



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 4 (20)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2007

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (20)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2007

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

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

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

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

Редакційна колегія:

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

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 № 12 від 06.11.2007 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,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

History and Archives

- Зінків Ірина (Львів). До походження епоніму “Козак-Мамай”**
Zinkiv Iryna. On the origin of Cossack Mamay eponym **7**
- Литвиненко Алла. Гастрольно-концертне життя Полтави рубежу ХІХ–ХХ століть: хроніка мистецьких подій**
Lytvynenko Alla. Touring and concert life of Poltava at the turn of the 19th and the 20th centuries: the chronicle of cultural events **14**
- Калуцка Наталія. “Приховане буття” або криза “Української республіканської капели”. Частина II**
Kalutska Nataliya. Secret life or breakdown of the Ukrainian Republic **23**
- Охманюк Віталій. Календарно-обрядові пісні Звенигородщини у фоноколекції Олексія Ошуркевича**
Okhmanyuk Vitaliy. Calendar and rite songs of Zvenihorod region in Oleksiy Oshurkevych's phonocollection **29**
- Боньковська Олена. Театральне мистецтво на західно-українських землях у 1918–1939 роках**
Bonkovska Olena. The theatrical arts in Western Ukraine in 1918–1939 **35**
- Барабан Леонід. Драма і театр України 1940–1950 рр.**
Varaban Leonid. Drama and theatre of Ukraine in 1940–1950 **53**

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Анікієнко Любов. До проблематики музичних форм: концентрична форма**
Anikiyenko Lyubov. About problems of musical forms: the concentric form **69**
- Новакович Мирослава. Про канон та канонічні моделі в українській музиці**
Novakovych Myroslava. About canon and canonical model in the Ukrainian music **83**

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

Instrument's Studies

Олійник Ольга. Сарматська арфа з території України
Oliyuk Olga. Sarmatian harp on the territory of Ukraine **89**

Хай Михайло. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців
Khai Mykhailo. Violin is the main traditional musical instrument of the Ukrainians **98**

ПОРТРЕТИ

Portraits

Богдана Фільц
Bogdana Filtc **105**

Іваницький Анатолій. Вітальне слово Софії Йосипівні Гриці
Ivanytsky Anatoliy. The greeting word to Sofiya Grytca **111**

ХРОНІКА

Chronicles

Грабовський Володимир. Лекція з утвердження національної культури
Grabovsky Volodymyr. A lecture in strengthening of national culture **114**

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

**Пясковський Ігор. Нова етноінструментознавча монографія.
Рецензія на монографічне дослідження М. Й. Хая “Музично-інструментальна культура українців” (фольклорна традиція): –
Київ–Дрогобич–2007**
Payaskovsky Ihor. New monograph dedicated to ethno-instrumental science. Musical and instrumental culture of the Ukrainians (Folklore tradition) by Mykhailo Khai monograph review .. **119**

**Романко Володимир. Параметри сучасної музики. Рецензія на книгу
Б. Сюти**
Romanko Volodymyr. Characteristic of modern music (Review) **121**

НЕКРОЛОГ

Obituary

Анатолій Петрович Лашенко
Anatoliy Petrovych Laschenko **123**

ПРО АВТОРІВ

124

Історія та архіви

ДО ПОХОДЖЕННЯ ЕПОНІМУ “КОЗАК-МАМАЙ”

