Яришем стимулював пошуки звучання, де синтез поезії та музики відтворював майже зорову, емоційну динаміку руху. Кожна інтонація, субмотив народжувався разом з жестом, пластикою” (Цит. за *Єфіменко А. Зустрілися три музи...*).

<sup>9</sup> “Неминучу” В. Тиможинського записано на студії звукозапису “Олекса” (звукорежисер А. Вавринчук) у Луцьку.

<sup>10</sup> В. Тиможинський називає цей образ “Вона знала Шостаковича”.

<sup>11</sup> “Моя одинокая зірка” В. Тиможинського написана за поезією Лесі Українки і є частиною однойменного хорового циклу. Вперше прозвучавши у виконанні камерного хору “Оранта” (худ. кер. В. Мойсіюк), “Моя одинокая зірка” відразу здобула визнання широкої слухацької аудиторії. Згодом твір увійшов до репертуару багатьох відомих українських колективів. У 2006 році “Мою одинокою зірку” було обрано конкурсним твором IV Всеукраїнського конкурсу хорового мистецтва імені Лесі Українки (Луцьк), на якому вона прозвучала в найрізноманітніших інтерпретаціях близько двадцяти колективів з усіх областей України.

<sup>12</sup> Символіка цього тризвучного мотиву має паралель і в поетичному ряду вистави (“Одна весела, друга співуча, третя ж сумна й неминуча”). Як і тризвучний мотив, даний – трійцевий – символ трапляється у творчості В. Тиможинського ще один раз – у “Двох замовляннях раби Божої Марії”: “Ви, зорі-зоряниці, вас на небі три сестриці – одна нудна, друга – привітна, а третя – печальна”.

## SUMMARY

### **Olga Komenda, Viktor Duzhych-Nikolaychuk. MUSIC, POETRY AND DANCE IN THE CHOREO-DRAMA OF VICTOR TYMOZHYN-SKY'S "INEVITABLE"**

In this article the particularities of the genre and dramaturgical resolving of the choreo-drama "Inevitable" written by V. Tymozhynsky is being overlooked as the most original composition of Ukrainian post-modern art. Studying a

problematic of musical, choreographical and poetical text, authors came to the conclusion, that music, poetic and choreographic elements are an independent artistic creativity. In the conditions of such architectonical-dramaturgical polytext their junction takes place with help of row of musical, poetical and choreographical symbols, which are giving to the composition features of the symbolic drama.

## ШТРИХИ ДО АВТОПОРТРЕТА (еволюція творчості Юрія Іщенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ століття)

Ольга Зав'ялова

У музиці, порівняно з іншими видами мистецтва, найяскравіше виявляється автобіографічний та автопортретний бік творчості. Уже переживання композитора становлять відбиток його цілісної особистості, його життєвого шляху. Прикметами автобіографічності позначене сприйняття й осмислення композитором подій життя. Риси автопортрета прозирають крізь філософсько-естетичні концепції та індивідуальні ознаки творчості – аж до окремих засобів виразності та формоутворення. Дослідження композиторської творчості безумовно спонукає до висвітлення цих унікальних, невідтворювальних характеристик постаті митця.

Досить промовисто особистісний профіль митця окреслюється через мемуарну спадщину, епістолярій, критичні висловлювання. Значною мірою образ автора виявляється як у його позиції щодо становлення особистого творчого стилю, так і через особливості художньої мови та техніки. Усе це зумовлює актуальність проблеми творчого автопортрета в музиці, його втілення як у музичній творчості, так і в науково-епістолярному доробку.

Теоретичні обґрунтування композиторами власних художніх принципів, творчого кредо також є певним відбитком автопортрета. Саме цей авторизований підхід розкривається в статті "Моя гармонія" відомого українського композитора Юрія Іщенка<sup>1</sup>. Її митця не є мемуарним жанром, його не можна співвіднести з епістолярною спадщиною автобіографічного характеру. Самоусвідомлення етапів творчого становлення, формування власного художнього стилю та, опосередковано, стилістики сучасного музичного мистецтва робить цю працю своєрідним автопортретом художника.

"Моя гармонія" Ю. Іщенка відбиває певний пошуковий напрям його наукової діяльності, що є складовою творчої лабораторії композитора<sup>2</sup>. У ній зроблено спробу виокре-

мити основні віхи творчого шляху, визначити художні принципи та технічні прийоми музичного мистецтва. Природно, що в межах однієї статті неможливо охопити всі грані та нюанси творчості. З одного боку, деякі моменти потребують доповнення чи коментарів, викликають певні роздуми, сприймаються не так, як замислив автор; з другого, – саме факти, що видаються композиторові незначними, складають філософсько-естетичну основу його творів. Найповніше висвітлення автопортретних ознак музичного стилю Ю. Іщенка можливе, якщо врахувати історичний контекст епохи й тих стилістичних змін, які відбувалися у вітчизняній музиці в останні десятиліття ХХ ст., що є метою даної статті.

За плечима митця велике й напружене творче життя – кількість опусів сягає понад 230, опрацьовано ним майже всі жанри та форми класичної музики<sup>3</sup>. Серед такої кількості виявити головне, безумовно, складно. Але в кожному творі композитор виражає своє бачення, своє відчуття світу притаманними тільки йому інтонуванням, метроритмічною пульсацією, формотворенням, драматургічною будовою, іншими засобами. Це – провідні риси авторського почерку майстра.

Творча еволюція Ю. Іщенка пов'язана із впливами сучасної музичної культури, опрацюванням нових стилістичних тенденцій – неobarокових, неокласичних, неофольклорних, імпресіоністських, авангардних тощо, – які не визнавала офіційна культура. Зважаючи на процеси, які відбувалися у вітчизняному мистецтві зазначеного часу, застосуємо біографічний метод для аналізу автопортретної характеристики творчості Ю. Іщенка. Для виявлення стильових напрямів, форм їх функціонування, розвитку драматургії та образно-жанрової сфери вітчизняної музики в другій половині ХХ ст. скористаємося стадіальним методом, запропонованим Г. Григор'євою<sup>4</sup>.

ОЛЬГА ЗАВ'ЯЛОВА. ШТРИХИ ДО АВТОПОРТРЕТА...

Період навчання (кінець 40-х – 50-і роки), коли в радянському мистецтві переважав розвиток класичних традицій, Ю. Іщенко згадує як “цікавий час”: “Відбушував 48 рік, більшість композиторів евакуювалася у XIX ст., гарною вважалася тільки та музика, що написана правильно, по радіо звучала виключно музична класика”<sup>5</sup>. Свою “класичну” музичну освіту, яку отримав у херсонській музичній школі в одного із знаних українських педагогів В. Павковича, він згадує з гумором як “академічну парасольку”, що вже в студентські роки “стала швидко промокати”<sup>6</sup>.

Кінець 50-х – 60-і роки – період становлення митця – характеризуються складними стильовими процесами, зумовленими “хрущовською відлигою” та мистецьким рухом “шістдесятників”. За стадіальною хронологією стильові явища зазначеного часу умовно поділяють на “класичні” та “радикальні”<sup>7</sup>. Найгостріше розбіжність виявилася між творчістю митців старшого покоління, які продовжували “академічну” лінію, та молодих композиторів, які прагнули до втілення нових форм. Поворот у радикальному напрямі здійснювали шляхом розширення музичних горизонтів, засвоєння нових музично-інтонаційних засобів виразності. Сьогодні неймовірно видається “заборонений раніше Рахманінов та імпресіоністи” чи той факт, що “у студента-диригента І. Блажкова неприємності” через виконання Трьох російських пісень С. Рахманінова та Рапсодії Дж. Гершвіна<sup>8</sup>.

Початок 60-х – період експериментів із сонорикою, іншими засобами музичної виразності, розширення образно-драматургічної, жанрової, інтонаційно-ритмічної сфер. Г. Григор’єва зазначає: «“Граничність” у світовідчутті саме тепер найсильніше відбилася в нових формах гостроти та експресивності музично-виразових засобів»<sup>9</sup>. “Внутрішня потреба до збагачення своєї гармонічної мови”, яку реалізував Ю. Іщенко в “ускладненні та розширенні гармонічної вертикалі”, була цілком природною реакцією на нові, з одного боку, складні, а з другого, – захоплюючі музичні враження та явища. Композитор відмічає, що “ранні з виданих творів... буквально нашпиговані цими терпкими співзвуччями”, які були провісниками восьмищаблевого

ладу, широко використовуваного ним у творах 70-х років<sup>10</sup>.

Напружені пошуки образно-драматургічних вирішень та відповідних їм композиційно-виражальних засобів початку 60-х позначені захопленням Ю. Іщенко творами С. Прокоф’єва та О. Скребіна. Він відверто визнає їх вплив у перших двох фортепіанних сонатах, а в другій – ще й Б. Лятошинського, А. Штогаренка та частково В. Косенка. Композитор зазначає, що вже в ранніх творах цей вплив – не пряме запозичення, а певна інтеграція, своєрідна рецепція, стилістична спадкоємність, пропущена через власне світовідчуття. Певне “привласнення” мистецького досвіду, логіки мислення й навіть інтонування та створення авторської жанрово-стильової моделі – одна з характерних ознак творчості митця, властива багатьом українським композиторам цієї доби.

Ю. Іщенко сприймає цей факт як закономірність, даність від Бога. Дослідники ж убачають тут множинно-асоціативну природу стилю, що містить «увесь стилістичний “зріз” музичної культури»<sup>11</sup>. Включення у сферу власної творчості всього попереднього мистецького досвіду можна розцінити також із позицій естетики “невтікання” як подолання авторського егоцентризму. Як неактуальний стиль визначено В. Сильвестровим чуже, що, пропущене через власні почуття та думки, використовується вже як *своє*<sup>12</sup>. Не залишається Ю. Іщенко й осторонь фольклорних тенденцій – у кантаті “Русь” для мішаного хору та симфонічного оркестру поряд із “оновленням гармонічної мови”, що виявилось в “змішуванні протилежних функцій”, активно використано лади народної музики<sup>13</sup>.

Неокласицизм та неофольклоризм відзначено як провідні напрями в радикальному русі. Їх використання в цей період пояснюється фактором збереження класичних та реалістичних традицій<sup>14</sup>. У середині 60-х у творчому процесі молодого композитора сталася криза, що спонукала його звернутися до поліфонії. Ю. Іщенко констатує, що наприкінці десятиліття “гармонічна мова моя суттєво змінилася: віднині не акорди диктували голосоведення, а рух голосів-мелодій утворював вертикалі. Самодостатнім стало 4-голосся, а іноді 3-х і навіть 2-голос-

## СУЧАСНІСТЬ

ся. Через це струнний квартет і хор *a'cappella* стали моїми провідними жанрами”<sup>15</sup>.

Оволодіння композитором поліфонічними методами письма, їх застосування в умовах тогочасного музичного висловлювання та інтонування цілком відповідають загальним тенденціям композиції 1960-х років. Кінець 60-х – початок 70-х у музикознавстві характеризується як «своєрідний “рух назустріч” тих стильових тенденцій, що розмежувалися раніше»<sup>16</sup>. У ці роки намітилася “асиміляція різних стильових напрямів, складних зв’язків полюсів стильового притягання, що перехресчуються”<sup>17</sup>.

Усе це позначається на сміливішому розвороті драматургічних пластів, співвідношенні різних стилістичних явищ аж до їх поєднання. У творчості Ю. Іщенка подібні тенденції знайшли відбиток у Першому квартеті, створеному 1967 року, в якому автор реалізував «процес гармонічного “переродження”, коли “акорди-монстри зникають”, а натомість “виникає чотириголосся, про яке можна сказати, що воно і поліфонічне і гармонічне»<sup>18</sup>. Тому не випадково в цей період він “захворів” Д. Шостаковичем. Епохальна постать генія позначилася не тільки на кристалізації творчого стилю Ю. Іщенка, а й допомогла вистояти, не зрадити собі в тяжких умовах суспільної ізоляції, яку на той час переживав молодий композитор. Вплив Д. Шостаковича Ю. Іщенко оцінює більше з ідейного боку. Він визнавав, що “Шостаковича так само “перемолов”, як і його “попередників”<sup>19</sup>.

До Першого квартету композитор опрацював уже весь арсенал технічних засобів композиції. Окрім впливу Д. Шостаковича, важливим тут є те, що в будові квартету (Прелюдія–Фуга–Постлюдія) відбивається формотворення циклів барокової доби. Такі стилістичні суміщення в поєднанні з атональними методами композиції стануть у подальшому одним із характерних принципів творчості митця.

Засвоєння Ю. Іщенком атональної музики відбувається в той же період – у 1968 році він написав вокальний цикл “Перлисті ланцюг” на вірші Катрі Вали, де вперше застосував атональність. Тут яскраво відбилася одна з характерних природних рис митця – моментальна реалізація нового на

практиці. З притаманною йому доброзичливою самоіронією композитор відносить цю композицію до “третьої” музики, тому що твір А. Веберна, під впливом якого створено цикл, мав залежність від музики А. Шенберга, тобто був “вторинним”. Смак до вільної атональності Ю. Іщенко втілює у музиці, “сполучаючи з усім, що засвоєно раніше”<sup>20</sup>.

Застосування “авангардного” інтонування разом із класичними формами композиції стало на той час приводом для “критики як справа (авангардист!), так і зліва (академіст!)”. Нині такі явища, коли “поряд з нововіденцями за бажанням можна почути Дебюссі і Гріга, а можливо й ще будь-кого”<sup>21</sup>, розцінюються як один із важливих “показників” стадії творчої еволюції<sup>22</sup>. За стадіальною хронологією “показова в цьому відношенні творчість композиторів, які первинно належали до різних стильових напрямів” – ті, хто починали на тональній основі “наприкінці 60-х, звертаються... до елементів серійності”, а ті, хто почали з “серійної техніки ...”, усвідомлюють необхідність гнучкого синтезування її з тональною системою”<sup>23</sup>.

Такий тип композиції, де спостерігається значна кількість стилістичних нашарувань, може знівелювати, знеособити музику. Але для творчості яскравих особистостей властивий зворотний ефект – втілення розмаїтої емоційної гами, наявність багатого асоціативного ряду минувшини, що сприяє індивідуалізації мистецтва, увиразненню авторського стилю. Множинні стилістичні поєднання, широка амплітуда всіх відтінків емоцій, багаті асоціативні зв’язки з музичним мистецтвом минулого поряд із більш індивідуалізованою композиторською стилістикою свідчать про “новий принцип образно-тематичного розвитку – інтонаційно-стилістичної комплексності”<sup>24</sup>. Прикладом цього у творчості Ю. Іщенка стала Перша флейтова соната (у статті – 1970 рік, у списку творів – 1971). Автор відмічає і “прокоф’євський рецидив”, і неокласичні елементи, і жанровість, “що наближується до українського фольклору”, звертає увагу на ознаки, які “тільки в подальшому стануть типовими” для його творчості<sup>25</sup>. Такі стилістичні політенденції характерні для наступної фази розвитку музики. Дослідники відмічають “нову якість стилю, що виявляєть-

ОЛЬГА ЗАВ'ЯЛОВА. ШТРИХИ ДО АВТОПОРТРЕТА...

ся у множинно-стильовому варіюванні з його опорою на весь стилістичний “зріз” музичної культури”<sup>26</sup>. У цьому явищі вбачається “модестилістика нового типу, що пронизана живим почуттям “зв’язку епох”, і що розкриває свою дію в межах усе більш індивідуалізованого задуму. Як принципово нова якість мислення виникають і поширюються специфічні прийоми використання цитат, квазіцитат, колажів, стилізованих жанрових та інших ознак різних стилістичних систем”<sup>27</sup>.

Відзначаючи “більш-менш самостійне стильове русло”, що сформувалося на початку 70-х, композитор запитує: «Що змусило мене зануритися в “нову фольклорну хвилю?”». Він називає кілька причин: перша (і, напевно, головна) – боязкість самоповторення, “замкнення на собі”, друга – бажання виходу з психологічно важкого стану суспільної ізоляції. Не останню роль відіграли й політичні мотиви.

Найяскравіше неофольклорні ознаки стилю відбилися в музиці кінця 60-х років. Музикознавці відмічають використання фольклорного тематизму (переважно мікротивного складу) в межах серійної техніки, суміщення фольклорних елементів із сонорикою, застосування джазових структур як одного з різновидів фольклору в сучасному контексті, що в результаті в наступному десятилітті зреалізувалося в об’єднанні в різних довільних комбінаціях усіх типів музичного мислення<sup>28</sup>.

В Ю. Іщенка розробка фольклорних тенденцій намічається вже в ранніх творах (вищезгадана кантата “Русь”, 1959). Можна стверджувати, що певного досвіду роботи з фольклорним матеріалом надає композиторові “В’єтнамська сюїта” (1962) – твір, за висловлюванням автора, “трохи несподіваної національної орієнтації”. Ретельного аналізу в статті “Моя гармонія” як твір-предтеча неофольклорного напрямку зазнає також хор *a cappella* “Щороку” (1971) на вірші В. Куринського. Як “фольклорна” робота з “експресіоністською” частиною згадується Концертна сюїта для флейти та струнних (1972), сюди ж можна віднести й “Акварелі” (1971) для скрипки та фортепіано. Відверто неофольклорним твором, що відкриває та стверджує “другий, паралельний стильовий ракурс” творчості Ю. Іщенка став, на його

думку, вокальний цикл на українські народні тексти “Календарні пісні” (1973).

Звернення композитора до неофольклорного напрямку в статті супроводжується двома згадками про А. Штогаренка – у зв’язку з використанням ладів народної музики в роботі над кантатою, а також щодо Першого скрипкового концерту (“Молодіжний” – назва в дусі А. Я. Штогаренка<sup>29</sup>). Незважаючи на жарт, Ю. Іщенко все життя вдячний А. Штогаренкові за науку – вчитель був “від землі”, і любов до неї прищеплював своїм учням. Звертаючись до постаті вчителя, Ю. Іщенко співвідносить його з образом Антея. А. Штогаренко давав учням більше ніж професійність, він прищеплював відчуття музичного струму, організації матеріалу в необхідному емоційному ключі. З цього приводу треба зазначити, що становлення композиторського почерку Ю. Іщенка відбувалося під впливом двох начал – завдяки А. Штогаренкові формувалася хист емоційного розкриття музики, а вміння “інтелектуально” відобразити зміст твору – від шкільного вчителя В. Павковича та, пізніше, від Б. Лятошинського<sup>30</sup>. Такий сплав (за словами композитора, – інтеграція) сприяє тому, що музика Ю. Іщенка сприймається тільки в поєднанні емоційного та інтелектуального.

Вершині “другого стильового ракурсу” Ю. Іщенка – Четвертій симфонії (1976) – передували два вагомні твори, які можна віднести до неофольклорного напрямку: Квінтет з арфою (1974) та Перше фортепіанне тріо (1975). Твердження автора про те, що симфонія базується “на фольклорному, псевдофольклорному та умовно-фольклорному інтонаційному матеріалі”<sup>31</sup> цілком справедливо стосується й решти зазначених творів. Композитор згадує симфонію у зв’язку з тим, що “в ній фольклорний матеріал працює на трагедію так, як нефольклорний в інших моїх творах”. Він констатує: “Фольклор поки ще не перестав бути об’єктивним началом, але об’єктивне вже стало трагічним”<sup>32</sup>.

На сучасному етапі опора на фольклор затребувала нових методів використання, нової якості його втілення, у зв’язку з чим виникає необхідність “подолання” “чистого” фольклору, розширення вузькофольклорних меж. Існує думка, що “питання національно-

## СУЧАСНІСТЬ

го в музиці нині вирішується широко, з позицій не так прямого відбитку фольклорного матеріалу, як його опосередкованого побутування в системі різноманітних музичних засобів<sup>33</sup>. Одним із ранніх зразків подібного смислового навантаження фольклорного начала в радянській музиці є Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі ор. 67, № 2 мі мінор Д. Шостаковича (1944). Вагомої філософської глибини тут одразу набуває вступна флажолетна тема віолончелі, що будується на інтонаціях російської протяжної пісні. Грандіозних світових масштабів танку смерті набуває й фінал, тематизм якого складають мелодичні звороти єврейської танцювальної музики, що інтонаційно схожі з музичним автографом композитора.

В Ю. Іщенка подібне використання фольклорний матеріал дістав у Другій віолончельній сонаті (1978). Цей твір Юрій Якович назвав етапним у формуванні власного творчого стилю – тут “прокляття роздвоєнням” зникло назавжди”, фольклорний матеріал стає суб’єктивним, автор поводить з ним, як із власним. Стан “знаходження гармонії між двома центральними, але суперечливими стильовими початками” композитор вважає “головною подією ... внутрішнього творчого життя”<sup>34</sup>. Важливою є також його думка щодо “подолання старого народницького уявлення про народне, яке було успадковане тоталітарною радянською ідеологією”<sup>35</sup>.

Отже, творча практика Ю. Іщенка підтверджує, що у ХХ ст. проблема національного в стилі постала особливо гостро. З одного боку, вона зумовлена тими докорінними змінами, що відбулися в системі образно-виражальних засобів. З другого, – звернення до фольклорних джерел сприяє визначенню композиторського стилю, свідчить про належність до певних національних традицій. Як зазначає дослідниця стилістичних явищ у музиці ХХ ст. С. Павлишин, “поєднання тої чи іншої техніки письма з певними національними джерелами може набувати яскраво індивідуальних рис у відповідності до відвічних прикмет і вимог конкретної національної культури”<sup>36</sup>.

Крім зазначених явищ процесу формування індивідуального стилю, привертають увагу деякі акцентовані композитором прийоми, характерні для авторського почерку.

Так, зазначаючи, що йому “не вдалося пройти мимо жодного помітного явища в музиці ХХ ст., не зачепивши його хоча б дотично”<sup>37</sup>, композитор детальніше зупиняється на додекафонії та неокласиці. Юрій Якович визнає: «не слід думати, що дванадцятитоновна техніка була тут “чесною”». Він вважає її певною мірою “маскарадом”, що відбиває образність. У цьому випадку “додекафонія отримує підлеглу роль, являючись одним з багатьох виражальних засобів”<sup>38</sup>. Тут простежуються загальні тенденції стилістичних процесів європейської музики другої половини ХХ ст. щодо експресіонізму, коли “додекафонічна техніка, створена в надрах цієї художньо-стильової системи, була незалежною від естетичного спрямування експресіоністської творчості до гротеску та абсурду”<sup>39</sup>. Додекафонію у своїх творах Ю. Іщенко сприймає ніби гру, а неокласичний напрям називає явним “маскарадом”, що працює виключно на “категорію комічного”.

У 60–70-х роках вітчизняні митці опрацювали композиторські техніки та прийоми, які виникли на початку ХХ ст., певним чином їх переробляючи, що дозволило вільно ними оперувати. Використання цих технік у “чистому” вигляді, їх застосування відбувалося на рівні рефлексії, системи художньо-виражальних засобів. Якщо співвіднести такі явища, коли “додекафонія одразу вступила у контакт з українським фольклорним елементом”<sup>40</sup>, а “в 80–90-х рр. дванадцятитоновна серія вже асимілювалася з музичною [тональною. – О. З.] системою”<sup>41</sup>, то в такому суміщенні стилів є елементи полістилістики, яку широко застосовували наприкінці ХХ ст. Загалом полістилістика, широке використання цитат, колажів і т. п., що саме по собі викликає певну строкатість та еkleктичність, для творчості Ю. Іщенка не характерні.

Цікавою композиторською знахідкою (за висловом автора, “евристичним” прийомом) стала “обманна” драматургія в деяких його творах. Прикладом є вже згадана Перша флейтова соната. Автор ніби “викриває” подвійний обман: “На межі другої частини та фіналу: середній розділ другої частини звучить як початок фіналу, через що та музика, яка передувала, сприймається як повільний вступ до фіналу, ...однак з’являється репри-

ОЛЬГА ЗАВ'ЯЛОВА. ШТРИХИ ДО АВТОПОРТРЕТА...

за, структура стає тричастинною – але тільки для того, щоб остання частина почалася точно так же, як середина другої частини”<sup>42</sup>. Не менш оригінальною є “омана” в Другому фортепіанному квартеті (2003). Подібна ситуація виникає на тому ж “відрізку” – теми фіналу знову “влязять” раніше, ніж треба. Але музична інтрига простягається тут ще далі – розробка фіналу будується на новій широкій темі, а це вже потрібна “омана”!

Заслугує на увагу побіжне висловлювання Ю. Іщенка (щодо оперної творчості) про об'єднання своїх творів у “надцикли”. “Цементуючим” началом, ланкою, що пов'язує три великі твори воєдино, стає, на думку автора, лейтакорд подвійного мажору. Єдиним циклом можна вважати й вісім “Маленьких партит”, написаних протягом 30 років без наміру створення циклу. Крім того, в подібних лейтгармоніях та певних інтонаціях, що лунають у різних творах Ю. Іщенка і сприймаються “ніби звичний розчерк пера – символ мінливості життя, ефірної образності, плинності буття”<sup>43</sup>, вбачаємо драматургічні принципи “централізуючої єдності в умовах формотворчості”<sup>44</sup>. Ретельніший огляд творчості композитора, безперечно, виявить також інші групи творів, які за деякими загальними ознаками чи змістом можна об'єднати в певні надцикли. Ця тенденція перетинається з принципами утворення макроциклів у поетичній творчості поетів-символістів<sup>45</sup>.

З деяких причин композитор не торкається у своїй статті творів на духовні тексти. Але в ХХ ст. для цього пласта музики загальною характерною ознакою є секуляризація – озвучування духовних текстів у світській, мирській манері. Так і музика духовного концерту, молитов та псалмів, створених Ю. Іщенком 2000 року, не є функціональною, але відбиває духовність митця.

Довершенням автопортрета є особисті властивості професійного ставлення Юрія Яковича до процесу творчості та його результатів. Стремління до самореалізації, до втілення власних задумів та почуттів у певній художній формі є споконвічними рушіями особистісного розвитку митця. Стимулювати творчість можуть марнославство або корисні інтереси; деякі митці за несприятливих умов діють усупереч перешкодам, “наперекір до-

лі”, тож мистецький процес стає формою самоствердження. Для Ю. Іщенка впродовж життя мотивація творчості була дуже природною – композитор просто не може не писати, творчість для нього не є доказом своєї спроможності чи самоствердженням, мистецький акт для нього тотожний способів існування.

Юрій Якович вважає композицію однією з найважливіших музикантських професій, тому що композитор у момент творчості повинен увесь час надмірно напружуватися, кожну мить перебувати “на очах у публіки”, тому втрачає сили швидше, ніж виконавці. Безлік часу й сил потребують “завершувальні операції” (адже ще треба переписати твір “начисто”, для оркестрових та ансамблевих творів зробити оркестровку, для опер – клавір і т. і.), а також організація репетиційного процесу тощо. Попри всі перешкоди композитор налаштований позитивно – кожний новий день він починає з думки, що на нього чекає улюблена справа.

Митець спокійно сприймає те, що більша частина його творів ніколи не виконувалася. Якщо заключною фразою в інтерв'ю 1997 року було бажання почути свої опери та симфонії<sup>46</sup>, то через десять років той факт, що його музика майже не виконується, автора не засмує. Він виправдовує це тим, що у власному уявленні все звучить набагато яскравіше. Така толерантність щодо одного з найбільш важливих питань для кожного композитора підсилюється ще острахом за погане виконання, яке може спалювати будь-яку музику.

До вищезазначеного треба додати ще один маленький штрих – стаття “Моя гармонія” датована композитором 5 травня 2003 року – у день його 65-тиріччя. Це, по-перше, факт підсумків певних творчих прагнень і досягнень, по-друге, – незаперечно віддзеркалення особистості, а отже, – змалювання творчого автопортрета.

<sup>1</sup> Іщенко Ю. Моя гармонія // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Зб. статей: Науковий вісник / Упор. В. Москаленко. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 114–127.

<sup>2</sup> У 1977 році Ю. Іщенко захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства “Темброва драматургія в симфоніях Б. М. Лятошинського”. Він є також автором більше десяти музикознавчих статей, присвячених цій проблемі.

## СУЧАСНІСТЬ

<sup>3</sup> Творчий доробок Ю. Іщенка (на 2006 рік): 3 опери; 20 симфонічних творів (у т. ч. 5 симфоній, симфоніста, 3 серенади, 4 іділії, 4 симфонічні поеми, увертюра, концертна сюїта, “Прелюдія, fuga, хорал та арія на тему DСH”); 10 кантат для різних складів хору з симфонічним або камерним чи ансамблевим супроводом, а також без нього; 4 хорові концерти, духовний концерт, псалми, хорова поема, окремі хори; 9 вокальних циклів; 11 інструментальних концертів (у т. ч. 3 для скрипки, 2 для віолончелі, 2 для фортепіано, для арфи, клавесина та струнних, для духових); твори інших концертних жанрів; 13 струнних квінтетів; 3 струнні тріо, 8 “Маленьких партит” для різних інструментальних складів; 3 фортепіанні тріо, 2 фортепіанні квінети, фортепіанний квінтет; квінтет з арфою; тріо для фортепіано, флейти та віолончелі; 5 сонат та сонатина для фортепіано, 8 сонат для скрипки та фортепіано, 4 сонати для віолончелі та фортепіано, 2 сонати для альту та фортепіано, 2 сонати для флейти та фортепіано, 2 сонати для гобоя та фортепіано, понад 10 сонат для інших інструментів (у т. ч. для балалайки та фортепіано, для альт-саксофона та фортепіано, для баяна, для арфи, для англійського рижка та фортепіано); ансамблі для духових; 24 прелюдії для фортепіано та ін.

<sup>4</sup> Григорьева Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века.* – М., 1989. – С. 18–22.

<sup>5</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 115.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 4.

<sup>8</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 116.

<sup>9</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

<sup>10</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 117.

<sup>11</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 22.

<sup>12</sup> Сильвестров В. *Сохранять достоинство // Советская музыка.* – 1990. – № 4. – С. 11–17.

<sup>13</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 117.

<sup>14</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

<sup>15</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 119.

<sup>16</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 20.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 119.

<sup>19</sup> Там само. – С. 120.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само. – С. 121.

<sup>22</sup> Стадіальний метод припускає розгляд еволюції стильових тенденцій на основі загальних ознак, як часового, так і закономірного шляху розвитку. У радянській музиці другої половини XX ст. пропонується умовний поділ на чотири часові відрізки: 1) кінець

40-х – кінець 50-х років – час фронтального розвитку класичних традицій; 2) кінець 50-х – перша половина 60-х – помітне стильове “розмежування” (одна лінія – класичні традиції, друга – радикальне оновлення музично-виразових засобів); 3) кінець 60-х – початок 70-х – своєрідний рух назустріч, використання “навіл” ознак класичної та сучасної систем мислення; 4) початок 70-х – 90-і роки – розвиток методу активних стильових взаємодій, характерних “політенденцій” (Див.: Сильвестров В. Зазнач. праця. – С. 18–22).

<sup>23</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 21.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 121.

<sup>26</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 22.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Там само. – С. 95.

<sup>29</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 122.

<sup>30</sup> Своїм наставникам Ю. Іщенко присвятив: В. Павковичу – Перший фортепіанний концерт, А. Штогаренку – Другий, Б. Лятошинському – Другий квінтет, створений через три місяці після смерті останнього.

<sup>31</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 123.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Григорьева Г. Зазнач. праця. – С. 64.

<sup>34</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 123.

<sup>35</sup> Там само. – С. 124.

<sup>36</sup> Павлишин С. *Музыка двадцатого столетия.* – Л., 2005.

<sup>37</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 124.

<sup>38</sup> Там само. – С. 125.

<sup>39</sup> Юдкін І. *Нариси німецької музичної культури другої половини XX ст.* – К., 1994. – С. 7–8.

<sup>40</sup> Іщенко Ю. Зазнач. праця. – С. 124.

<sup>41</sup> Там само. – С. 125.

<sup>42</sup> Там само.

<sup>43</sup> Зав’ялова О. *Театральність в неobarокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 “Маленьких партит” Ю. Іщенка) // Історія української наукової думки: комплексне дослідження духовної культури слов’ян.* Зб. наук. праць. / Упоряд. Юдкін-Ріпун І. – К., 2006. – Вип. 3.

<sup>44</sup> Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* – М., 1973. – С. 143.

<sup>45</sup> Зав’ялова О. Зазнач. праця.

<sup>46</sup> Ракунова І. *Роздуми про професію, якої майже не існує // Музика.* – 1997. – № 3. – С. 2–4.

## SUMMARY

**Olga Zavyalova. The Traits on the Self-portrait (an Evolution of the Yuriy Ishchenko’s Creation Work in the Context of the Stylistic Processes of the Musical Art During the Second Half of the Twentieth Century)**

This article describes Yuriy Ishchenko’s position concerning contemporary music art, his creative approach, professional methods and art principles in the context of stylistic changes in Ukrainian musical art of the second half of the twentieth century.



# Теорія та методологія

## МУЗИЧНІ ЖАНРИ: КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ

Наталія Костюк

Жанри музичні (далі – Ж. м.) – одне з основних понять теоретичного музикознавства та музичної практики, в якому відбито глибинні естетико-змістовні та регулятивні константи музичної творчості. Ж. м., як і стиль, що належать до найважливіших комунікативно-семантичних регуляторних основ мистецьких систем, перебувають у щільному взаємозв'язку з інтонаційною сферою.

Генеza терміна *жанри музичні* пов'язана з французьким *genre* (від лат. *genus* – рід, вид). Він виник у французькому літературознавстві в XVI ст. на основі Арістотелевої поетики для позначення поетичного роду й виду. У німецькій термінології Ж. м. має два аналоги: *Gattung* – галузь музики або її різновид та *Genre* – характер музики; у польській застосовують термін *gatunek* у значенні жанру тощо. Розробка проблематики, пов'язаної з Ж. м., історично суглосна з проблематикою музичних форм. Так, на початку активного функціонування поняття Ж. м. в українському музикознавстві його сенс ототожнювали з “поділом музичних форм” (за С. Людкевичем). І в сучасній практиці інколи для жанрової класифікації застосовують запозичення із суміжної галузі теоретичного музикознавства – *великі жанри, жанри середніх та малих форм* (зокрема, поняття *пісенні багатоголосні форми* щодо французької *chanson*, німецької *Lied*, мадригалу тощо вживає П. Сімакова). Конструктивна розробка різних аспектів проблеми жанру в музиці відбувалася протягом 1960–1970-х років (Л. Мазель, М. Михайлов, С. Скребков, А. Сохор, В. Бобровський, М. Арановський, В. Конен, І. Земцовський, О. Царьова, В. Цуккерман), ок-

ремі її аспекти висвітлено в працях українських музикознавців Н. Герасимової-Персидської, С. Павлишин, Л. Пархоменко, С. Шипа та ін.

Класифікаційні системи в галузі Ж. м. надзвичайно різноманітні; в них використовувались і використовуються різні критерії для увиразнення взаємопідпорядкування, зумовлені практикою чи можливістю використання різних основ для *жанрової класифікації* (за змістом, умовами виконання та виконавським складом, соціально-комунікативними функціями тощо). Значний спектр варіантів класифікації наведено у статті О. Царьової в “Музыкальной энциклопедии” (М., 1974. – Т. 2.). Визначаючи необхідність врахування вирішального фактора, вона говорить про класифікацію Ж. м.: 1) за призначенням [побутові, народно-побутові та жанри, які не мають визначених життєво-побутових функцій]; 2) за першоосною [декламаційні, моторні й розспівні за (С. Скребковим), пісенні й танцювальні за В. Цуккерманом та ін.]; 3) за місцем та умовами виконання тощо. Важливим чинником класифікації Ж. м. видаються різні опозиції – розважальна (масова, легка) та академічна (серйозна), фольклорна й “мистецька”; застосовують поняття U-Musik – низька, розважальна та E-Musik – елітарна.

Отже, оскільки Ж. м. постають у єдності з середовищем функціонування, до них застосовують критерії наставлення на аудиторію, масштаб, стилістику, образність та композиційну структуру музичних творів. Класифікаційні опозиції – “високі” та “низькі” – пов'язані з можливістю відображення в музичних творах світоглядних та стильових парадигм (це виразно проявляється в добу

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

класицизму). Серед новітніх варіантів класифікації Ж. м. – систематизація за міметичним принципом, запропонована Л. Березовчук (міметично прості, первинні – танець, марш, пісня, романс; складні, похідні від первинних, – опера, ораторія, симфонія, соната; аналітичні – наслідок концептуального модусу сучасної творчості).

У сучасному теоретичному музикознавстві терміном Ж. м. переважно окреслюються засади диференціації та систематизації музичних творів за типологічними особливостями (характерологічним комплексом функційно-змістовних властивостей, виразових засобів та способів художнього узагальнення) й передбачає ієрархічне співвідношення музичних творів за родами, галузями, видами (різновидами) й типами. При цьому межі конкретизації поняття доволі широкі. Так, за Л. Мазелем, “музичні жанри – це роди і види музичних творів, які історично сформувалися у зв’язку з різними соціальними (зокрема соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями музики, у зв’язку з певними типами її змісту, її життєвим призначенням, умовами її виконання і сприйняття”. Близьким до нього є таке визначення: “Жанром називається породжуюча закономірність виду музичної структури, яка відповідає певній функції – соціально-практичній або художній” (О. Соколов). Деякі мистецтвознавці (В. Налімов, Л. Дорфман) пропонують застосовувати метод трансперсональної свідомості для вирішення проблем Ж. м., вважаючи жанр “інформаційно-польовими феноменами музичної свідомості, заснованими на інформаційних потоках довготривалого існування” (Є. Мінаєв). У побуті та творчій практиці поширене розуміння Ж. м. як дещо абстрактного поняття, узгодженого з певними ідеальними моделями й традицією їх сприйняття.

Проте терміни *рід*, *вид* (які часом застосовуються як однорядні синоніми до поняття *жанр*) повсюдно вживаються для означення як однорядних, так і різних явищ. Методологічна невизначеність сприяє такій недиференційованості, не розмежовуванню понять *рід*, *вид* та явищ інтражанро-

вої типології; суттєві суперечності виникають також внаслідок історичної рухливості жанрових систем, змінюваності й інтенсивності жанрово-видової взаємодії в різних стильові періоди. Проблема охоплює визначення критеріїв класифікації (типізований зміст, соціальне призначення, суспільне побутування й т. ін.), виявлення “історично сформованої традиції” їх розуміння (А. Сохор) та простеження розвитку жанрових генотипів (Л. Пархоменко). З’ясування їх чіткої диференціації належить до актуальних потреб сучасного теоретичного музикознавства.