Ірина Зінків

Проблема вивчення витоків української художньої культури, зокрема її образотворчого чинника, неможлива без залучення широкого історичного контексту. Походження та функції образів народного малярства можна реконструювати лише через звернення до найдавніших їх шарів, закорінених у національно-специфічних міфологічних та культових уявленнях. З'ясування цих питань має велике значення для дослідження генези багатьох образів українського народного мистецтва, зокрема ключового образу народних картин – козака-Мамая. Більше ста років учені вивчають його з різних поглядів, про що свідчать, зокрема, праці В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського, П. Куліша, А. Скальковського, М. Сумцова, К. Шероцького, П. Білецького¹. Нещодавно з'явилася праця О. Найдена “Образ воїна в українському фольклорі”², в якій автор пов'язує образ козака-Мамая з українською середньовічною іконописною традицією зображення святих воїнів-вершників – Дмитрія Солунського, Федора, Георгія-змієборця та ін. Однак звернімо увагу на той факт, що козак-Мамай на “класичних” картинах далеко не вершник – на класичних “Мамаях” його ніколи не зображували на коні, а лише поруч із конем. Це має принципове значення, оскільки композиційне та смислове розташування святих вершників на коні свідчить про неподільність цього мотиву, тоді як на “Мамаях” козак та кінь є окремими мотивами. Мотив “козак на коні” трапляється вкрай рідко, лише на картинах кінця XIX ст., тому його не можна вважати типологічним. Мотив козака, який сидить у позі кочівника, часто доповнюється музичним інструментом лютнеподібної форми (кобзою)³. І це має принципове значення для розкриття глибинного шару змісту цих картин.

Наша розвідка “Прадавня символіка

“Козаків-Мамаїв” доводить, що коріння цього образу набагато глибше і сягає ведичної та іранської (скіфської) міфології, а також обрядів, які залишили глибокий слід у давніх шарах української культури⁴. Гіпотетично, найархаїчнішим шаром сюжету картин можна вважати відтворення давнього скіфського (іранського) ритуалу, присвяченого першому царю скіфів Колаксаю, щорічні святкування на честь якого збігалися з головним святом давніх іранців Ноурузом (Новим роком). Це свято припадало на весняне рівнодення (28 березня) і було пов'язане з коронуванням Колаксія (дослівно – Сонце-цар), який водночас був і першим жерцем, що грав на струнному інструменті. В класичних “Мамаях” існує особливий настрій прилученості до світу предків⁵. Ще раніше П. Білецький зазначав: “В цьому настрої є щось поважно-урочисте, повільність і спокій, властиві билинам і думам”⁶. Він інтуїтивно збагнув, що “як би не змінювалися деталі ..., у більшості пам'яток ... виринають якісь риси дуже давніх прототипів”⁷. П. Білецький свого часу також звернув увагу на іранський фенотип козака-Мамая (рис. 1).



ІСТОРИЯ ТА АРХІВИ

Досліджуючи цей образ, він вказав на можливий зв'язок змісту картин із сюжетом, відтвореним на золотих парних пластинах із “Сибірської колекції Петра I” (рис. 2). Однак далі констатації цього факту вчений не пішов. Цей сюжет скіфологи М. Артамонов⁸, М. Грязнов⁹, С. Руденко¹⁰ пов'язували з тюркським героїчним епосом, трактуючи його зміст як сон (або відпочинок) героя під деревом під час подорожі.



Рис. 2

До останнього часу зміст петровських пластин вчені докладно не аналізували. Якщо звернути увагу на датування цих ремінних блях (V–IV ст. до н. е.), то стане зрозуміло, що вони не належать тюркському світові (тюрки як етнос, за Л. Гумільовим, з'явилися в IV–V ст. н. е.), а цей сюжет міг потрапити в тюркське середовище лише від скіфів. Семантолог Ю. Мотов вперше висунув припущення про їх скіфське, тобто північно-іранське походження¹¹. Гадаємо, що для тлумачення образу Мамає з погляду його давньої індо-іранської основи семантична інтерпретація Ю. Мотова є вкрай важливою. На думку цього вченого, зображений на бляхах сюжет відтворює обряд перехідного циклу, до якого належать весілля або похорони¹². Персонажі цієї сцени статичні, тобто зміст передається не через дію, а через стан (аналогічно до українських “Козаків-Мамаїв”). Тіло одного чоловіка лежить біля дерева на землі, що символізує зв'язок із потойбічним світом¹³. На гілці дерева висить горит із луком і стрілами, що пов'язані з атрибутикою царської влади у