Вихідною засадою найпродуктивніших схем, які можуть дати позитивний результат, видається первинність творчості й застосування певного терміна (можливо, *тип*), спільного для всіх ієрархічних рівнів і водночас індіферентного до ієрархічних ознак. Відповідно під *родом* (як найбільш загальною характеристикою, що лежить на поверхні жанрової класифікації) можна розуміти найзагальніші за генетичними характеристиками типи творчості (фольклор, професійно-композиторська музика); під *галуззю* або *видом* – типи творів за виконавськими або масштабно-психологічними ознаками (вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні).

*Жанр* – наступна ієрархічна ланка – стабільний тип музичної структури, який володіє визначеним, історично сформованим специфічним змістом. За надзвичайного розмаїття визначень провідними є такі: 1) тип музичного твору, який існує в певних культурних та національних ареалах, історично зумовлено втілює конкретні соціальні, естетичні, конструктивно-семантичні та інші реалії в певній єдності ознак і визначається спрямованістю ідеальної абстрактної моделі на його соціально-комунікативну функцію; 2) ідеальна – абстрактна і типологічна – модель чи інваріант, стосовно якого можуть здійснюватися зіставлення й визначатися певні групи творів. *Жанрова модель* є абстрактною схемою, виробленою шляхом перехресної класифікації на основі багатьох зразків, схожих естетичною, конструктивною, комунікативною, іншими функціями та мов-

НАТАЛІЯ КОСТЮК. МУЗИЧНІ ЖАНРИ: КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ

но-виразовими особливостями (образ, композиція та стилістика). Для відтворення основних, типологічних чи парадигмальних якостей, що принципово визначають той чи інший Ж. м., застосовують поняття *жанрова домінанта* (сукупність ознак, яким підпорядковано всі інші в художньому цілому) або *стійка жанрова семантика*. Оскільки жанри є не тільки конструктивними, але й мовними системами, то семантика, перебуваючи на перетині індивідуальних (переважно динамічних, вірогідно, орієнтованих на жанрове ядро) та типологічних (традиційних, зорієнтованих на жанрову модель) площин, належить до їх якісних визначників внаслідок того, що в ній сконцентровано базис системи. Позаяк Ж. м. професійно-композиторської сфери так чи інакше є витвором індивідуального мислення, у цьому випадку можна говорити про їх багатоваріантність та інтра-семантичність.

Те, що інваріантна модель Ж. м. має стабільні властивості – конкретну структуру, чіткі функції та виразні ментальні атрибути, а щільність інформації в ній передбачає варіантну мобільність, – певною мірою накреслює логіку зміни жанру. Межа розвитку – між певною ідеальною жанровою моделлю та гранями існування цього жанру, між якими відбувається історичний розвиток Ж. м. У цих інтражанрових границях розгортається доволі значний спектр можливих модифікацій. Як наслідок, можна говорити про певний Ж. м. не тільки як про частину системи вищого рівня (родовидової), але й про те, що він є спільністю різновидів, які схожі між собою в межах “жанрової області” та мають певну автономність. Тому протягом ХХ ст. було усталено ще один термін – *різновид*, – який застосовують до дещо відмінних між собою явищ, що належать до одного жанрового або видового типу (камерна симфонія, симфонія для одного інструмента) та до змішаних жанрів (кантата-симфонія), які перебувають у пограничних, суміжних областях різних жанрів чи видів.

Системність музичного мистецтва, що проявляється у формуванні багаторівневих і відмінних між собою структур (а від-

повідно – й інтрасистемних чи макросистемних параметрів), має універсальний характер. Багатоманітність взаємозв'язків, розмаїття видів взаємодії та проявів взаємозалежності між рівнями (кожен є частиною більш загального і вбирає в себе менш загальні) дають можливість застосувати фольклорну метафору “світове дерево” (І. Земцовський) для характеристики макросистеми Ж. м. Отож, їх ієрархія історично відносна, ієрархічні залежності часто дійсні для певної конкретної епохи й виявляють свою нестабільність за зміни стильових дискурсів. Тому перенесення принципу ієрархічності (від грец. *hieros* – священний та *arkhe* – керувати) на власне Ж. м. (хоча не самої жанрово-видової або жанрово-родової системи) можливе з певними застереженнями, як організація множинності й складності, а не прямої підпорядкованості.

Типологічна й міжвидова спорідненість у площині Ж. м. значною мірою пов'язана з певними асоціативно-змістовними стереотипами, зумовленими історично сформованою традицією тлумачення Ж. м. Тут значну роль відіграють співвідношення на рівні “первинності” та “вторинності” жанрового матеріалу. І первинні (прості), і вторинні (складні) жанри створюються на основі інтонаційного фонду, характерного для певного періоду, й безпосередньо відтворюють зв'язок із середовищем виникнення та початкового періоду побутування. Найдавніші з-поміж них – пісенно-словесні, моторно-рухові (танець, марш), інструментальні награвання та сигнали – мають безпосередню життєво-прикладну основу й переважно виявляють синкретичні засади. Саме вони найцілісніше зберігають основу (ядро) своєї структури та, абсорбуючи стильові ознаки певної історичної доби, виявляють консервативність чи стабільність типологічної моделі. Збереження жанрових закономірностей у різних історико-стильових умовах (наприклад, середньовічні та барокові пасакалії, пасакалії Д. Шостаковича, пасакалії “Для початку” та “Для кінця віку” Є. Станковича) зумовило застосування поняття *жанровий стиль* (А. Сохор). Вторинні жанри, формуючись, синтезують у

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

собі властивості первинних жанрів (часто носієм цього змісту є фактура музичного твору). Тому виявлення жанрових основ тематизму – одне з провідних завдань експозиційної фактури (Є. Назайкінський).

Композиторські Ж. м. докласичної, класичної, частково романтичної доби впродовж наступних стильових епох, реагуючи на вплив різних історично-стильових дискурсів, зазнали змін – еволюціонували чи зруйнувалися. Яскравим прикладом є наслідок взаємодії різноманітних Ж. м. у межах жанрів синтетичного характеру (опера, ораторія). Тут певні ланцюги Ж. м., як правило, набувають іншого звучання, часто змінюючи семантику свого ядра в процесі безпосереднього інтрасистемного контакту й унаслідок драматургічних концепцій. Ця закономірність діє також на вищому рівні – опера, ораторія й інші аналогічні за структурою жанри, зберігаючи спадкоємні зв'язки при формуванні власного типу, значною мірою трансформували власну жанрову модель у процесі еволюції.

Спостереження за перехресною взаємодією Ж. м., яка відбувається протягом кожної епохи, спричинили виникнення понять *жанровий зміст* (А. Сохор) і *жанровий стиль* стосовно певного історичного періоду. Естетико-художні акценти набували в них домінуючого значення.

Асоціативність, що орієнтує слухача до смислів уже відомих образів, є ґрунтом для поняття *узагальнення через жанр* (А. Альшванг). Водночас, втілюючи певну жанрову традицію, константні елементи будь-якої жанрової системи доволі виразно простежуються в семантичних та стилістичних площинах музичних творів, породжуючи явище т. зв. *конкретизації через жанр*. Натомість індивідуалізуючі чинники музичних творів, будучи вторинними щодо жанрової моделі, можуть нівелювати стереотипні жанрові константи. Проте навіть переносне тлумачення конкретного Ж. м. (як виразно-концепційне композиторське вирішення) не знищує сенсу його жанрової моделі, хоча й набуває значущості естетико-семантичної суперечності.

Доволі часто в сучасній музиці використовуються різноманітні засоби, здатні докорін-

но змінювати й навіть деформувати первинне психологічно-семантичне наставлення на сенс жанрового означення. Такий підхід яскраво показує, що традиційні типологічні схеми не охоплюють усіх явищ унаслідок еволюційної “мобільності” музичних жанрів. Для визначення співвідношень між жанровими прототипами та “похідними моделями” істотне значення має градування жанрової детермінації. М. Михайлов пропонує трирівневу систему – строга (детермінованість формальних і змістових ознак), середня (вільне співвідношення формальних та змістових ознак), нульова (будь-які ознаки детермінованості відсутні у зв'язку із всебічною індивідуалізацією змісту). За з'ясування ієрархічних зв'язків будь-який Ж. м. залежно від контекстуальних умов може розглядатися як жанр вищого чи нижчого рівня, тобто набувати визначальних чи підпорядкованих ознак. Якщо той чи інший Ж. м. у таких системах розташовується на вищому щаблі, то в ньому домінують функції узгодження, інтеграції, узагальнення ознак, суттєвих для цієї жанрової системи. Навпаки, на щаблях нижчих рівнів семантичне визначення є конкретнішим і детальнішим; ним охоплюються переважно ознаки такої підсистеми. Утім, це не означає обмеження автономності жанрів нижчих рівнів щодо вищих та жорсткої детермінації інтравидових співвідношень. Об'єднання Ж. м. за родовими ознаками (симфонічна, оперна, хорова, інструментальна музика як галузі творчості) утворюють системи найвищого рівня – макрожанрові музичні системи. Існує також протилежний підхід (система Д. Кабалевського).

Важливим аспектом є дослідження спектра можливостей жанрового розвитку в межах одного твору. На це звернув увагу Є. Назайкінський, визначивши три його основні види: а) відсутність значних жанрових змін у творі; б) рух від жанрово-визначеної, конкретної характеристичної сфери до нейтралізації жанрових зв'язків, до синтезування різноманітних жанрових засобів; в) розвиток від узагальненого жанрового характеру до конкретного відображення первинного жанру.

Еволюція музичних жанрів зумовлена дією різних чинників. Одним із найважливіших є приналежність до культурних ареалів

НАТАЛІЯ КОСТЮК. МУЗИЧНІ ЖАНРИ: КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ

та національних шкіл (опера-буф, народно-побутова опера, опера-комік), на ґрунті яких формуються *ментальні характеристики* Ж. м. як породження певної культури й носії її семантики. Тому жанрові системи різних ареалів можуть істотно різнитися між собою внаслідок специфічності базових структур, зокрема, інтонаційності, естетичних, соціологічних та інших факторів. Певна дискурсивна структура Ж. м. як об'єктивна модель внаслідок індивідуальних концепцій стає засобом композиторської рефлексії. Ці чинники спричинюють мінливість жанрового змісту та жанрової системи в межах одного стильового періоду.

Завдяки внутрішній гнучкості, динамічності й рухливості жанрові системи набувають таких властивостей, як самовідновлення, самоподолання, адаптативність тощо, які можна розглядати як принципи самоорганізації. *Самовідновлення* – здатність постійно оновлювати й повторно використовувати свої компоненти в процесі підтримки цілісності загальної структури. *Самоподолання* – здатність творчо виходити за свої межі в процесі еволюції для створення нових структур та моделей. Унаслідок радикальних генотипних змін та новаційного мислення окремих композиторів іноді виникають передумови для становлення нових Ж. м. Виявляючи механізм самоподолання, такі явища сприяють сутнісному оновленню жанрового фонду певних епох. *Адаптивність* Ж. м. виявляється в процесі їх еволюції та свідчить на користь генотипної концепції розвитку Ж. м. Вона полягає в тому, що структурні зміни можуть стосуватися як вторинних, так і первинних жанрових властивостей, що безпосередньо позначається на перманентних ознаках жанру. Яскравим прикладом цього є розвиток жанру симфонії в XVII–XVIII та XX ст. Ці зміни забезпечують максимальну гнучкість жанрових систем. Така самоорганізація інтрасистемних та інтражанрових функцій визначається власне системою, а не її оточенням. При цьому Ж. м. та жанрові системи не ізольовані, а перебувають у безперервній взаємодії з жанровим контекстом. Отож, цей контекст, з одного боку, відтворюється у тексті твору внаслідок

“прагнення композитора якнайкраще пристосувати до неї зміст і форму твору”, з другого, – впливаючи на сприйняття, є “середовищем, де формується особливий комунікаційний клімат” (Є. Назайкінський). Іншим аспектом цих процесів є виникнення кризи жанрових систем на межі епох та істотних змін жанрового фонду в кожній наступній.

Також Ж. м. мають достатньо конкретну детермінованість унаслідок активної взаємодії зі стилями. Тому вельми результативним є використання дискурсивних акцентів *докласичний-класичний-посткласичний*, а уточнюючі позначення, що застосовуються в музикознавчій практиці (*бароковий, романтичний* тощо) набувають істотного семантичного значення. До того ж, жанрові стилі проєкції процесу здебільшого взаємозумовлені – культивування певних Ж. м. є однією із суттєвих ознак стилю (за А. Сохором, “жанровий фонд епохи”), а еволюція жанрів є наслідком стильових процесів. Утім, жанрові ознаки виокремлюються значно легше, ніж стильові.

Рання межа можливих досліджень музичних жанрів європейської професійної музики – IX ст., початок письмової фіксації нотних текстів. Проте функціонування Ж. м., які виявились основою сучасних євроцентристських жанрових сфер (симфонія, концерт, соната, опера, ораторія тощо), здебільшого розпочалося в добу бароко (між 1600–1750), а поняття Ж. м. стало визначальною категорією дискурсу класицизму (зокрема, строга ієрархічність за правилами, даними в “Поетичному мистецтві” Н. Буало). Опера та симфонія тривалий час, аж до останньої третини XX ст., мислилися своєрідними “панорамами музичного світу” і зразком універсального прояву художньої ментальності, хоча на основі ядер цих жанрів за цей час розгорнулося доволі значне поле видозмін і модифікацій.

Відтворюючи закономірності естетико-стильових процесів, жанри здатні пристосовуватися до різних стильових і ментальних контекстів. Так, зміна естетичних настанов, ускладнення й переосмислення класичної системи співвідношень між родами та видами творчості (низькі та висо-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

кі жанри), яка сталася у ХІХ ст., спричинила перегляд стабільних жанрових ознак і навіть канонів у тому вигляді, в якому вони побутували в ХVІІ–ХVІІІ ст. У творчості композиторів ХХ ст. більшість традиційних визначень Ж. м. не означають дотримання чіткої жанрової моделі в багатьох творах, а виявляють щодо неї істотну варіативність. Одним із початкових проявів цього процесу стало відокремлення на межі ХІХ–ХХ ст. у творчій практиці поняття *жанр* від застосовуваного в той час заміника *форма музична*, а в музикознавстві – розробка історико-стильових ракурсів їх виникнення, еволюції та видозмін у творчості окремих композиторів (у зв'язку з осмисленням проблеми індивідуалізації жанру).

Стильова ситуація ХХ ст. позначилася на посиленні рухливості, нестійкості, неоднозначності жанрових дефініцій. Часто традиційні жанрові визначення – відносно чітко детерміновані щодо семантичних та формальних характеристик – втрачають свою абсолютність. Джерела цього – у знахідках бароко, раннього романтизму, у творчих пошуках постромантизму та імпресіонізму, що відбувалися під істотним впливом філософських концепцій, літературних тенденцій, відкриттів у сфері видовищно-просторових мистецтв тощо.

У зв'язку з численними експериментами сучасних композиторів важливого значення набула проблема співвідношення жанрового визначення творів з їх реальним жанровим змістом. У європейському музикознавстві, як правило, жанрові визначення надаються певній групі творів на ґрунті їх змістових і функційних характеристик (прелюдія, ноктюрн та ін.). Часто уточнюючі визначення запозичуються із суміжних мистецьких сфер (поема-балада, концерт-симфонія тощо). Деякі жанрові визначення пов'язані або з попереднім наставленням на естетико-стильову модель із можливим відтворенням особливостей жанру-прототипу (опера, містерія), або з пошуком адекватних до типізованого змісту відповідників у процесі розвитку традиційних жанрів (соната-балада Б. Лятошинського, квартет-симфонія В. Губи).

У процесі еволюції жанру співвідносність модифікацій із усталеною в традиції сприйняття концепцією, осмисленою як жанрова модель, увиразнюється шляхом виявлення стабільних та змінних елементів у багатьох творах. Цілком очевидно, що усталені в європейському музикознавстві визначення Ж. м., якими значною мірою окреслюються інтражанрові ознаки та місце тих чи інших жанрів у типологічній ієрархії, не охоплюють усіх явищ унаслідок еволюційної рухливості жанрової системи. У сучасній мистецькій ситуації проблема визначення жанру до певної міри наближена до сенсу концепту – усталені терміни, надаючи суттєву інформацію про твір, не вичерпують цієї конкретикою всього обсягу специфічних зумовлень. Унаслідок цього істотно активізуються позатекстові, асоціативні чинники, збагачується й переосмислюється звичний сенс жанрових понять (хорова опера “Золотослов” Л. Дичко, “Есхатофонія” для великого симфонічного оркестру В. Сильвестрова). Цей процес супроводжується не тільки збагаченням і ускладненням властиво системи Ж. м., а й виникненням похідних проблем та суперечностей. З-поміж них чи не найпоказовішим є співвідношення між авторським визначенням і традиційним змістом жанру. Так, аналогічними термінами часто позначають доволі різні за концепцією твори (“Три японські хайку” Л. Грабовського та “Прелюдії в стилі хоку” Л. Дичко). Істотно, що за таких умов оновлення того чи іншого жанру відбувається не тільки завдяки використанню оригінальних стилістичних засобів чи програмованому “включенню” у відмінний від традиційного естетико-стильовий контекст (“Псалом” для струнного квартету/струнного оркестру А. Пярта, “Заупокійна” М. Скорика), а й унаслідок переосмислення семантичних засад жанру (“Missa brevis” Б. Шеффера, Соната quasi una fantasia О. Козаренка). Яскравим зразком цих процесів є ситуації у двох полярих галузях – симфонічній та духовно-культовій.

Використання у визначеннях творів вказівок на різні Ж. м., що мають джерела в музиці бароко, виражено в понятті *жанро-*

## НАТАЛІЯ КОСТЮК. МУЗИЧНІ ЖАНРИ: КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ

вий мікст, або змішаний жанр (соната-баллада Б. Лятошинського, опера-балет-пантоміма “Дуже спляча красуня” А. Бльоха). Побувають визначення, які доволі чітко вказують на стильові орієнтири, а також є своєрідними стильовими символами, опосередкованими через жанрові визначення (“Concerti grossi” А. Шнітке, “Епітафія маркізу де Саду” С. Зажитька тощо). Суміщення жанрової та стильової площин з метою відтворення певної культурно-стильової традиції або, навпаки, відчуження від неї спричинює переосмислення властивих для неї Ж. м. (явище, показове для неостильових тенденцій і постмодерних експериментів). Серед засобів, які використовуються для цього, – жанрове цитування (відтворення характерних ознак первинних Ж. м. у незмінному вигляді), жанрова трансформація (істотне переосмислення жанрових ознак), жанровий розвиток (послідовні зміни як головний засіб втілення художнього задуму), змінність жанрових основ, жанрова поліфонія, синтез тощо.

Руйнація жанрово-понятійних стереотипів зумовила започаткування тенденції до заміщення типових жанрових визначень довільними назвами – “Жанр є точкою зору” (Е. Бентлі). Вони конкретизуються вказівкою на виконавський склад (“Квітучий сад і яблука, що падають у воду” для кларнета, віолончелі та фортепіано Є. Станковича, “Есхатофонія” для великого симфонічного оркестру В. Сильвестрова), суть музичного змісту (“Гомеоморфії” Л. Грабовського) чи засади формотворення (“Гравітації” для фортепіано Г. Гаврилець) тощо. Іноді використання деяких назв є імпульсом для процесу становлення нового жанру (“Симфонічні фрески” Л. Грабовського, “Фрески Софії Київської” В. Годзяцького, «“Фрески” за картинами Катерини Білокур», “Іспанські” та “Французькі” фрески” Л. Дичко та ін.).

Упродовж різних історичних періодів простежується переосмислення конкретних різновидів Ж. м. – лірична пісня може стати основою для філософського монологу (солоспів “Місяцю князю” В. Барвінського), характерна пісня переростає в драматичну сцену (“Пісні й танці смерті” М. Мусоргського) й т. ін. Характерною ознакою

сучасної творчості є виникнення різноманітних жанрових антиномій. Так, антиноміями барокової прелюдії є постмодерна постлюдія. Водночас виникнення жанрових антиномій часто спричинене інтражанровим розвитком та поляризацією жанрових різновидів (наприклад, опера-ораторія є, по-суті, полярним явищем до моноопери).

Окреслені в процесі тривалої музикознавчої практики регуляторні основи й накопичений емпіричний досвід дозволяють прогнозувати розробку теорії музичних жанрів як однієї з фундаментальних галузей музикознавства.

*Александрова Н.* От жанровых номинаций к семантике жанра: О своеобразии музыковедческого дискурса // Культурологические проблемы музыкальной украинистики: Сборник статей. – О., 1997. – Вып. 2. – Ч. 1.

*Альшванг А.* Оперные жанры “Кармен” // Избранные статьи. – М., 1959.

*Березовчук Л.* Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сборник научных трудов. – Ленинград, 1989. – Вып. 2.

*Бурлина Е.* Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов, 1987.

*Васильев А.* К проблеме социологии жанра (социологии) // Методологические проблемы современного искусствознания: Сборник научных трудов. – Ленинград, 1985. – Вып. IV.

*Дуков Е.* Социальное общение как фактор преобразования музыкального жанра // Автореф. ... канд. искусствоведения. – М., 1983.

*Зись А.* К проблеме “философских жанров” искусства // Советская музыка. – 1987. – № 11.

*Каган М.* Морфология искусства. – Ленинград, 1972.

*Калошина Г.* Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров // Диссертация ... кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1987.

*Косенко О.* Про співвідношення системно-структурного та польового підходів до аналізу музичних явищ (до поняття “семантичного поля”) // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7.

*Лейдерман Н.* Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.

*Лейдерман Н.* Теоретическая модель жанра // Zagadnienia Rodzajów Literackich. – Lodz, 1984. – T. XXVI. – Zeszyt 1(51).

*Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета) // Диссертация ... кандидата искусствоведения. – М., 1981.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

- Людкевич С.* Теорія музики. – Коломия, 1921.
- Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1979.
- Минаев Е.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства // Автореф. ... доктора искусствоведения. – М., 2000.
- Михайлов М.* Некоторые вопросы стилистического анализа // Этюды о стиле в музыке. – Ленинград, 1990.
- Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
- Пархоменко Л.* Українська хорова п'єса. Типологія. Тематизм. Композиція. – К., 1979.
- Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.
- Смирнова Т.* Проблема теории музыкального жанра // Автореф. ... кандидата искусствоведения. – К., 1988.
- Соколов О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
- Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971.
- Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Ленинград, 1981.
- Тукова И.* “Жанротворчество” и творчество “в жанре” // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 21.
- Тукова І.* Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. // Дисертація ... кандидата мистецтвознавства. – К., 2003.
- Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – С.Пб., 2001.
- Шаповалова Л.* О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости // Автореф. ... кандидата искусствоведения. – К., 1984.
- Шип С.* Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2002.

## SUMMARY

### **Nataliya Kostyuk. Music Genres: the Problem of the Classification**

Music genres – one of the main terms of the theoretical music studies and music practice, which reflect aesthetic and regulative constants

of the music art. The music genres belong to the most important communicative-semantic basics of the artistic systems. This article is an attempt to figure out regulative basics for the development of the music genre theory.



## ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВИХ ТЕКСТІВ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

*Андрій Карпяк*

Мистецька неповторність, унікальність життя й творчості геніального німецького композитора доби бароко Йоганна Себастьяна Баха стали причиною багатьох питань і непорозумінь щодо обставин і внутрішньої мотивації створення багатьох масштабних, знакових творів<sup>1</sup>. Залишається до сьогодні незрозумілим, наскільки композитор усвідомлював своєрідність власної музичної мови та самобутність задумів. Він не прагнув визнання своїх великих творів, не закликав світ, щоби той пізнав їх. Й. С. Бах не усвідомлював значення своєї творчості. Це був природний процес самовираження, який не потребував від учнів досконалого відтворення його композицій, а від аудиторії – розуміння.

“Подивіться на цю голову, увінчану дивацькою, старомодною французькою перукою, – писав Р. Вагнер, – на цього майстра, який у пошуках праці мандрував як злидений кантор та органіст по маленьких містечках Тюрингії, назви яких ми заледве чи знаємо зараз. Він був настільки непомітним, що необхідним було ціле сторіччя, щоби добути з невідомості його твори. Навіть у музиці він обрав форму, яка зовнішньо відображала його час, – суху, позбавлену гнучкості, педантичну... І ось погляньте, який світ творить з цих елементів незбагненно великий Бах!”

Парадоксально та промовисто, що й сьогодні ми чуємо про все нові сумніви щодо оригінальності окремих творів Йоганна Себастьяна. Цілком можливо, що не всі флейтові сонати належать руці майстра, а деякі з них написані його сином Вільгельмом Фрідеманом, видатним Йоганном Йоахімом Квантцем. Що ж, не варто дивуватися, адже відомо ряд випадків з помилками. Скажімо, Й. С. Баху належить велика кількість транскрипцій творів А. Вівальді, Ф. Телемана, Б. Марчелло та інших композиторів, які три-

валий час вважалися бахівськими витворами. З другого боку, трапляються випадки навмисного введення в оману шанувальників музичного мистецтва родичами, сучасниками та музикантами наступних поколінь. Найгучнішим таким прикладом варто, напевне, вважати привласнення Фрідеманом одного з творів батька.

У царині флейтової музики Й. С. Баха безліч запитань і проблем. Найцікавішим та водночас виключно практичним питанням є технологія виконання бахівських творів. Один зі складових елементів цього завдання – безперервне розгортання мелодичної лінії партії флейти, що дуже часто трапляється у творах композитора. Техніка викладу матеріалу, що була незручною для виконання, очевидно призначалася для музикантів, які володіли ланцюговим диханням, але аналогічні приклади знаходимо і в оркестрових партіях інших духових інструментів. Тобто така практика мусила бути повсюдною в той час. Для конкретизації цієї тези спробуємо дещо відтворити основні обставини праці композитора.

“Оркестр Й. С. Баха у Лейпцигу складався з міських трубачів, музичних ремісників – інакше їх неможливо назвати, – пише А. Швейцер,<sup>2</sup> – та учнів, які, разом із заняттями з багатьох предметів, за декілька місяців вивчали гру ще на якомусь інструменті під керівництвом старшого товариша. Важко уявити, як вони могли дати собі раду з виконанням партій гобоя, флейти, труби, які й для сучасних віртуозів-духовиків складають значні труднощі”.

Наступна версія застосування фрагментів та цілих творів із безперервним розвитком – традиційне для того часу неврахування духової специфіки (схоже на те, як А. Вівальді писав свої перші концерти для духо-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

вих інструментів, насичені технічними вимогами для струнних інструментів). З цього приводу заслуговують на увагу висловлювання Н. Кашкадамової, що стосуються клавірних композицій Й. С. Баха. З певними застереженнями ці думки є актуальними й для виконання на флейті. У творах композитора другорядними є питання аплікатурної зручності, технології виконання чи звукової ефектності. Залишається єдиний критерій – інтонаційна змістовність мелодичного розгортання. Саме через це поступово втрачається притаманна інструментові специфіка письма, а на зміну їй приходять універсальність викладу матеріалу, яка допускає різне трактування й породжує дискусії.

Й. С. Бах не належав до композиторів, яких надихала на творчість специфіка інструмента. Його опуси – це передусім власне музика, а вже потім – музика для певного інструмента. Він не ставив перед собою завдання виявити достоїнство клавіра, скрипки, флейти тощо, а змушував інструменти “приспосовуватися” до своїх задумів<sup>3</sup>. Факти та дослідження схилиють до версії, що вимоги щодо виконання творів Й. С. Баха флейтистами полягали не в детальному, неухильному дотриманні музичного тексту (адже застосування штрихів також передбачало технічну свободу, водночас підпорядковуючись строгій організації), а в інтелектуальному осягненні твору, ієрархії складових елементів, цікавому, вибагливому фразуванні. Безперервність досягалася особливою артикуляцією, а не відсутністю права на довільність дихання.

Не меншу складність для флейтиста становить ще одна особливість бахівських текстів – перевага використання низького регістру у викладі сольного та ансамблевого репертуару для флейти. Чому Й. С. Бах, творячи унікальні композиції для флейти в супроводі оркестру чи клавесина, примушував соліста “боротися” з ділянкою діапазона, яка в динамічному багатстві та гнучкості (на думку сучасного флейтиста) найменше відповідала тій ролі, яку композитор відводив інструментові. Для того, щоби зрозуміти вимоги, які Й. С. Бах “ставив” перед флейтистом ХХ–ХХІ ст., звернемося до висловлювання Г. Малера щодо нововведень у трак-

товці інструментів: “у третій частині [І симфонія. – А. К.] інструменти ніби виступають в чужому образі, усе мусить бути неясним, нечітким, глухим, ніби перед нами тіні. Якщо я хочу отримати здавлений звук, то запропоную його не тому інструменту, на якому легко його виконати. Тому контрабаси і фагот у мене часто змушені “вищати” на найвищих нотах, а флейта – “пихтіти” на низьких”<sup>4</sup>.

Вельми сумнівно, щоб композитор прагнув настільки спотворювати природне забарвлення цих інструментів? Можливо, ми маємо справу з цілком іншим інструментарієм та завданнями?

Звучання барокової флейти відзначалося особливою красою, оригінальністю, витонченістю та визначеною динамічною силою звуків першої октави. Однак “передумання” [специфічний технічний прийом. – А. К.] породжувало різноманітні інтонаційні, акустичні та темброві погрішності, а виконання в третій октаві було взагалі проблематичним. У ХІХ ст. нові флейти, трохи збільшивши наявну кількість обертонів у звуках першої октави, змогли досягнути динамічного балансу з раніше оновленими струнними та клавірними інструментами завдяки модернізації саме другої та третьої октав<sup>5</sup>. Правильне акустичне розташування отворів, їхня величина, складний клапанний механізм та срібний корпус дозволили довести діапазон інструмента до четвертої октави, надати високу якість і силу середньому та верхньому регістрам.

До непізнаності змінилося інструментальне “оточення” флейтиста в ХІХ–ХХ ст. “Якби Бах побачив сучасний рояль, він би привітав досконалість механіки, але якістю звука був би незадоволений, – стверджує А. Швейцер. – Вдосконалюючи інструмент, увагу звертали лише на силу звучання, що зросла неспівмірно з іншими засобами. Чим сильнішим ставав звук, тим біднішим – його забарвлення, він втратив яскравість, прозорість, яку давав резонанс дерев’яного корпусу, його характер визначає тепер металічна конструкція”<sup>6</sup>.

З усіх нині існуючих інструментів лише смичкові зберегли свою зовнішню форму протягом чотирьохсот років. Але чи означає це, що звук сучасних скрипок ідентичний звукові інструментів ХІ–ХІІІ ст. У бетхо-

АНДРІЙ КАРПЯК. ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВИХ ТЕКСТІВ...

венську епоху динамічна шкала скрипок, виготовлених за стандартами минулої епохи, перестала відповідати вимогам композиторів та слухачів. У цей переломний момент скрипкові майстри зміцнили натягнення струн, змінили басові балки, усунули стару шийку, натомість нову розмістили навскіс, загостривши кут натягнутих на підставку струн, що збільшило тиск на верхню дека. Повний успіх цих нововведень закріпив Турт, який сконструював новий смичок. Величезний зиск, який давав більш ніж утричі сильніший звук, мусив бути “оплачений” значною втратою тембральності<sup>7</sup>.

Легко зробити висновки про звукові вимоги та бажання Й. С. Баха, оглянувши його улюблений інструмент – клавикорд, струни якого починали звучати від удару тангенти. Перевага клавикорда полягала в тому, що він дозволяв передавати витончені відтінки, адже динаміка звучання, як і в сучасного фортепіано, регулювалася силою натискання клавіші. Але була й інша особливість – обмежена сила звука. Тобто композитора цілком влаштовувало виконання звукових нюансів насамперед завдяки різноманітній артикуляції та (значно менше) динаміки. Й. Форкель стверджував: “Якщо Й. С. Бах хотів передати сильні афекти, то робив це не так, як багато хто, шляхом надмірного підсилення удару по клавішах, але за допомогою гармонічних та мелодичних фігур, тобто, апелюючи до внутрішніх сил мистецтва”<sup>8</sup>.

Незважаючи на бахівську інструментальну універсальність, знаходимо більш ніж виразні свідчення дбайливого ставлення композитора до балансових деталей та тембру солюючої флейти навіть у ансамблевих творах. Соната соль-мажор для флейти, скрипки в супроводі чембало написана для *Violino discordato* – Й. С. Бах вимагає тут, щоби дві верхні струни були відпущені на тон нижче (тобто  $\text{F}_4$ ), і тому нотує на тон вище. Скрипичну партію можна було б також досить добре заграти у звичайному строї, але композитор змінив стрій скрипки заради характеру звука, щоби він став м’якший і краще зливався з тоном флейти (як не згадати висловлювання про делікатність звучання тодішньої скрипки).

У творах з оркестром Й. С. Бах часто застосовував послаблення динаміки звучан-

ня шляхом зменшення кількості інструментів. Завдяки цьому досягалося чудове піано або піанісімо. Ще важливіше значення має обмеження оркестру під час виступу соліста чи солістів. Бахівський оркестр, таким чином, ніколи не заглушав солюючої флейти. В оригінальних партіях можна знайти багато авторських позначок, де композитор пропонує оркестровим голосам пропустити окремі фрагменти. У наступних виданнях редактори ігнорували такі вказівки. В епоху Й. С. Баха переписували саме облігаторні партії, але право вирішувати, де вони мали дійсно виконуватися відповідним інструментом, надавалося диригентові. Буквальне дотримання партитури може призвести до абсурду.

А. Швейцер, враховуючи старі вимоги до духових інструментів з цілком новими навколишніми звуковими умовами, запропонував, щоб дерев’яні духові розміщувалися в бахівському оркестрі в першому ряду перед скрипальнями<sup>9</sup>.

Отже, приходимо до висновку про необхідність виконувати бахівські флейтові сонати з клавесином, Сюїту сі-мінор – із компактним, гнучким оркестром, а в Бранденбурзькому концерті не використовувати рояль. Але дуже часто натрапляємо на порушення необхідного динамічного та тембрового балансу, що обов’язково призводить до появи дискомфорту у виконавців та слухачів. Сьогодні, як не дивно, найбільше цінують флейтистів, які ставлять перед собою основне й часто єдине завдання – “перекричати” оркестр. Наївні диригенти захоплені “спортивними” досягненнями виконавця, але їх не цікавить, чи був би задоволений Й. С. Бах таким виступом.

Спробуємо проаналізувати також кілька характерних звукобалансових рис, притаманних оркестровій флейті Й. С. Баха. У виконанні пасіонів та кантат дуже часто гарне враження справляє підтримка гобоїв флейтами. Гру гобоїв обов’язково супроводжують флейти, в деяких місцях – за бажанням – у верхній октаві (часом без такого прийому гобоїв зовсім не чути). У пасіонах флейти мають підтримувати пікколо, щоби гарно було чути їхні пасажі. Для правильного виділення акордових голосів не треба боятися жодних комбінацій інструментів; усі вони трапляються в бахівських партитурах.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Не варто все ж думати, що в композитора немає партій, які були розраховані на особливості флейти чи гобоя, тоді, звичайно, участь інших інструментів може зашкодити загальному враженню. Такі випадки, як правило, аж надто помітні. Усе ж насамперед Й. С. Бах писав облігаторні голоси, реєструючи їх по-органному, а не партії для окремих інструментів; “індивідуальність” інструмента в оркестрових творах цікавила композитора менше. При повторному виконанні кантат він неодноразово замінював один солюючий інструмент на інший.

У сольних номерах із супроводом Й. С. Бах виявив особливе пошанування до духових інструментів. Разом з поперечною флейтою він застосував і поздовжню. У цьому випадку композитор залишився чи не єдиним серед музикантів свого часу, хто використав блокфлейту. Партія поздовжньої флейти трапляється навіть у його пізніх творах, наприклад, у кантаті № 127 (кінець 30-х років), кантатах № 81, №106, Бранденбурзькому концерті № 4. Звук поздовжньої флейти м'який, але невиразний. “За наявності сучасної поперечної флейти, партії поздовжньої навряд чи будуть звучати гірше”, – вважав А. Швейцер<sup>10</sup>.

Відповіддю на запитання, на який професійний рівень були розраховані флейтові твори композитора, можуть слугувати слова самого майстра. У придворному оркестрі кожен музикант мусить, як писав Й. С. Бах, “лише один-єдиний інструмент опанувати та культивувати так, щоби він міг досягнути високої майстерності та визнання”. “Продуктом” барокової доби є професійний музикант, який уже не був ніким іншим, а лише музикантом, не потребував університетських студій, спеціалізувався з певного музичного фаху й ніс свою службу згідно з посадою та контрактом як придворний, міський чи церковний службовець<sup>11</sup>.

Викладемо деякі думки дослідників про темпи, в яких слід виконувати композиції Й. С. Баха. “При виконанні власних п'єс Йоганн Себастьян брав дуже жвавий темп, – свідчить Й. Форкель, – але вмів, крім цієї жвавості, надати виконанню такої різнобарвності, що кожна п'єса під його

пальцями перетворювалася на живу мову”<sup>12</sup>. Н. Харнонкурт, спираючись на різноманітні джерела (у тому числі на розповіді Філіппа Емануїла Баха про вимоги до темпів у творах батька)<sup>13</sup>, дійшов висновку, що давні музиканти використовували істотно швидші темпи, ніж їм сьогодні приписують, особливо в повільних частинах. Також упевнено можна сказати, що й швидкі частини виконувалися рухливіше, віртуозніше. Про це свідчать і орієнтація за пульсом, і техніка гри (шістнадцятки вигравалися кожна окремих рухом смичка, а на духових інструментах – подвійним ударом язика).

Про те, що Й. С. Бах спілкувався з найкращими флейтистами свого часу, розповідають захоплені відгуки Й. Квантца (його учневі – королю Фрідріху II – Й. С. Бах присвятив Музичний дарунок з чудовою сонатою для флейти, скрипки та клавіра), який заклав підвалини німецької флейтової школи<sup>14</sup>. У них навіть були спільні учні, наприклад, Й. Ф. Агрікола (1720–1774), який починав своє навчання у Й. С. Баха, а продовжив у Й. Квантца, керував Королівською капелюю, брав участь у створенні некролога свого вчителя.