давніх іранців¹⁴, обрядом весілля¹⁵ та обрядом героїзації¹⁶. На блясі розміщено зображення двох чоловіків та жінки (рис. 2). Мужчина, який лежить під деревом, – померлий, отже, сцена пов'язана з поховальною обрядовістю. Жінка, що схилилася, має високий соціальний статус, про що свідчить її ритуальне вбрання – халат-кандиз і високий головний убір. Рештки подібного одягу були знайдені археологами в могилах скіфських вождів на Алтаї (VI–IV ст. до н. е.), що також дає підстави ідентифікувати цей сюжет зі скіфським світом¹⁷.

Атрибути померлого (горит зі стрілами) та жінки (головний убір, що влітається в крону дерева) пов'язані з верхнім світом, який символізує крона дерева. Зображення двох коней біля дерева, за Ю. Мотовим, означає, що шлях у верхній світ герої сцени повинні здійснити верхи, на що вказує ритуальне спорядження коней (футляри на хвостах – типова ритуальна деталь у курганных похованнях коней разом з їх господарями).

Трагедійний пафос сцени полягає в тому, що для трьох персонажів сцени є лише два коня. Отже, одному з персонажів кінь не належить. Кінь у скіфському мистецтві – стійкий солярний символ, медіатор між світом людей, верхнім та нижнім світами. Аналогічні функції були притаманні солярному богу Хорсу, запозиченому слов'янами зі скіфо-сарматського світу (згадаймо язичницький пантеон Володимира Великого).

Образ Світового дерева у сцені, пов'язаний із поховальним ритуалом, і є символом граничного рубежу. Другий чоловік, який сидить зі схрещеними ногами (“по-тюркськи”), є, очевидно, супровідником, тобто посередником-медіатором при переході в інший світ. Його портретна схожість із померлим, на думку Ю. Мотова, дозволяє зробити припущення про “замісника померлого”, який був типовим для поховальної обрядовості багатьох народів¹⁸.

Мотив посмертної подорожі існував як у іраномовних кочових скіфів, так і в багатьох осілих народів (наприклад, давньогрецький Харон – перевізник-човняр через річку мертвих Стікс). Однак в умовах кочової культури переправу в потойбічний світ на човні замінено посмертною подорожжю верхи на коні.

ІРИНА ЗІНКІВ. ДО ПОХОДЖЕННЯ ЕПОНІМУ “КОЗАК-МАМАЙ”

Матеріал, з якого виготовлені бляхи (золото), засвідчує високий статус померлого – царя або вождя. За давньоіранською традицією, царі не повинні були торкатися землі – це десакралізувало їх особу. У зображеннях доторкання царської особи до землі завжди символізувало її смерть. А присутність у сцені жінки (поруч із царями та вождями зазвичай ховали наложниць¹⁹) водночас вказує на хтонічність цього образу і на подію, що зображена, – перехід в інший світ. Отже, жінка і чоловік, голова якого лежить у неї на колінах, – небіжчики. У цьому випадку чоловік, що сидить, є посередником, який повинен забезпечити цей перехід²⁰. У скіфських культурах і обрядах на честь царя Колакся існував замісник царя – жрець. Зображення жреця в ролі Колакся, який грає на струнному інструменті, збереглося на знаменитій скіфській пластині (“Сахнівська діадема”, IV ст. до н. е.).