Захоплюючись стилістичними особливостями виконання творів композиторів епохи бароко загалом та Й. С. Баха зокрема, а саме – специфікою відтворення та трактовкою штрихів, дотриманням форми, оригінальністю мелізматика, виконавці та педагоги часто забувають про інші важливі деталі. Утім, це об'єктивно важливі умови виконання – технологія відтворення (особливості використання реєстрів, наслідування тембральних рис, специфіка виконавського дихання), ансамблевий чи оркестровий баланс, стрій. Нехтування, здавалося б, не такими вже й суттєвими елементами, що супроводжують виконання, здатне звести нанівець усі витончені зусилля спеціаліста. Скажімо, навіть вдале пристосування та використання переваг акустики залу перетворює посереднє виконання на яскраве, натомість грубий, немобільний оркестровий супровід може зіпсувати враження про майстерність соліста. Тому в ході підготовки та власне під час концертної програми будь-яка деталь матиме визначальні наслідки, а

## АНДРІЙ КАРПЯК. ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВИХ ТЕКСТІВ...

надто, коли вона пов'язана із втратою давніх традицій виконання та умовами виступів, як це ми можемо спостерігати у випадку з флейтовими композиціями Й. С. Баха.

<sup>1</sup> Кілька цікавих фактів, пов'язаних із написанням та розшифруванням флейтових творів Йоганна Себастьяна, сповіщає Альберт Швейцер. У першій частині третьої ля-мінорної сонати для чембало та флейти відсутнє завершення. Й. С. Бах написав його на таких самих листках, як і один із концертів для двох клавесинів у супроводі оркестру. До того ж, як завжди економний, він використав три лінійки, що залишалися вільними. У шести з цих листків нижній край відрізано таким чином, що відсутні близько п'ятдесяти тактів. Автограф був уже покалічений, коли фон Вінтерфельд за кілька копійок придбав його в антиквара. З Бранденбурзьким концертом № 5 для солюючих флейти, скрипки, клавесина та оркестру пов'язані оригінальні похибки композитора. За всієї акуратності, з якою виписувався чистовик твору, в одинадцятому такті шістнадцятки у скрипок та облігатного чембало спускаються вниз квінтами. Дивовижно, що Й. С. Бах зробив помилку, виправляючи чистовий рукопис. Він зауважив, що альт та скрипка соло, піднімаючись угору, утворюють приховані октави – так було в початковій редакції, що збереглася в інструментальних партіях. Він виправив

помилку в красивому чистовику партитури, що призначалася для марк-графа Бранденбурзького Крістіана Людвіга (1721), поставивши нисхідні шістнадцятки замість висхідних, і не зауважив, що тим самим потрапив у ще більшу халепу.

<sup>2</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964. – С. 90–91.

<sup>3</sup> Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль, 1998. – С. 129.

<sup>4</sup> Цит. за: Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975. – С. 62–63.

<sup>5</sup> Музыкальная акустика. – М., 1940. – С. 121–122.

<sup>6</sup> Швейцер А. Знач. праця. – С. 259.

<sup>7</sup> Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. – Суми, 2002. – С. 89–90.

<sup>8</sup> Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М., 1974. – С. 33.

<sup>9</sup> Швейцер А. Знач. праця. – С. 634.

<sup>10</sup> Там само. – С. 620.

<sup>11</sup> Блуме Ф. Нація та суспільство в музиці Бароко // Епохи історії музики в окремих викладах. – О., 2004. – Т. II. – С. 57.

<sup>12</sup> Форкель И. Знач. праця.

<sup>13</sup> Харнонкурт Н. Знач. праця.

<sup>14</sup> Качмарчик В. Роль Й. Квантца у становленні німецької флейтової школи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 47. – Кн. 11. – С. 91–100.

## SUMMARY

**Andriy Karpyak. Certain Peculiarities of J. S. Bach's Notation for the flute**

The article highlights the issues relating to the counterbalance of sounding, the specifics of the timbre, register incompatibility, etc. which can be commonly observed

among flutists working on the output of J.S. Bach.

Disregard for the above-mentioned details can cause a decisive negative influence on the performance through the neglect of traditional standards and conditions of performance.

## МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ТАНЦЮВАЛЬНО-ПРИСПІВКОВИХ ФОРМ У ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЦІВ\*

Михайло Хай

Музично-інтонаційна визначеність стилю народної інструментальної музики (далі – НІМ) в Українських Карпатах, незважаючи на подібну природно-ляндшафтну основу різних етнографічних регіонів, відзначається надзвичайною розмаїтістю (вплив різних історичних та політичних чинників), тоді як зона впливу Московської імперії має значний ступінь однорідності та інтонаційно-стильової стабільності всупереч різним географічним умовам степового, лісостепового, полісько-волинського ареалів поширення інструментальної традиції. В українському етноінструментознавстві питання структурно-типологічної аналізи належного висвітлення не дістали<sup>1</sup>.

Інструментально-діалектологічна характеристика Карпатського регіону мало-що відрізняється від пісенної і в основному збігається з нею за ритмоінтонаційними ознаками. Водночас найхарактерніші анклавні інструментальної традиції містять цілком оригінальні, що не перетинаються з пісенною, інтонаційні та ритмостильові компоненти. Це, зокрема, стилістика пастуших сигналів і награвань та широкомасштабних композицій коломийкової структури, де типова мелоструктура коломийки-приспівки настільки “розмита” імпровізаційним началом, що творить цілком осібну від основного кістяка музично-інтонаційну цілісність, яка може розглядатися вже поза межами тієї чи іншої структурно-типологічної єдності. Подібне спостерігаємо й у розгорнутих танцювально-приспівкових коломийково-козачкових<sup>2</sup> формах, наділених широкою амплітудою парадигматико-варіативної змінності в її нестримному русі до єдиного спрямованого мелоритмотипологічного зразка-інваріанта, що й зумовлює і власне процес руху, і його вислід – неповторну варіативну відмінність

від попередніх варіативних одиниць усієї низки (ряду) зразків-варіантів.

Якщо етноорганологічну ситуацію в наступному після Українських Карпат “найінструментальнішому” регіоні – Поліссі – з усіх названих джерел ще можна окреслити більш-менш виразно, то аналіза музично-стилістичних особливостей інструментальної музики українців-поліщуків є значно проблематичнішою, передусім з причини недостатньої для цього зафіксованої “живої” музики, яку б аргументовано можна було віднести до категорії “традиційної”. Етноорганологічна та етноорганологічна мапа Наддніпрянщини, Полтавщини та Слобідщини ще рясніше розцяцькована напливовими та кічевими елементами.

Аналіза структури інструментальної музики загалом і традиційної зокрема становить особливу трудність, оскільки її методика ще цілком не розроблено. Якщо зважити, “що теорія взаємодії [академічних формоутворень. – М. Х.] охоплює практично всі типи музичних форм, які склалися в професійній композиторській практиці за декілька століть європейської музики..., а у жодній із музикознавчих праць це завдання вирішено не було, хоч багато наближень до його вирішення було намічено”<sup>3</sup>, то аспект взаємодії традиційних жанрово-інструментальних форм зі спорідненими академічними складає більш трудомістку й методологічно та практично складну проблему.

Поняття цілісності форми<sup>4</sup> в народному інструменталізмі набагато “розмитіше” й таке, що слабо вловлюється як самим творцем-виконавцем-реципієнтом, так і вченим-аналітиком. Її структурна типологія та художньо-семантичне спрямування настільки нестабільні й мінливі, що виникає питання не лише необхідності, але й можливості

*МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...*

розчленування великих жанрово-стильових композицій на менші, структурно відокремлені й семантично означені. Але, незважаючи на зазначену дифузійність стилістичної будови та стихійну приуроченість НІМ до синкретичної природи народного побуту й дозвілля<sup>5</sup>, необхідність структурної аналізи об'єктивно існує, а значить, існує й необхідність пошуку методик розгляду. Так само об'єктивно є необхідність аналітичного погляду на семантико-композиційні ознаки традиційної музики.

Відома річ, що "змістовий та композиційний рівні є системою, надбудовою для якої виступає структурний рівень"<sup>6</sup>. Вони в традиційній художній творчості "становлять триєдине ціле", яке забезпечує реалізацію його атрибутики "як реалії народного мистецтва та творчості"<sup>7</sup>. Об'єктом представленої тут структурно-виконавської аналізи визначено інтонаційні модифікації мелодичного контуру, змодельовані за допомогою вирізнення з парадигматичного ряду ладово-інтонаційних моделей типологічно найстійкіших і таких, що найчастіше повторювалися. Такі інваріантні зразки, за якими стоять довгі парадигматичні ряди-ланцюги певного інтонаційно-семантичного типу, вже самі по собі несуть значний ступінь узагальнення особливостей їх структурно-семантичних характеристик. Отже, узагальнення їх на рівні жанру, притаманного даному регіону, селу, індивідуальному стилю, може дати "сумарний" наслідок даного стилю, іншими словами, – модусу інтонаційного мислення (С. Грица) чи, ще ширше, – звукоідеалу (А. Скоробагатченко, М. Хай) даного виконавського середовища. Основна мета даної статті – виявлення ритмо-структурного, темпово-агогічного, фактурного та виконавсько-композиційного розвитку НІМ різних регіонів України.

Одиницями виміру композиційної структури фольклорних першотворів обрано сегмент (уступ) у творах астрорфічної будови та період у строфічних побудовах. Водночас поняття "сегмент" розуміється тут не лише у великоформному (макроформатному) тлумаченні сегмента-уступу (С. Грица), але й у малоформатному, і вказує передусім не так на величину фрагмента форми, як на нестрофічність її внутрішньосегментних

(мікросегментних) утворень. Поняття "період" тлумачиться, головню, загальноприйнятно (І. Способін, С. Скребков, Л. Мазель та ін.), оскільки фольклорні інструментальні форми квадратної побудови переважно або запозичені з академічної (міської й містечкової) сфери, або ж мають разючу схожість зі своїми академічними відповідниками. Однак "строфічність" фольклорних інструментальних побудов здебільшого так "розмита" імпровізаційністю манери виконання, що поняття "квадратність" і "періодичність" форми тут також слід сприймати дещо умовно.

Велику спокусу скористатися із зовні принадної, але методологічно малоспроможної методики використання етнографічної термінології на кшталт "коліно"<sup>8</sup>, "кавалок"<sup>9</sup> тощо тут категорично відкинуто насамперед з причини її малоприматності та малопродуктивності, а також через недостатньо виразну сформульованість даних понять в умовах редукованої традиції (як правило, з уст музик-дилетантів, які здебільшого володіють "традицією" лише на рівні гармошкового кічу).

За головні структурні компоненти в середині сегмента-уступу чи періоду обрано відомі поняття "зачин" та "каденція" (для означення початкових і серединно-прикінцевих меж структурної одиниці-періоду) та запозичений у Б. Яремка вдало, на наш погляд, ним застосований для тлумачення серединно-розвиткового інгредієнта НІМ, але значно ширше нами, ніж даним автором, інтерпретований<sup>10</sup> термін "розгін". У ракурсі, адекватному до свого тонікально-прикінцевого змісту, зрідка користуємося також терміном "фіналіс", який широко застосовує цей дослідник.

Логіка, еволюція та характеристика музично-інтонаційного мислення в даній статті розглядається на рівні сучасних мелогеографічних досліджень (С. Грица,<sup>11</sup> А. Іваницький<sup>12</sup>, Л. Єфремова<sup>13</sup> та ін.). Зосібна, для означення найхарактерніших мелотипологічних властивостей певного мотиву/награвання/поспівки замість поширеного способу моделювання ритмічного контуру ширше застосовується цифро-формульний спосіб моделювання інтонаційного кістяка мелодії.

Для фіксації типологічної стабільності між характерними ознаками звуковисотного

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

та ритмічного кістяка мелодії вводиться термін “мелоритмотип”. Поняття “мелоритмоформула” застосовується як у вузькому (сегментарно-частковому), так і в широкому (на означення мелоритмотипу цілого періоду) значеннях, як правило, у випадках, коли інтонаційний та ритмічний контури стабільно структурно взаємопов'язані (взаємозалежні в процесі мелоритмотворення). За умови відсутності такої стабільності мелотип і ритмотип визначаються окремо.

Ритмочислоскладову структуру доцільно аналізувати лише в композиціях з виразно (або ж принаймні умовно) означеною строфікою, тобто майже в усіх, за винятком малих сигнальних із речитативною та мотивно-сегментарною будовою, а також у розгорнутих утвореннях астрофічної побудови або строфічних, квадратність ритмоструктури яких максимально “розмита” внаслідок імпровізаційного характеру формотворення.

Парадигматичні ряди (низки) пропонованих для структурно-типологічної аналізи варіантів/зразків НІМ та вибраних з-поміж них конкретних інваріантів, згідно з відомою методикою парадигматичної аналізи С. Грици, нерідко залежать від форми, ступеня їх структурної складності й композиційної розвинутості. Парадигматика окремих із них настільки широка й потужна, що дозволяє більш деталізовані, ніж запропоновані тут, рівні аналітичного розгляду. Внутрішні парадигматичні спроможності інших, особливо малоформатних сигнальних та деяких оригінальних великих розгорнуто-імпровізаційних форм, композиційна структура яких виходить за рамки побудов сюїтно-в'язанкового типу й парадигматична розмаїтість варіантів яких простежується й поступається місцем новотворній цілісності композиції, заледве складають декілька одиниць. І хоч інваріантна здатність їх порівняно нижча від попередніх, саме такий відбір матеріалу й респондентів видається найоптимальнішим для обох названих типів інструментальних награвань/композицій. Такий підхід – найреальніший у даній фольклористичній ситуації – охоплює досить широке коло виконавців та інтонацій і водночас так само достатній для визначення структурно-типологічних ознак розглядуваних зразків. Водночас він

конкретно вказує на ареали їх поширення й характер індивідуально-етнофонічної інтерпретації.

Диференціювання розглядуваних зразків НІМ на рівні виду, жанрово-структурного типу, його різновиду/виду (інваріанта) і варіанта як основних інгредієнтів парадигматичної низки виконавських зразків дозволяє технологічно найдостовірніший відбір зразків, пропонованих для аналізу. Однак попри ретельність відбору парадигматичних рядів та їх одиничних типів-інваріантів кожен конкретний зразок виконання НІМ має неповторну, лише йому властиву специфіку мелота ритмокомпозиційного творення. Тому, не маючи можливості представити тут приклади аналізу всіх наявних типів розглядуваних жанрових угруповань, мусимо зупинитися лише на окремих із них, на наш погляд, найбільш вживаних і характерних.

Зіставлення споріднених, суміжних та антиномічно протиставлених мелоритмотипів здійснювалося, головню, на матеріалі інструментальних зразків, представлених у збірнику “Українські народні мелодії”<sup>14</sup>, сумарна вибірка з яких є своєрідною та найуніверсальнішою на сьогодні “енциклопедію” традиційної музики українців, оскільки містить сумлінно відібрану добірку традиційних інструментальних жанрів, позбавлених “вульгарно-об'єктивної” напливовості. Повна відсутність у ній творів гармошково-балалайкового кічу та надміру румунізованих, московізованих, полонізованих і мадяризованих зразків із міжетнічного пограниччя цілком збігається з науковою концепцією даної статті й забезпечує високий і стабільний рівень наукової та стильової достовірності як даній збірці, так і дослідженням, що на неї покликаються. Відповідно, порівняння з аналізованим субстратом даної розвідки “обрамлюють” його ореолом автотонності й автентичності та підтверджують або застерігають головні висліди й міркування аналітичного процесу.

Напливові та іншокультурні зразки варто аналізувати лише на рівні трансформаційних “інфлюсів”. Відверто іншосередовищні утвори, що принципово не змінили своєї чужинської природи й ніяк не піддалися процесови рецепції (вростання) в питомий ук-



*МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...*

раїнський ритмо(ладо)інтонаційний контекст, тут не розглядаються як такі, що виходять поза межі розглядуваної проблематики. На наш погляд, вони заслуговують на увагу, радше, істориків і соціологів культури, аніж вузьких етноорганологів, мелогеографів й етноорганофоністів.

Загалом пропонувану тут методу структурно-виконавської аналізи можна було б умовно означити як парадигматичну (парадигматико-етнофонічну), розуміючи під нею, з одного боку, множинність мело(ритмо)структурних та виконавських варіантів проаналізованих зразків музики, а з другого, – структурно-виконавських чинників НІМ (мелоінтонаційні, ладові, строфіко-, метро-ритмічні, темпово-агогічні особливості, характерні риси композиційної будови, виконавської манери тощо).

Таке поєднання мелічної, ритмічної та виконавської парадигм дозволяє з'ясувати мірило впливу й взаємозалежності кожної з них на процес творення форми загалом і на ступінь залежності та взаємозалежності внутрішньопарадигмальних явищ у міжпарадигмальних стосунках видів, типів і варіантів (інваріантів) інструментального мелосу зокрема.

Найбільшим масивом НІМ, який ще й сьогодні можна безпосередньо спостерігати на більшій частині території України, є верства умовно строфічної (здебільшого двочасткової) музики до традиційних автохтонних і напливових танців. Генезу, семантику назв і сюжетів, композиційну й хореографічну будову, індивідуальну, масову, статеву, вікову, обрядово-звичаєву приуроченість їх досліджено вкрай недостатньо, оскільки спеціальна галузь науки, що вивчає власне танцювальну структуру танців – етнохореологія – в Україні практично відсутня, а відомі праці, дотичні до цієї проблематики, мають або постановочно-сценічний<sup>15</sup> або ж початково-хореологічний характер<sup>16</sup>. Такому станові науки, окрім об'єктивної схильності танцювальної культури до природного розвитку й згасання, ще більше "посприяли" суб'єктивні чинники політичного переслідування носіїв традиції та її дослідників. Тому автентичні й автохтонні ознаки національної своєрідності/ідентичності танцювальної

музики українців краще збереглися не у власне етнохореологічній, а в супровідній музично-інструментальній компоненті.

Цілком оминаючи етнохореологічний аспект проблеми з огляду на конкретно означений предмет даного дослідження, зупинимося на жанрово-структурній та жанрово-стильовій характеристиці музичного супроводу основних традиційних танців українського народу.

Виконавсько-стильова (етнофонічна) аналіза традиційної музики певного етносу передбачає розгляд насамперед найголовніших аспектів конкретного жанру (і ширше – жанрово-стильового масиву), а саме: формотворчого (або композиційного), імпровізаційного та виконавського. Проведена структурна аналіза є лише необхідною передумовою для згаданих ракурсів мелогеографічного та етнофонічного розгляду – зазначені тут музично-діалектологічні та виконавські характеристики є, радше, такими, що доповнюють структурні описи, аніж констатують певні мелоритмоінтонаційні та виконавські ознаки.

Якщо зважити, що подібна метода передбачає також нанизування аналізованих складових на триб етнографічної та індивідуально-виконавської специфіки, то процес узагальнення зазначених аспектів виглядатиме досить ускладненим. Тому зосередимося лише на основних інваріантних його моментах.