Семантичний аналіз сцени, здійснений Ю. Мотовим з позицій скіфо-іранської міфології та обрядів, дає можливість по-новому підійти до трактування образу Мамаю-музиканта й визначення його функцій як медіатора та охоронця. Медіативну функцію виконує його музичний інструмент (подібно до скіфського Колакся), охоронну – лук і стріли. Прадавня символіка образу предка, вождя або царя-воїна з часом трансформувалась у свідомості українців у символ народного героя, козака-характерника, наділеного надприродними силами, здатного оберігати й захищати соціум. Ця ідея передавалася від покоління до покоління. Утрапивши первісну сюжетну семантику, народні картини-“Мамаї” зберегли основну ідею – оберега. Згадаймо, що “Мамаїв” у народній традиції малювали на стінах, дверях, шафах, скринях тощо. Канонізація основних мотивів сцени вимагала зображення зброї, посуду та інших предметів, які в умовах XVII–XIX ст. втратили своє попереднє ритуальне значення. Тому, дотримуючись давніх канонів, народні малярі замінювали ці атрибути осучасненими еквівалентами – лук і стріли (символ найвищої влади та захисту) пістолем із порохівницею, шаблею, а чашу (скіфський символ жрецтва) – пляшкою з чаркою.

Трактування символіки “Козаків-Мамаїв” з іншого погляду, із залученням матеріалів досліджень скіфо-іранської (і глибше – індо-іранської) міфології, дозволяє з нових позицій підійти до тлумачення епоніма Мамай, що дав назву народним картинам. Цей епонім на основі тюркського лексичного матеріалу не може бути пояснений²¹. Отже, коріння епоніма “Мамай” слід шукати не в тюркських, а в іранських джерелах. Як довів лінгвіст В. Абаєв, нижня межа слов’яно-скіфських, слов’яно-сарматських і слов’яно-аланських культурно-історичних контактів сягає кінця I тис. до н. е., верхня – періоду Салтовської культури (VIII–IX ст. н. е.) і Тмуларанської Русі (XI–XII ст. н. е.)²². Інакше кажучи, це свідчить про безперервність, тяглість контактів іраномовного світу з давньо-слов’янським і вказує напрям для подальших пошуків. Проникнення епоніма “Мамай” в давньоукраїнське (язичницьке) середовище могло бути результатом інфільтрації давньоіранської лексики в мову населення Півдня та Лісостепу України. Однак про суцільну іранізацію праслов’янського населення, яка могла б докорінно змінити “обличчя” його духовної культури, не може бути й мови. Тут могли мати місце лише “коректування”, сприйняття на кшталт логічно подібних або “очікуваних” культурою-реципієнтом міфологічних та епічних мотивів, сюжетів та обрядів. Аналоги в місцях довготривалих культурних контактів були доволі частими²³.

Звернімося до давньоіранської культурної традиції. Давньогрецький географ Страбон згадує у своїй “Географії” священну гору давніх іранців Імай²⁴. Гірський хребет Імав згадує римський історик Птоломей, зазначаючи, що він розділяє навпіл Азійську Скіфію²⁵. У часи Птолемея межа між Азією та Європою проходила по річці Танаїс (сучасна назва – Дон). Ще до середини XIX ст. географи були впевнені в реальному існуванні гірського хребта Імав. Насправді ж уявлення про нього ґрунтувалися на прилеглих відомостях давніх авторів про хребти Алтаю та Саян (території, які в давнину займали іраномовні племена). Отже, гора Імай (Імав) швидше за все могла бути лише священним символом. У цьому плані цікавим є відтворення мотиву гори у крає-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

видах, що служать тлом на деяких канонічних картинах “Козак-Мамай”.

З іраномовного світу в добу Великого переселення народів топонім Имай проник у середовище ранніх торків – тюркомовних племен сучасного Сибіру, Казахстану, Середньої Азії, Поволжя й Північного Кавказу. Очевидно, з Кавказу разом зі скіфами, сарматами й аланами цей топонім, вже у вигляді епоніма (Имай, Умай, Мамай), потрапив на терени України. Варто зазначити, що впродовж усього I тис. до н. е. на території Степу й Лісостепу сучасної України звучала переважно іранська мова²⁶. Через скіфів, сарматів та аланів, через Тмутараканську (Причорноморську) Русь, цей топонім (теонім), спочатку застосований у середовищі українського народу до скіфо-сармато-половецьких кам'яних ідолів, згодом проник і в український народний живопис, проте, втрачаючи свій первісний сакральний зміст – священної гори (кургану), що є центром світу, на вершині якої знаходиться першопредок – владика світу людей (кам'яний ідол).