Масив традиційної танцювально-приспівкової музики, що зберігся до наших днів, незважаючи на значну поруйнованість сучасним напливовим і кічевим елементом, разом із весільно-обрядовою інструментальною музикою є найповнішим матеріалом для музично-діалектологічних студій. За винятком Слобідщини та маргінальних українських теренів, сліди автохтонної й автентичної танцювально-приспівкової традиції зафіксовано не лише в рудиментарних пасивних, але й у досить активних і живих формах. Ступінь збереженості найпоширеніших з-поміж них змінюється в міру дедалі інтенсивнішого згасання від центру активного побутування (Українські Карпати) через інтегральні лінії етнографічної законсервованості (Полісся й Поділля) аж до зони найбільш поруйнованих традицій Наддніпрян-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

щини й Полтавщини, а також цілком засимілюваних – на Слобідщині та Півдні України.

Серед танцювально-приспівкових жанрів **Бойківщини** найвиразніші риси музично-діалектних подібностей і відмінностей має коломийка. Як найбільш поширений і синкретично цілісний вияв музичного життя бойківського люду вона має декілька функцій застосування в побуті, що безпосередньо формують жанрові, міжжанрові, регіональні, локальні й індивідуальні ознаки стилю. За жанровими ознаками коломийки в традиції бойків найконтрастніше поділяються на “співані” та “до танцю”. Найчастіше обидва типи – повільніша, більш мелодизована “співана” та швидша, гостріша танцювальна (“обертанка”) – об’єднуються в єдине синкретичне дійство, коли різниця в характері виконання початкового “співаного” (“Женяться”) і власне танцювального епізодів простежується виключно на рівні мікростилістичних ознак мелосу та найхарактерніших рис манери виконання.

За субрегіональним принципом у традиціях виконання бойківського коломийкового мелосу можна виокремити кілька субдіалектних зон – центральнозахідну (самбірсько-турківська, включно з діяспорними осередками Півдня України), центрально-східну (скільсько-тухольсько-верховинська), східну (долинсько-рожнєтківська), що є фактично зоною бойківсько-гуцульського пограниччя, північну (дрогобицько-стрийська) та бойківсько-закарпатську (воловецько-міжгірська). Відповідно можна говорити й про названі типи субрегіонального коломийкового мелосу. Решта маргінальних і пограничних зон з різних причин ще недостатньо досліджена.

Танцювально-приспівкова музика **Лемківщини** представлена нечисленними зразками з музично-діалектної зони бойківсько-лемківського пограниччя – маргінальної (в межах державної території Польщі) та метропольної (в рамках адміністративної території Закарпатської області України). Обидва пласти містять іншоетнічні ритмоінтонаційні інфлюси: у першому випадку – польсько-словацькі, у другому – угорські. У манері гри сучасних лемківських капелів присутні також ознаки стилю

цигансько-угорського ресторанно-містечкового стилю.

Танцювально-приспівкова культура **Гуцульщини** й **Покуття** становить чи не найоригінальнішу, найрозвиненішу й до того ж найкраще збережену частину всієї етнохореологічної традиції українського етносу. Позначена водночас значними іншоетнічними (румунськими й частково угорськими) ритмоінтонаційними, фактурними та виконавсько-хореологічними впливами, вона, однак, спромоглася витворити власний, відмінний як від загальноукраїнського й сусідніх регіональних, так і від зазначених іншоетнічних субстратів стиль, а також звукоідеал на рівні ладово-інтонаційних, метроритмічних, фактурних і виконавських особливостей танцю.

Відмінності в структурі та стилі виконання гуцульських танців простежуються на таких рівнях: а) інструментального складу, б) субрегіональному й локальному, в) індивідуальному.

Особливості коломийкових танців, що пов’язані з відмінними стильовими ознаками субрегіональних, локальних та індивідуальних виконавських шкіл, та їх структурна типологія безпосередньо залежать від ступеня сформованості й характерності найвизначніших виконавських осередків, окремих капелів та їх лідерів/виконавців. У традиції Галицької Гуцульщини цей поділ відбувається на рівні субрегіональних подібностей та відмінностей. Р. Гарасимчук, досліджуючи субрегіональні хореологічні стилі гуцульської коломийки-танцю, виокремив космацько-шепітську, косівсько-жаб’євську та надвірнянсько-ворохтянську зони<sup>17</sup>. З погляду мелоінтонаційної стилістики диференціювання типологічних різновидів гуцульсько-покутської коломийки простежується не лише по лініях географічних меридіанів, але й географічних паралелей. Так, коломийковий мелос косівської та жаб’євської виконавських традицій має більше відмінних, аніж спільних рис, тому дані традиції безсумнівно вимагають виокремлення. Ще особішою внаслідок ближчого розташування до географічних паралелей є буковинсько-гуцульська традиція, яка зазнала найбільшого впливу румун-

МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...

ського стилю. Для гуцульсько-закарпатської традиції рахівської зони властива де-що м'якша ритмоінтонаційна заостреність у порівнянні з крайніми характеристиками гуцульсько-буковинського музичного субдіялекту, а хустсько-марамороська навіть позначена помітними угорськими ритмокомпозиційними рисами.

Навіть найменше засимільований гуцульський коломийковий мелос буковинсько-гуцульської зони – т. зв. “ледська” (тобто “польська”, галицько-гуцульська) “єгра” – типологічно дуже різниться від стилю центральногуцульських (жаб'євської, косівської, ворохтянської) та покутських (коломийської, космацької, надвірнянської) традицій. Часом настільки, що виникає враження, ніби це музика румунська, оскільки типовий інтонаційний контур гуцульської коломийки тут ледь-ледь простежується. Ще відчутніше спостерігається румунська інтонаційна компонента в таких утворах братів Прилипчанів, як “Юдзькова гра”, “Курилова гра”, “Николаєва” та ін.

Мелотипи коломийково-козачкових (“Голубка” – двох типів, “Білоберезка”, “Яворівка”, “Путилянка”, “Шешорка”, “Ворохтенка” та ін.), маршових (“Решето” – двох типів) та новітніх танцювальних типів (полька, “Бублички”, “Жидівка” і т. п.) в основному збігаються з уже розглядуваними трансформованими та сучасними польково-фокстротними міжжанровими зразками з інших регіонів, тому суттєво на звукоідеал гуцулів не впливають.

Традиційна танцювально-інструментальна музика **Західного Поділля** становить досить розгалужену жанрово-стильову мережу танків козачкового, козачково-коломийкового, козачково-полькового й полькового типу, які в кожному конкретному вияві володіють широким парадигмальним спектром структурних відмін і варіантів. Народнофокстротні та вальсові форми так трансформовані в бік іншоетнічних (головно, авторських містечкових) модифікацій, що розглядати їх у межах концепції даної статті є недоцільно.

Серед західноподільських побутових танків некозачкової групи розрізняють: а) монотематичні, або двочастинні польки

повільнішого (“скачного”) характеру, б) політематичні полькові композиції розгорнутого типу з тенденцією до міжжанрових (польково-коломийкових, польково-козачкових та польково-фокстротних) трансформацій, в) вальси народнопісенного та авторського фольклоризованого характеру; г) народнофокстротні форми. Зважаючи на незначну поширеність двох останніх жанрових груп у даному регіоні (і в Україні загалом) та на недостатню сформованість їх мелоритмостилістики, розглянемо лише полькові типи.

У контексті загального характеру виконання традицію політематичного розігрування польки на Західному Поділлі можна віднести до “енциклопедичних”, що демонструють цілу галерею полькових інтонаційно-стильових типів пізньої західноподільської танцювальної культури, де питомий польковий (і поважно-стриманий “скачний”, і порівняно швидший – “з гудзом”) темп переходить свою еволюційну межу й потрапляє в ніби “революційну” фазу трансформації, у той крайній темповий характер, який в Українських Карпатах і підгірських зонах несуть в собі коломийка та гуцулка, а на решті території України давніше ніс козачок. По мірі згасання козачкової традиції цю його функцію дедалі інтенсивніше переймає “січена” (“з гудзом”) полька. Разом із зазначеними іншими мелоритмотипами західноподільських польок вона утворює своєрідну “перехідну зону” від давнього карпатського коломийкового й центральноукраїнського козачкового танцювального мелосу до порівняно сучаснішого – полькового.

Зіставлення цих даних із аналітичними вислідами полькових традицій інших регіонів України дає підстави вважати польку напливовим (з походження) танцем, який на українських теренах дістав достатній рівень стильового трансформування й адаптації з автохтонним мелосом, аби його кваліфікувати як цілком оригінальний та органічний для природної рецепції в питоме виконавське середовище різних субрегіональних традицій українців. Запропонована тут структурна аналіза – лише перший крок до ґрунтовніших структурно-типоло-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

гічних розглядів музично-діалектних особливостей української традиційної польки.

Українська традиційна танцювальна музика **Волині** й **Полісся** поділяється на такі інтонаційно, ритмово та темпово виразно окреслені типи: а) гопаковий, б) козачковий, в) гопаково-козачковий, г) польковий. Аналіза структури досить осяжного пласта танців некозачкової структури з недостатньо виразною автохтонною мелоритмістикою (вальси, фокстроти), як і напливових танців, що не піддалися рецепції/вросланню в субстрат автохтонного танцювального мелосу (краков'як, оберек, шир та ін.), не є предметом даного дослідження. Міжжанрові трансформації козачка з некозачковим танцювальним мелосом (маршем, польковими, фокстротними та іншими формами) на Волині й Поліссі посідають нішу сучасного новотворення інструментального мелосу з вагомим вмістом традиційної стилістичної компоненти.

Танцювально-приспівкова культура **Східного Поділля, Наддніпрянщини** й **Полтавщини** представлена досить добре збереженим мелосом таких традиційних жанрово-стилістичних угруповань: а) інтонації гопаково-козачкової групи (гопаки, козачки та їх міжжанрові модифікації), б) мелодії некозачкової групи (польки, вальси). До цієї ж стильової зони належить також інструментальна музика Слобідщини та Півдня України, але їх жива традиція або не зафіксована, або серйозно порушена кічевим гармошковим стилем.

Найкраще серед танків гопаково-козачкової структури збереглася мелоритмістика "Комаринського гопака", серед розгалуженої парадигматики мелотипів/варіантів якого вирізняються "зеленьківський" та "бірківський".

Другим після польки новочасним жанром у зоні східноподільсько-наддніпрянсько-полтавського інструментального стилю є народний вальс із яскраво вираженою народнопісенною основою. На відміну від багаточисельних західноукраїнських вальсових типів, де переважають авторські, напливові й кічеві елементи, вальси зазначеної зони тяжіють до автохтонного пісенного мелосу.

За композиційною побудовою форми танцювально-приспівкова музика українців поділяється на два великі за обсягом тематизму й розгорнутості бльоки композицій: а) монотематичні, варіаційно розгалужені, б) політематичні великі композиції (гопаки, козаки, козачки, коломийки). Окрему групу складають малі двочастинні форми (за З. Лиськом, т. зв. форми "подвійного періоду"<sup>18</sup>), частини яких здебільшого пов'язані між собою характерною для переважної більшості бінарних структур логікою контрастного (запитання-відповідь) мислення. За таким принципом побудовано значний масив пізніх проміжних (між згаданими вище клясичними традиційними жанрами) танців – шумки, думки, чабарашки, польки, народні фокстроти тощо.

Необхідно вказати також на принципи біфункційності та поліфункційності в партіях провідної та акомпануючої скрипки, коли мелодія першої нерідко "приховується" в елементах "драйвового" (здебільшого двозвучного) вторування, виконуваного або в тій самій тесатурі, або ж на октаву нижче на відкритих струнах, навіть щипком лівої (рідше – правої) руки, а "втора" другої, навпаки, "розчиняється" в постійних намаганнях октавно здублювати мелодію та "фундаментально" контролювати (головно, метроритмічно, а не звуковисотно) пульсацію "баса".

Найактивнішим традиційним танцювально-інструментально-приспівковим жанром, який ще продовжує чинити відчутний спротив навалі попсової/"попсованої" квазіфольклорної музики в карпатському й навколокарпатських галицьких та західно-подільському регіонах, є коломийка та споріднені з нею коломийково-козачкові міжжанрові трансформації. На другому місці після коломийково-козачкових форм за інтенсивністю та автохтонністю побутування є полька та стилістично модифіковані під неї польково-козачкові, польково-чардашеві (на Лемківщині та Закарпатті), а також польково-народнофокстротні (мало не на всій українській етнічній території) форми.

"Патріарх" місцевої танцювально-інструментальної культури – гопак – у сучасному

*МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...*

українському селі належить, на жаль, до реліктових явищ. Танці ж “чистої” козацької структури з дещо трансформованою в бік сучаснішої польки ритмоінтонаційною лексикою (як наприклад, на Поліссі – “Комаринський”, “Крутак”, “Козачок”, “Опачок”, “Розкомарський козацький”, “Козак”, “Очерет”, “Чоботи”, “Гречаники”, “Попуд гайком” та інші; лемківсько-бойківсько-галицькі, гуцульсько-покутські, західноподільські їх модифікації) ще досить інтенсивно й продуктивно конкурують із засилам сучасної поп- та рок-культури.

Ще ефективніше “вклинюється” в цей процес група напливових танців, серед яких найвідоміші – польські (краков’як, оберек), московські (“Бариня”, “Коробочка”), білоруські (“Лявоніха”), жидівські (“Шир”, “Ойра”, “Карапет”) в зоні московського впливу, а також угорські (україномовний “чардаш”) на Закарпатті, румунські (“гори”, “жоки”) на Буковині тощо. Але їх роля в процесі витіснення автохтонного й автентичного елемента, радше, деструктивна, ніж конструктивна, позаяк відсоток проникнення їх інтонаційного елемента в уражене ними тіло “окупованої” традиції тут мінімальний, завдяки чому утворюється не “новий” квазіавтохтонний, а культивується “старий” напливовий звукоідеал.

Занесені, на думку Ф. Колесси<sup>19</sup>, з Подніпров’я на Полісся та в інші регіони танцювальні мелодії “врослися” (явище природної рецепції) в автохтонний інтонаційний субстрат ритуально-обрядової верстви й витворили оригінальні міжжанрові, міжетнічні трансформовані, малохарактерні для НІМ українців (явище неприродного витіснення автохтонного елемента напливовим) квазісвої форми, що розчиняють місцевий інтонаційний елемент і “усереднюють” його, зводячи до “загальноукраїнського”, навіть значною мірою змосковщеного, зжидівщеного та зциганщеного стилю.

Загалом танцювально-приспівкова культура більш ніж трьох чвертей території (південної, східної, частково – центральної, північної та західної частин) України переживає стадію цілковитого зникнення автохтонної традиції й заміни її відверто

чужинським та маргіналізованим (етнічно та соціально) кічевим елементом. Наведені тут дані структурно-типологічної (парадигматичної) аналізи представляють його лише вибірково для означення місця, ступеня й засягу участі в складних трансформаційно-асиміляційних процесах взаємодії з іншоетнічними (частушки, “На реченьку”, “Бариня”, “Ойра”, карапет, оберек, кадрилль, чардаш, “Циганочка”, “Сербіяночка” й т. і.) та іншосоціальним (матроський танець “Яблочко”, ресторано-салонне танго, містечковий кічевий мелос тощо) нашаруваннями. В одних випадках автохтонно-автентичний інструментальний мелос зберіг функцію і ролю визначального стилеворювального чинника, в інших – став матеріалом для складних міжетнічних та міжжанрових стильових трансформацій або ж цілком склав свої “повноваження”, здавшись на милість “переможців” – іншосередовищної фольклорної й нефольклорної “попси” та кічу.

Жанрові особливості усної інструментальної традиції в різних етнографічних зонах України визначаються як стабільними спільними характеристиками й ознаками, так і значними ритмоінтонаційними та етноорганічними (народновиконавськими) відмінами стилю. Музично- та виконавсько-діалектні особливості НІМ певного середовища виявлені менш контрастно, ніж у пісенній та епічній традиціях. Їх автохтонний і автентичний зміст зазнав значного впливу музики іншосередовищних традицій і віянь, а подекуди вже цілком ними знівельований.

Діалектика еволюційних процесів функціонування жанрів НІМ усної традиції українців полягає в тім, що їх найоптимальніший субстрат (інтонаційний модус), який ґрунтується на найхарактерніших ознаках загальноукраїнського ритмоінтонаційного елемента (традиції Слобідщини, Полтавщини, Наддніпрянщини, Східного Поділля, Східного Полісся, Півдня України), в даний час знаходиться в стадії інтенсивного згасання та остаточного зникнення. Регіональні традиції, які ще виявляють виразну музично-діалектну характерність (як це можемо спостерігати на Бойківщині, Гу-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

цульщині, Західному Поділлі, Волині, Західному Поліссі, Берестейщині та Підляшші), містять різний відсоток як питомого загальноукраїнського елемента, так і напливових інтонацій.

Парадигматика множинності варіантів та інваріантних рядів мелосу головних інструментальних жанрів (гопак, козачок, коломийка, полька) дозволяє виокремити з-поміж численних їх міжжанрових трансформацій (гопаково-козачкових, козачково-коломийкових, козачково-полькових, польково-фокстротних та інших проміжних та розвитково-імпровізаційних форм) щонайменше два рівні їх диференціювання – а) мале (внутрішньопарадигмальне, варіантне), б) велике (міжжанрово-парадигмально-інваріантне) кола.

Народна інструментальна музика **Українських Карпат** володіє чи не найкраще збереженим ядром автохтонно-автентичної стилістики. Найбільш архаїчний інтонаційний пласт НІМ астрофічної побудови в цьому регіоні доповнює кількісно осяжніша, хоч якісно дещо спрощеніша та пізніша верства награвань строфічної (передусім коломийкової та коломийково-козачкової) структури, що відноситься до сфери ансамблевої танцювально-інструментальної музики.

Інтонаційно-стильова структура строфічних жанрів НІМ Карпат і Передкарпаття (Бойківщина, Лемківщина, Закарпаття, Гуцульщина, Покуття, Західне Поділля) ґрунтується, головню, на танцювальних і танцювально-приспівкових версіях коломийки/гуцулки та міжжанрово трансформованих з ними модифікаціях козачка, польки й навіть народного фокстрота та чардаша (бойківсько-лемківсько-закарпатська зона). Їх мелоструктура тяжіє до модусів інтонаційного мислення кожного з конкретних автохтонних музичних діалектів, а міжжанрові трансформації – до кресово-пограничних напливових інфлюсів сусідніх етнічних та соціальних маргінальних інтонаційних масивів. У ладово-інтонаційному плані НІМ цього регіону характеризується іонійською мажорною терцією, що у співвідношенні з традиційною для гуцулів ґенамісотонікою, здається, претендує на другий після неї

або й рівноцінний з нею чи домінуючий ладовий модус інтонаційного мислення.

На рівні ритмики, темпу й агогіки спостерігаємо дещо стабільнішу в порівнянні з мелодикою тенденцію відданості основам “матірнього пня” (Ф. Колесса), що, вочевидь, можна пояснити значно консервативнішим поводженням темпоритмики в умовах танцювально-приспівкової стихії, її “скованістю” танцювальним рухом і статикою метроритмічних пульсацій двочасткових танкових форм. Виходячи з цього, автохтонні танці тут виразніше дотримуються власної метроритмічної статичності, а напливові, відповідно, агресивніше диктують їм свою.

З погляду етнофонічної структури в даному регіоні спостерігаємо превалювання скрипково-смичкової виконавської стилістики і, ширше, етнічного звукоідеалу<sup>20</sup>.

Окрему групу тут становлять т. зв. “народні вальси” та інші тричасткові танці, інтонаційною основою яких є не напливовий, а традиційно автохтонний пісенний мелос тричасткового складу. Їх кількісний відсоток у даному регіоні значно переважає відповідні показники в зоні московського впливу, внаслідок чого вони складають третю (після коломийково-козачкової та полькової) групу традиційно трансформованих автохтонних танців. Цей відсоток значно підвищений у лемківсько-пограничних осередках побутування народного вальса та інших тричасткових напливових танків строфічної будови.

Про автентичну інструментальну традицію лемків ми більше довідуємося з історичних джерел, аніж із сучасних. Так, в одному з них, що дійшло до нас із барокової доби, читаємо: “Слід було б відповісти на питання, чи не походить більша частина так званих “польських танців” з-поза Польщі”, а саме, з так званого Спішу, тобто з пограниччя української Лемківщини”<sup>21</sup>. Сказане стосується й інших передкарпатських регіонів, що вражені містечковою та напливовою культурою, – Галичини, Надсяння, Холмщини й Підляшшя, з теренів яких матеріал для аналізу майже відсутній. Наведена цитата й ситуація якнайточніше передають усю динаміку й драматизм дія-

МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...

лектично обопільних тенденцій впливів і взаємовпливів в українському традиційному інструменталізмі, особливо в такій етнографічній зоні, як Українські Карпати. Порівняльна аналіза відмінностей традиційної НІМ українців, з одного боку, дуже виразно й конкретно визначає основні риси модусу інтонаційного мислення (звукоідеалу) кожної з мелогеографічних зон, а з другого, – ретельно фіксує щонайменші відхилення від його засадничих основ і традицій.

Інструментальна традиція **Волині** та **Полісся** є другою (після Карпат і Передкарпаття) стильовою константою, ступінь збереженості якої дозволяє розглядати її на рівні автохтонності й автентизму.

Зафіксований українськими етномузикологами етноорганологічний матеріал із центральної зони Полісся хоча кількісно й поступається представленому білоруськими й польськими дослідниками із маргінальних українсько-поліських територій, та все ж разом із ним може виявитися цілком достатнім для порівняльного зіставлення його з масивом карпатської НІМ, а також для та з'ясування загальних рис і характерних відмінностей поліської інструментальної традиції. Розшматовувана впродовж століть неприродними імперськими (московським і польським) та не менш штучними радянськими (білорусько-українськомосковським) кордонами, поліська етнографічна територія зберегла найхарактерніші для неї ознаки, серед яких:

а) спільний як для української, так і для білоруської традиції поділ інструментарію пастушої, відпочинково-рекреативної та кобзарсько-лірницької сфер (виняток – кобзарський інструментарій, що не властивий для Білорусі);

б) превалювання народних сигнальних аерофонів (мундштучних, шалмеїв і флейтових) у регіонах, де домінує пастуший спосіб господарювання;

в) рельєфно визначені й виразно окреслені на регіональному, субрегіональному та льокальному рівнях характерні риси в технології виготовлення інструментів, що впливають з природних умов та побуту поліщуків (дудка-“викрутка” із сосни; дуд-

ка-“колянка” з клена, орішини, крушини; весняна дудочка з кори; “ріг” із кори та натурального рогу тварин тощо);

г) переважання магічно-ритуальної звучаєвості за участю примітивного сигнального інструментарію на територіях, не надто заліснених, та дерев'яних мелодичних аерофонів – у глибинних лісових зонах;

д) типова ситуація щодо поширення бандури й кобзи на Лівобережному Поліссі, а ліри – на всій етнографічній поліській території;

е) слабше, в порівнянні з Карпатами, але сильніше, ніж у південно-східних регіонах України, зацентований архаїчний інтонаційний елемент – сигнальний, унісонний та октавно-унісонний.

Серед відмінностей і ознак, що вирізняють поліську інструментальну традицію з-поміж традицій інших регіонів України, Білорусі, Московії й Польщі, але ріднять її з українським етнічним субстратом, слід виокремити:

а) збереження первісно-синкретичного рівня оригінальності, унікальності, диференційованості й неуніфікованості структурних параметрів народних музичних інструментів поліщуків, а саме: форми, конструкції, технології виготовлення, ергономічних вимірів, строю, способів звукоутворення й манери виконання;

б) найяскравіше виражена на Поліссі схильність інструментальної традиції до законсервованості архаїчних типів і форм народного інструменталізму (пастуший інструментарій, лірницька традиція, традиційна скрипкова культура) та її порівняно активніший спротив сучасним модерновим тенденціям;

в) типологічно найхарактерніший для Полісся склад гуртової музики (скрипка, скрипка-втора, барабан), що істотно різниться від поширених в Україні та Білорусі традиційних складів з басолею та цимбалами;

г) органічна збалансованість у функціонуванні народного інструментарію різних сфер його побутування – пастушої, лірницької, відпочинково-рекреативної. Інструментарій перших двох груп і понині є консервуючим та інтегруючим (а третьої –

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

деконсервуючим і дезінтегруючим) чинником у процесі самоідентифікації музичної культури поліського субетносу;

д) виразне тяжіння інструментального мелосу західнополіської зони до інтонаційного модусу мислення питомого середовища, а центрально- та східнополіської зони – до оволодіння мелосом всього волинсько-поліського масиву.

Інструментальна музика **Полтавщини, Наддніпрянщини, Східного Поділля, Півдня України й маргінальних земель** (Північне Закерзоння, Берестейщина, маргінальні землі Слобідщини й Кубані) у контексті мелогеографічних відмінностей є найгірше збереженою, найменше дослідженою. Вона складає чисельно найменшу й стилєво найбільш поруйновану частку НІМ українців. Проте представлені в аналітичній частині даної статті унікальні з погляду автентизму та автохтонності традиції зразки, головно, весільно-обрядової й танцювально-приспівкової інструментальної музики, дають цілком задовільне уявлення про її мелоінтонаційні, ритмокомпозиційні, темпово-агогічні та виконавсько-стильові скрижалі цього насправду оригінального й надзвичайно важливого для розуміння цілісності та специфічної своєрідності пласта нашої традиційної культури.

Поєднуючись з мелогеографічними рисами інтонаційно споріднених західноподільських (весільно-обрядова семантика) та особливо північних волинсько-поліських музичних діалектів (залишки пастушої та основний масив весільно-обрядової й танцювально-приспівкової культури), цей шар НІМ особливо монолітно й потужно демонструє цілісність інтонаційних “емблем” семантично конкретизованих ритуально-обрядових інструментально-пісенних, гопаково-козачкових наверхствувань та менш семантично конкретизованих, але значно ширше типологічно розгалужених танцювально-приспівкових інтонаційно-стильових масивів. Це, власне, і є тією найпосутнішою відмінністю центрально- та східноукраїнської традиційної НІМ у зіставленні її зі строкатіше диференційованими зразками в західних регіонах.

Істотно відзначити, що:

– типологічна спорідненість мелосу даної інтонаційно-стильової зони із загально-

українським мелосубстратом рельєфніше простежується на рівні гопаково-козачкової ритмоінтонаційної лексики, а їх відмінності лежать, радше, у площині артикуляційно-штрихових, темброво-кольористичних та етнофонічних характеристик мелосу;

– імпровізаційність як найголовніша риса традиційного інструменталізму у цій зоні перенесена із характерної для неї мелоінтонаційної сфери в ритмоаккомпануючу, що, з одного боку, відтворює консервативнішу природу гопакових та гопаково-козачкових типів інструментального мелосу Центру й Сходу України в порівнянні з коломийковими та коломийково-козачковими структурами Заходу;

– стильова палітра виконавських параметрів етнофонічної тканини значною мірою зумовлена не так ладоінтонаційними особливостями, як значно філігранніше відточеною технікою ритмокомплементарних функцій;

– значно виразніше окреслена (ніж у порівнюваних західноукраїнських регіонах) схильність до превалювання сучасної полькової ритмоінтонаційної лексики над давнішою гопаково-козачковою майже неспроможна трансформуватися в кічево-напливові типи інструментального мелосу.

Інструментальна традиція **Слобідщини** не представлена в статті аналізом автентичних записів. Зважаючи на суцільне змосковщення автентичної інструментальної традиції цих земель і майже цілковиту відсутність матеріялу для аналізу, реконструювати її питомий вигляд від середини XIX ст. видається можливим лише виключно за допомогою відомої й інтенсивно використовуваної К. Квіткою методики, яку О. Мурзина називає опрацюванням “літератури етнографічного напрямку”<sup>22</sup>. Щоправда, описи інструментарію козацького<sup>23</sup>, салонного та церковного дзвонарського<sup>24</sup> музичного побуту, майстерно подані Г. Квіткою-Основ’яненком у романі “Пан Халявський”, навряд чи можна вважати “етнографічними”, проте решта матеріялу<sup>25</sup>, наведеного дослідницею (включно з даними про “Камарицьку”, яка, вочевидь, саме в міських трактирах і салонах перетворилася з українського “Комаринсько-



МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...

го гопака” в русскую плясовую “Камаринскую”), безсумнівно, є безцінним і рідкісним джерелом для наукової реконструкції даного середовища.

Особливо підкреслюють різницю між козацькою військовою музикою в домі батьків та народною в пана Халявського такі цитати: “У вас пищали сурмы и стучали бубны, а у меня гремит хор музыки [читай – інструментальна капеля. – М. Х.] неумолкаемо: две скрипки, бас, флейта [найімовірніше, – сопілка. – М. Х.] цимбалы и бубен”<sup>26</sup>. “Вже на початку ХХ сторіччя... традиційна троїста музика відходить на другий план, а селяни віддають перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармонія, балалайка, гітара”<sup>27</sup>. “На скрипках грали найчастіше сім’ями: батько й син, два брати. Вони запрошувались на весілля і отримували платню, найчастіше грішми. Про це свідчать селяни з західних районів Харківщини: тут були і сопілкарі, які самі робили інструменти”<sup>28</sup>.

Потужний натиск паралельної культури й неприродне пришвидшення згасання питомих форм традиційного інструменталізму призвів до повного зникнення його острівців не лише на Слобідщині, але й на значному обширі української метропольної та особливо маргінальної території. Однак історико-реконструктивні дослідження та новітні науково-виконавські експерименти над відновленням традиційного модусу інтонаційного мислення на цих теренах, підсилені ще досі живою тут пісенною та затранскрибованою кобзарсько-лірницькою традиціями, дозволяють ці “білі плями” на тілі етно-органологічної мапи України заповнити науково виваженими етноорганофонічними реконструкціями.

\*\*\*

Наведений обсяг аналітичного та описового матеріалу дає можливість окреслити доволі монолітну ладоінтонаційну, метроритмічну, темпово-агогічну та виконавсько-стильову єдність на переважній території, заселеній етнічними українцями, яка найвиразніше простежується по лінії географічних паралелей, цементуючими стильовими феноменами якої є подільський та

поліський субетноси. Стильові відмінності диференціюються, радше, за лініями географічних меридіанів та в територіально, часово й соціально замкнених анклавах/резерватах побутування народної інструментальної музичної культури.

В сучасній Україні сформувалися два типологічно досить відмінні інтонаційно-стильові масиви традиційної інструментальної музики українців: а) ще донині функціонуючі форми НІМ у зонах рудиментарної пастушої та обрядово-рекреативної інструментальної традиції Карпат, Волині й Полісся, б) реліктові явища пасивно існуючих та описово реконструйованих форм весільно-обрядової й танцювальної традицій, що побутують на решті території України. Перший масив музики, перебуваючи в стадії інтенсивного природного згасання та боротьби із сучасним кічево-напливовим елементом, володіє як автохтонною, так й інфлюсовано врощеною чужорідною компонентою. Другий, навпаки, або ж цілком віддав усі позиції чужорідній культурі, або ж в окремих випадках демонструє виняткову невіддатливість напливовим, кічевим, міжжанровим, іншосередовищним стильовим трансформаціям.

Якими б важливими не видавалися окреслені ознаки побутування інструментарію в Карпатах, на Поліссі, в інших регіонах України, найхарактернішими рисами регіонального інструментального стилю є відмінності, закодовані в інтонаційній структурі самої музики, виконуваної на визначених тут традиційних народних музичних інструментах. Обсяг зафіксованого репертуару, його стильове спрямування й довершене виконання свідчить про функціонування на теренах сучасної України поряд із глибинними шарами примітивної первісно-синкретичної пастушої інструментальної культури дещо пізнішої, але досить оригінальної та своєрідної ансамблевої вокально-інструментально-танцювальної традиції й реліктових осередків лірницько-стихівничого побуту. Підтримка, реставрація, структурна аналіза, вторинна науково-виконавська реконструкція та повернення цих глибинних і засадничих шарів нашої традиційної духовної культури в активне побуту-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

вання через аудіо-, відео- та мультимедійні публікації є важливим завданням сучасної фольклористики.

Специфіка жанрової структури всіх за-репрезентованих у даній статті пластів традиційної музики українців переконливо підтверджує як загальнонаціональну, регіональну, субрегіональну й індивідуально-виконавську своєрідність цієї музики, так і надзвичайну її мобільність та спроможність до міжетнічних, міжрегіональних і міжжанрових трансформацій. Парадигматика варіантів, розмаїття закономірностей формо- і стилетворення їх значно ширші й витонченіші, ніж у представлених тут аналітичних викладках. Тому останні слід розглядати лише як одну з можливих і лише початкових спроб структурної аналізи НІМ українців.

\* Статтю та переклади з російської подано за орфографією автора (Ред.).

<sup>1</sup> Інструментальна музика / Упоряд., вступ. ст. та прим. А. Гуменюка. – К., 1972; *Сабан Л.* Народні танці // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 353–362; *Мацієвський І.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Л., 2000; *Хай М.* Інструментальна музика // Берви. Український традиційний фольклор. – АВЕ- 004-CD EXTRA. – Мультимедійна частина. – Арт-Екзистенція. – УЕЛФ. – К., 2001; Пам'ятка-запитальник народознавця / Упоряд. П. Клекоцюка. – Луцьк, 2002; *Горячева І.* Жанрова класифікація традиційної інструментальної музики // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 3. – С. 63–69; *Грінченко М.* Українська народна інструментальна музика // *Грінченко М.* Вибране. – К., 1959. – С. 55–65; *Водяний Б.* Народна інструментальна музика Західного Поділля. Проблема еволюції традиційного музикування // Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1994; Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцала, вступ. ст. С. Грицы. – М., 1986; *Хай М.* Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці // Родовід. – 1997. – Ч. (2) 16. – С. 21–29; *Хай М.* Музика Бойківщини. – К., 2002; *Хай М.* Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 35–36; *Хай М.* Великі жанрові форми у народній музиці Бойківщини // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1–2. – С. 31–38; *Ярмола В.* Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського

Полісся. – Рівне, 2003. – С. 100–120; *Хай М.* Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – С. 92–109; *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К., 1990; *Стоянов П.* Взаємодія музикальних форм. – М., 1985. – С. 6.

<sup>2</sup> Парадигматика варіативно-варіантних модифікацій польково-приспівкових форм, дуже популярних у зоні карпатсько-підгірського пограниччя (Покуття, Бойківське Підгір'я, Надсяння) та в глибших галицьких регіонах (Західне Поділля, Опілля, Волинь), не змогла розвинути до рівня коломийково-козачкової, вочевидь, через надто малоприсадатну для цього мелоритмоструктуру польки як жанру.

<sup>3</sup> *Мазель Л.* Статті по теорії і аналізу музики. – М., 1982 – С. 6.

<sup>4</sup> *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – С. 320.

<sup>5</sup> *Грінченко М.* Зазнач. праця. – С. 15–16.

<sup>6</sup> *Химич О.* Вишита сорочка Середньої Наддніпрянщини у системі національного культурного комплексу або етнічного духовно-матеріального макросвіту // Незглибима криниця. – Бровари, 2005. – С. 403–406.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> *Фетисов І.* Народний термін “коліно” в практиці виконавців-інструменталістів Лівобережжя України // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 29.

<sup>9</sup> *Яремко Б.* Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – С. 403.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> *Грица С.* Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002.

<sup>12</sup> *Іваницький А.* Українська музична фольклористика. – К., 1997.

<sup>13</sup> *Єфремова Л.* Наспіви українських весільних пісень. – К., 2006.

<sup>14</sup> Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Торонто; Нью-Йорк, 1986. – Т. 8; 1991. – Т. 9; 1994. – Т. 10.

<sup>15</sup> *Гуменюк А.* Народне хореографічне мистецтво України. – К., 1963; *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю. – К., 1968.

<sup>16</sup> *Harasymczuk R.* Tance huculskie. – Lwow, 1938; *Mierczynski S.* Muzyka Huculszczyzny. – Warszawa, 1965; Пам'ятка-запитальник народознавця. – С. 17–18; *Сабан Л.* Зазнач. праця та ін.

<sup>17</sup> *Harasymczuk R.* Зазнач. праця. – С. 7.

<sup>18</sup> Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Т. 10. – С. 376.

<sup>19</sup> *Стеньшевський Я.* Скрипка і игра на скрипке в польській народній традиції // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 48–49;

<sup>20</sup> *Хай М.* Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.

МИХАЙЛО ХАЙ. МЕЛОГЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ...

<sup>21</sup> Юдкін-Ріпун І. Фольклорно-барокова конвергенція в Україні // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 24–41; див. також: Koch Kl.-P. Zur Geschichte eines polonischen Tanzes am Hofe Istvan Bathorys (1533–1586) // Studia musicologica. – 1972. – С. 205.

<sup>22</sup> Мурзина О. Красне письменство як джерело музично-етнографічної інформації (Слобідська Україна в творах Г. Квітки-Основ'яненка) // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 318.

<sup>23</sup> Там само. – С. 320.

<sup>24</sup> Там само. – С. 321–322.

<sup>25</sup> Там само. – С. 324.

<sup>26</sup> Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявський. – К., 1954. – С. 235.

<sup>27</sup> Новикова Л. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 284.

<sup>28</sup> Там само. – С. 289.

## SUMMARY

### **Mykhaylo Khai. Melogeographic Features of the Structure of the Dancing-Singing Forms in the Ukrainian Tradition**

Music tunes of the folklore instrumental performance in Carpathian region despite of their basic affinity are very variable (due to historical and political causes). In Ukrainian

music scholarship the questions of the structural typology did not attract enough attention. The genre specifics of the presented here cultural layers of the traditional Ukrainian music proves its both national and regional individuality and the ability to be mobile (within the genres, regions, cultures).

## Огляди. Рецензії

### ПЕТЕРБУРЗЬКІ ОБРАЗКИ ЯК РЕФЛЕКСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ

Завдяки тернопільському видавництву “Астон” побачив світ цикл “Недавнє й далеке. (Тіні петербурзькі)” з доробку відомого українського етномузиколога, органіста та композитора Ігоря Мацієвського, який зараз проживає і працює в Петербурзі. Нотне видання “адресоване викладачам та учням музичних шкіл, студій, шкіл мистецтв, студентам середніх навчальних музичних закладів, а також популяризаторам українського фортепіанного мистецтва”<sup>1</sup>.