Верховним богом давніх торків вважався Тенгри – бог неба, вшановування якого сягає своїм корінням хунської епохи. Його дружина – богиня Умай – пов'язана з культом плодючості²⁷. Культ цих богів сформувався в давньотюркській період під впливом іраномовного середовища Середньої Азії та ранньофеодальних держав Сходу (Іран, Індія)²⁸. М. Боргояков зазначає, що в тюркомовному світі образ богині Умай генетично пов'язаний з образом водоплавного птаха (качка, лебідь) – хума/хумай, хубай, убай, уман у значенні “міфічний птах”, лебідь, діва-лебідь – і пов'язаний з прадавніми міфами про створення світу качкою²⁹.

Сходознавець В. Бартольд, досліджуючи давньотюркські рунічні написи на кам'яних валунах (т. зв. орхонські написи з р. Єнісей) зазначав, що в давньотюркських релігійних культах особливе значення має божество Умай (дух-захисник дітей)³⁰. В. Радлов у першому виданні давньотюркських рунічних текстів переклав теонім Умай як богиня-покровителька (пам'ятник Кюль Тегіна)³¹. Зауважимо, що теонім Умай в давньотюркській період (VI–IX ст.) вживався також як епонім роду у давніх киргизів – Умай-бег³².

Водночас він подав ще два значення цього слова у шорців Алтаю – дух-охоронець дітей та дух, що супроводжує душу померлого. Останнє для нас є особливо важливим, оскільки шорці належать до тюркомовного етносу Алтаю, який мав тісні культурні зв'язки зі скіфо-сарматським світом³³. Отже, епонім Умай у значенні супровідника душі померлого міг потрапити в Україну з іранської мови та релігії, а також зі скіфської міфо-епічної традиції, один із сюжетів якої зафіксовано на вже згаданих золотих пластинах із “Сибірської колекції Петра I”.

Враховуючи важливу роль іраномовних аланів – предків осетинів – у процесах етнічної седиментації (осідання) на Кавказі та Північному Причорномор'ї, зрозумілим стає факт проникнення епоніма “Мамай” не лише у кавказьке, але й у давньослов'янське (протоукраїнське) культурне середовище. Не виключено, що ірано-тюркські запозичення могли відбуватися в зоні контактів цих етносів у Криму. Відомо, що ще в V ст. в Криму існувало аланське місто із сакральною назвою Авдавда (з іранської – “семибожне”, “місто семи богів”), яке було розташоване на території сучасної Феодосії. Згодом (у XI–XII ст.) воно вже мало тюркську назву – Кафа.

Не менш цікавим для нас є виявлення теоніма “Мамай” у грузинській середньовічній християнській традиції. Шедевр грузинської середньовічної торевтики – срібне тондо “Святий Мамай” (початок XI ст.), що стало своєрідною емблемою, символом грузинської нації (подібно до українського козака-Мамая), – відтворює образ святого покровителя-захисника (рис. 3).



ІРИНА ЗІНКІВ. ДО ПОХОДЖЕННЯ ЕПОНІМУ “КОЗАК-МАМАЙ”