За авторським визначенням, це “12 образків для фортепіано”, зміст яких розшифровано в програмному тексті до всього циклу: “Людина вмирає, будинки зносять, події відходять, а тіні їх зостаються. Тіні близьких і далеких подій щільно переплелися з реальним буттям, створюючи ауру міста, де нині живемо”. Деталізовано й подальші пояснення до кожної п’єси, де переплітаються реальні події [Тінь дев’ята – “Дзвінок з Вільна. (Січневої ночі 1981 р., коли танки хмарою повзли вулицями Вільнюса, друзі телефонували до Петербурга, аби ми почули, здавалось, останні слова вільного радіо)”), історичні факти [Тінь друга – “Кант (у Запорізькому завулку). У XVIII ст. в Петербурзі було посольство та сталі осередки Запорізької Січі”]; Тінь сьома – “Вулиця Яблунівка. У XIX ст. навколо Петербурга було декілька українських сіл. Сліди їх, чудом заховані, ще й досі знаходимо серед старих і нових діляниць міста”], звукообразжальні та картинні символи минулого [Тінь третя – “Музичка (скринька). В середині XIX ст. вельми популярними були механічні музичні скриньки”]; Тінь п’ята – “Картонове доміно. 1937 року дід (мамин батько) був репресований у Харкові. Там, мабуть, і навчився робити доміно, яким я бавився у дитинстві”]; Тінь шоста –

“Ілюзіон (німе кіно)”], ностальгійні рефлексії [(Тінь восьма – “Вальс знесених домів”]; Тінь десята – “На балу в кадетському”)] з емоційним збуренням почуттів “Поривання” [Тінь одинадцята з тлумаченням: “Романтики були не лише у XIX ст.”] та із фантазмагоричними уявленнями “Рік Кози” [Тінь четверта – “Складна є доля жінки-кози (за гороскопом)”]. Відкриває цикл Тінь перша – “Прелюдія (поява тіней)”, яка конденсовано акумулює натяки на розмаїті образи та настрої, сприймається як їх передчуття-передбачення. Натомість Тінь дванадцята – “Постлюдія (вічність тіней)”, що завершує опус, навіює стан умиротворення й духовного очищення, уособлює гармонійний перехід усього пережитого в минулому в неземне й нематеріальне, у віртуальний простір.

Зрозуміло, що така строката панорама вражень, які відкладалися у свідомості композитора з юних років і лише чекали поштовху, аби “виплисти” на поверхню й вилитись у звуки, потребувала не менш строкатого втілення, що поєднує в собі різні жанрові стереотипи, інтонаційні ідеї, стилістичні знаки та алюзії. Усе це автор переломлює крізь призму найсучасніших засобів композиторської техніки постмодернізму, монтує за принципом “кадрів” у автобіографічному фільмі. Вони швидко змінюють одне одного, залишаючи невизначені відчуття – доторк до чогось давно відомого й водночас невловимо-незбагненого (бо це лише “Тіні”).

Тут сусідують кантовий та контрапунктичний виклади, дещо іронічно-банальні вальсові інтонації, ритмоформула полонезу та “рваний” ритм регтайму, звукообразжальні елементи із сонористично-алеаторичними ефектами. Так, у мініатюрах № 1, № 4, № 9 та № 12 І. Мацієвський вдається

ОКСАНА ФРАЙТ. ПЕТЕРБУРЗЬКІ ОБРАЗКИ ЯК РЕФЛЕКСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ

до нетипових прийомів гри – ударів пальцями по кришці та по струнах інструмента, до залучення інших допоміжних предметів для звуковидобування – медіатора, дерев'яної та литаврової паличок. Це, звісно, викликає особливість задуму й продиктовано вимогами часу. Твір, безперечно, є вдячним матеріалом для педагогів та учнівської молоді, для тих, хто цікавиться музикою кінця ХХ ст. Він у найдоступнішій формі (з конкретизацією образів, що немаловажно в даному випадку) знайомить із неординарним композиторським письмом. Відомо, що програмність у новаторських творах усіх епох зажди була тим провідником змісту, що допомагає сприйняти нові прийоми й засоби виразності, які без словесного пояснення могли б залишитися незрозумілими для слухачів і виконавців.

Варто висвітлити ще один позитивний момент фортепіанного циклу І. Мацієвського, який стосується етновиховного спрямування. Йдеться про етично-аксіологічний ракурс твору, автором якого є український композитор, який народився й навчався в Україні, але сьогодні живе й працює в Росії. Сукупна дія таких чинників, як тематика деяких п'єс та авторське вербальне тлумачен-

ня їх змісту, зокрема вишукування українських слідів у історії та сьогоденні російського міста, використання поряд з авангардною музичною лексикою традиційних елементів національного семіозу, дозволяє говорити про глибинну внутрішню “приналежність” композитора до своєї батьківщини.

“Співголосся оточуючого світу, співголосся, яким людина не править, а лише сприймає як даність, **існує і як можливість**, дарована Людині самій **творити звуки**” [підкреслення автора. – О. Ф.] – цей вислів<sup>2</sup> І. Мацієвського-музикознавця якнайкраще ілюструє участь І. Мацієвського-композитора у творенні “співголосся” сучасного російського мегаполіса, де з дивовижної сув'язі минулого й теперішнього пробиваються мотиви української архітектури, живопису, побуту й музичної культури. Мотиви, що викликають в уяві посвячених тіні “недавнього й далекого”...

<sup>1</sup> Мацієвський І. Недавнє й далеке. (Тіні петербурзькі). – Тернопіль, 2001.

<sup>2</sup> Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонанція. Музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002. – С. 5.

Оксана Фрайт

## “ПРЕМ’ЄРИ СЕЗОНУ” ДО 75-РІЧЧЯ НСКУ

**XVII фестиваль Київської організації національної спілки композиторів України “Музичні прем’єри сезону”, присвячений 75-річчю створення НСКУ, став надбанням історії.**

Завдяки колосальному досвіду організаторів фестивалю, зокрема його директора – голови КО НСКУ Ігоря Щербакова (для нього як керівника це вже 17 музична імпреза), – організаційний рівень цьогорічних “Прем’єр” був надзвичайно високим. Здавалося, передбачено та враховано все – завчасно домовлено про зали, готелі, виконавців, вивірено всі програми, складено буклет. До певної міри прорахували навіть щорічні фінансові труднощі. Однак дійсність перевершила всі сподівання й внесла свої корективи, що мало не призвело до фатальних наслідків. Свою негативну роль відіграли й бурхливі політичні пристрасті, які збіглися з початком фестивалю. Проте, всупереч усім об’єктивним і суб’єктивним перешкодам, нинішні “Прем’єри” стали яскравим і по-справжньому святковим музичним дійством, визначною подією, що на десять великодніх днів заповонила столицю України й визначила її культурне обличчя.

Уже концепційно склалося, що “Музичні прем’єри сезону” – це своєрідний “зріз” сучасної світової музичної палітри з акцентом на твори київських авторів. Підтвердила це й цьогорічна статистика – упродовж квітневої декади відбулося понад двадцять концертів, а саме: симфонічної (4), камерної (12), хорової (3) музики, два сольні (фортепіанний і гітарний) проекти, а також презентація нових книжкових, нотних та CD-видань, майстер-класи, міжнародна конференція “Музика у просторі сучасності: друга половина XX – початок XXI ст.”, в арт-вітальні “Імпровіз” КО НСКУ було розгорнуто виставку картин М. Соколова “Паростки життя” й т. і. Прозвучало понад

100 творів 65 українських (більш як 90% – прем’єри!) та 25 авторів з Білорусі, Грузії, Естонії, Італії, Литви, Лівану, Нідерландів, Польщі, Росії, Фінляндії. Відбулися концерти з творів студентів-композиторів НМАУ імені П. Чайковського, солістів і творчих колективів КДВМУ імені Р. Глієра “Молоді виконавці – композиторам України” тощо.

Як на мене, особливо вдалою була симфонічна сторінка фестивалю. Саме тут прозвучали наймасштабніші й оригінальні за задумом і звуковим втіленням твори. Так, хоча концерт-відкриття проходив під девізом “камерного” (оскільки його виконував ансамбль солістів “Київська камерата” під орудою Валерія Матюхіна), його програму з повним правом можна назвати саме симфонічною – за драматургічним наповненням, образним втіленням вона відповідала ознакам останньої (до слова, практика свідчить про невпинне зближення й синтез цих жанрів). Мабуть, найяскравішим і найоригінальнішим твором були “Mirasteilas” для двох скрипок та струнного оркестру (солісти Богдана Півненко та Олесь Ясько) з надзвичайно поетичним діалогом скрипок. Concerto Grosso Дмитра Кіценка – приклад інтелігентного втілення неокласицизму в сучасному оздобленні. Загостренням драматичного конфлікту, своєрідною емоційною кульмінацією програми став Камерний концерт № 9 Володимира Загорцева. Не менш яскравими й самобутніми, сповненими національних ознак були Концерти – для фортепіано (солістка Яніна Кузмас, Канада) з оркестром Ремігіуса Шилейки (Литва) та для альту (соліст Андрій Тучапець) Шавлега Шилакадзе (Грузія). Обидва автори приїхали на фестиваль і були задоволені виконанням, а овації публіки підтвердили “консенсус” творців та інтерпретаторів. Як завжди неординарним, але більш помітним явищем щодо епатування

ІРИНА СІКОРСЬКА. “ПРЕМ'ЄРИ СЕЗОНУ” ДО 75-РІЧЧЯ НСКУ



Прес-конференція фестивалю “Музичні прем'єри сезону’2007”: Р. Шилейка (Литва), О. Шимко, І. Щербаков, Д. Кнеханс (Австралія–США), І. Сікорська

присутніх була “Музика для Ангеліни Кубелик” для сопрано, баритона, струнних та литавр – композиція Сергія Зажитька, сповнена іронії, м'якого гумору, несподіваних тембрових зіставлень.

Не менш яскравим і концептуальним був концерт Національного симфонічного оркестру під орудою Петра Товстухи з умовною назвою “Юрій Іщенко та його учні”. Присутні не змогли встояти перед натиском та енергетикою моторного “Ripple” Дугласа Кнеханса (гість із Австралії). У гімнічній масштабній композиції “Хваліте Господа з Небес” (варіації та fuga на теми М. Березовського) вчувалися драматичні колізії сьогодення. У цьому творі відобразився непересічний талант автора як великого майстра оркестрового письма. Авангардним мисленням, сучасними виразовими засобами, професіоналізмом перекона-

ла присутніх Алла Загайкевич у Концерті для віолончелі з оркестром (соліст Домінік Вієнкур, Франція). А “Genesis” Олександра Шимка для багатьох став несподіванкою – надто зрілим і самобутнім постав молодий автор у цій масштабній яскравій оркестровій композиції.

Знаковим видався й концерт-закриття фестивалю. Олександр Щетинський та Ігор Щербаков давно зарекомендували себе непересічними особистостями – як у галузі композиції, так і в музично-громадському житті країни, адже вони – учасники численних міжнародних музичних імпрез. Їх добре знають, їхні твори часто виконують за кордоном, як педагоги вони діляться своїми професійними набутками з композиторською молоддю. Концерт для оркестру “A prima vista” О. Щетинського з його оголено-нервовим відображенням

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

дійсності та енергійний, але водночас вельми поетичний Концерт № 2 для фортепіано з оркестром, присвячений пам'яті Д. Шостаковича (соліст Йожеф Ермін), ще раз засвідчили, що це покоління знаходиться “на передовій” української музичної творчості й творить обличчя вітчизняної музичної культури, достойно представляючи її у світі. Романтичний, дещо розтягнений Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Селіма Палгрема (Фінляндія), виконаний його співвітчизником Ріста Лауріалом, переніс слухачів у епоху П. Чайковського й М. Римського-Корсакова з вкрапленнями “пейзажних” картин Е. Гріга. А добре відомі видовищна “Ханука” Євгена Станковича та трагедійне “Голосіння” Івана Карабиця ще раз потішили публіку, змусивши її співпереживати. Вони стали коштовним подарунком фестивалю, представивши різні грані симфонізму наших визнаних майстрів.

Заслуговує на високу оцінку й масив камерної музики, представлений на “Прем'єрах”, проте він надто масштабний, щоб його описати. Зупинюся лише на концерті камерного ансамблю “Київські солісти” (художній керівник та головний диригент Богодар Которович). Насамперед не можна не оцінити (з багатьма знаками оклику) нинішню беззаперечну лідерку колективу – Мирославу Которович, яка за кілька років буквально на очах “виросла” в майстерного інтерпретатора сучасної музики. Хотілося б відзначити й видатного гобоїста з Литви Робертаса Беінаріса – його виконання Концерту для гобоя й клавесина (Ірина Стародуб) Освальдаса Балакаускаса стало демонстрацією справжнього інструментального театру. Загалом же “занурення” у світ музики композиторів-шістдесятників (К. Пендерецький, В. Сильвестров, Г. Канчелі) та їх молодших сучасників (Є. Станкович, І. Карабиць, В. Камінський) нікого не залишило байдужим, а концерт завершився тривалими оваціями, влаштованими на честь музикантів вдячною, зворушеною публікою.

Концерт литовської музики й поезії



Р. Рое (Нідерланди)

(режисер проекту Євген Курман) став яскравою сторінкою фестивалю та неабияким випробуванням для Робертаса Беінаріса. Разом зі своєю дружиною Вайдою (фортепіано) він упродовж двох відділень творив розмаїту палітру поетичних творів сучасних литовських композиторів, відтінену виразним верлібром у виконанні актриси Лілії Ребрик. Після концерту кожен присутній отримав на пам'ять позолоченого паперового журавлика.

Добрих слів заслуговує насичена хорова сторінка “Прем'єр'2007”, а надто прекрасні виконавці – Жіночий хор КДВМУ імені Р. Глієра (керівник Галина Горбатенко), хор “Кредо” (керівник Богдан Пліш), Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського (диригент Ігор Андрієвський). Однією з цікавинок з-по-



ІРИНА СІКОРСЬКА. “ПРЕМ’ЄРИ СЕЗОНУ” ДО 75-РІЧЧЯ НСКУ



І. Щербаків, Д. Кнеханс, І. Сікорська

між хорових програм стала Кантата-містерія для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші О. Степаненко “Колискова очерету” Ірини Алексійчук – масштабний твір, де язичництво тісно переплелось з романтичною поетикою українського пейзажу.

Наостанок нам вдалося поспілкуватися з гостями фестивалю й дізнатися про їхні враження, отримані на цьогорічних “Прем’єрах”:

**Дуглас Кнеханс** (США–Австралія) – композитор, професор консерваторії в Тасманії:

«Усі дні фестивалю були винятково цікавими. Кожного дня думалося – оце, мабуть, найкращий концерт, кульмінація “Прем’єр”. А наступна імпреза виявлялася ще цікавішою. Вражає феноменально

високий рівень ваших виконавців».

**Ремігіус Шилейка** (Литва) – голова композиторів Клайпеди:

«Мене приємно здивував фортепіанний концерт Ігоря Щербаківа. Приїхавши до Києва досить численною делегацією [шестеро осіб. – І. С.], ми відчули тепло й сердечність господарів, зокрема голови Київської організації. Але, як з’ясувалося, він ще й дуже талановитий композитор з гарним просторовим мисленням, органічним відчуттям форми».

**Яніна Кузмас** (Канада) – піаністка, професор консерваторії Саскачевану:

«Насамперед мене підкорила чітка організація фестивалю і, звичайно, його “наповнення”. Я приїхала на “Прем’єри” власним коштом, але зовсім про це не шкодую, оскільки почула тут багато цікавої музики і знайшла багато друзів. Сподіваюся поповнити свій репертуар творами сучасних українських авторів».

**Костянтин Яськов** (Білорусь) – композитор, студент Мінської музичної академії:

«Ви щасливі люди, що маєте такий фестиваль. У нас немає нічого подібного. Багато концертів були вдалим, але я волів би відзначити програму Національного симфонічного оркестру під керівництвом Петра Товстухи. Кожен твір, що прозвучав у ньому, був яскравим і неординарним».

**Анджей Хлопецькі** (Польща) – музикознавець, професор Варшавської та Краківської консерваторій, директор міжнародного фестивалю “За куртиною часу”:

«Символічно, що нинішні “Прем’єри” пройшли в умовах політичних “дебатів” (це, звичайно, здобутки демократії). Твори, що звучать у концертних залах, немов продовжували атмосферу вируючих майданів. Скажімо, Юрій Іщенко в мене асоціювався з гімном, Олександр Шимко – з нуртуючим суспільством. Я дуже збагатився враженнями від гарної музики».

**Євген Іршаї** (Словаччина) – композитор, директор фестивалю в Братиславі, професор консерваторії:

«Особливо мене вразило “Голосіння” Івана Карабиця. Я сам викладаю композицію, і з цього погляду багато чого було

*АРХІВ*

“неправильним”, непоєднаним (а саме – поєднання інструментів, голосоведіння, акордика). Але в нього це звучить просто вражаюче».

**Доменік Вієнкур** (Франція) – *віолончеліст*:

“Я отримав велике задоволення – грати з музикантами світового рівня. Хотілося б продовжити співпрацю з українськими композиторами, яскравими й самобутніми, хоча в моєму репертуарі не так багато сучасних творів”.

*P. S.* Попри всі негаразди й політичні колізії, фестиваль видався видовищним і цікавим, тож, хочеться сподіватися, що погроза артистичного директора І. Щербаківа полишити цю посаду не справдиться, й до свого двадцятиріччя “Музичні прем’єри сезону” прийдуть у нинішньому складі оргкомітету. А наразі складемо щире подяку всім, хто причетний до цієї яскравої й неординарної музичної імпрези.

*Ірина Сікорська*

## *Про авторів*

---

**Безручко Олександр** – мистецтвознавець відділу кіномистецтва і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Дужич-Ніколайчук Віктор** – заслужений артист України, доцент кафедри хореографії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки.

**Калуцка Наталія** – кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт кафедри едукції артистичної гуманістичного відділу Щецинського університету.

**Зав'ялова Ольга** – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Зваричук Жанна** – доцент кафедри співів і диригування Інституту мистецтв Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України.

**Карп'як Андрій** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка.

**Костюк Наталія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

**Коменда Ольга** – кандидат мистецтвознавства, методист Волинського державного училища культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України.

**Кушка Наталія** – викладач теоретичного відділу Вінницького училища культури та мистецтв імені М. Д. Леонтовича.

**Сікорська Ірина** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

**Шибанов Георгій** – мистецтвознавець, журналіст, член Національної спілки журналістів України.

**Фрайт Оксана** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Хай Михайло** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Упорядкування, редагування: *Наталя Костюк*  
Художнє оформлення обкладинки: *Ростислав Забашта*  
Комп'ютерна верстка: *Тетяна Дьоміна*  
Комп'ютерна верстка обкладинки: *Тарас Гудименко*  
Літературне редагування й коректура: *Олена Щербак*  
Редагування англомовних текстів: *Інна Головаха, Павло Рафальський*

Підписано до друку 25.06.07 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов.-друк. арк. 12,6.

**На обкладинці журналу:**

Аск чорнофігурний із зображенням комастів. Глина, ангоб, випал, розпис.  
Висота – 13,5 см, довжина – 11 см. VI ст. до н.е., Іонія. Виявлений в Ольвії. Збірка  
Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (інв. № 99 АТК МХ)

*Редакція вдячна дирекції та співробітникам Музею мистецтв імені Богдана та  
Варвари Ханенків, зосібна завідуючій відділом античного мистецтва К. Чуєвій,  
за допомогу в оформленні журналу*