На тондо, що походить із ризниці Гелатського монастиря, святий Мамай зображений верхи на леві (наділеному ознаками птаха-грифона) з німбом над головою та хрестом у руці, що символізувало мучеництво³⁴. Судячи з одягу, святий Мама(їт) має аналогію з образами творів мистецтва іраномовних країн Сходу (Іран, Сирія, Кападоккія, Бактрія), з якими тісно було пов'язане ранньосередньовічне мистецтво Грузії. Культ святого Мамає (Мама, Мамаїта, Маманта) був поширений у ранньохристиянській церкві. За ранньохристиянською легендою, Мама був сином християнських проповідників – святих Феодора й Руфіні³⁵. Багато ознак вказує на те, що в образі св. Мама збереглися реліктові риси найдавнішого героя кавказького (осетинського) епосу “Нарти” Ацамаза-музиканта – покровителя тварин і природи. За В. Абаєвим, музика Ацамаза мала силу й дію сонця, а його пісня приносила весну³⁶. Інше зображення св. Мама походить із ранньохристиянського грузинського манускрипту, присвяченого діянням св. Григорія Богослова, що переписувався наприкінці XII ст.³⁷ На ньому св. Мама також зображений верхи на леві, зі складеними перед грудьми руками на знак смирення, на тлі двох дерев, сяючого сонця, сцен весняно-польових робіт, гори та двох пастухів, один із яких грає на свирілі. Мініатюра з рукопису зображає настання весни й кореспондує із заключною частиною слова св. Григорія, яке має безпосередню вказівку на життя св. Мама (Маманта) і присвячене прославленню весняного оновлення.

Цілком можливо, що, цей образ дістав розповсюдження в середньовічній Грузії безпосередньо під впливом автохтонного (кавказького) епосу в дохристиянські часи. Відомо, що аланський (скіфо-сарматський) субстрат був потужним компонентом у формуванні давньої етнічної історії Грузії (на тему грузино-аланських культурних взаємовпливів існує чимало ґрунтовних досліджень, зокрема В. Міллера³⁸, Г. Цулаї³⁹).

Культ св. Мама існував як у Візантії, Грузії, так і в Київській Русі ранньохристиянського періоду. Відомо, що на початку X ст. (907 р.) посольство русів на чолі з князем

Олегом у Візантії скріплювало мирний договір іменем св. Мама⁴⁰. Ще у XVI ст. зображення св. Мама(нта) у слов'янських рукописах ілюстрували прихід весни⁴¹. В Україні ім'я Мамант давали монахам ще в середині XIX ст.

Однак повернімося до згаданої вище тюркської богині плодючості Умай (Имай). Маючи перш за все охоронну функцію (покровительство немовлятам, дорослим), Умай була ще й войовницею богинею, подібною до середньоазійської Анахити. Крім того, вона виконувала ще й роль оберега і була покровителькою воїнів. У другому виданні давньотюркських рунічних текстів В. Радлов навів теонім Умай, але вже як чоловіче ім'я, як назва чоловічого божества⁴².

На тюркському пам'ятнику на честь Тоньюкука є напис: “Небо, Умай, священна Батьківщина (земля-вода) – ось хто нам приніс перемогу”⁴³. З цього тексту випливає, що Умай – покровителька воїнів. У тюркській іконографічній традиції обов'язковими її атрибутами є лук і стріли, що вказують на охоронну функцію богині. На ранніх народних картинах “Мамаях” зброю зображали за спиною в козака (подібно до зображень богині Умай) (рис.1), натомість у руках герой тримав лютню [порівняймо з кам'яною скульптурою кипчацького музиканта-жреця (приблизно 1230 р.) з Берлінського музею мистецтва країн ісламу], що грає плектром на кобизі. Стріла у давніх індо-іранців завжди була символом маркування кордонів світу, зв'язку з богами, захисту й охорони території та соціуму (Авеста).

У тюркомовному світі образ Умай продовжував побутувати в XIX – на початку XX ст. уже в значенні божества плодючості (Имай, Май-Іне). У першому варіанті маємо чергування у > и, у другому – втрачено початковий голосний звук.

У скіфо-сарматських діалектах іранської мови тапи означає людина, чоловік⁴⁴. У давньоіранських мовах є корінь слова майтаітауаһ, що означає кінь⁴⁵. Відомо, що скіфи й сармати давали людям власні імена, які відображали їх життєвий устрій та світоглядні позиції⁴⁶. У північноіранській кочовій традиції від прапредка роду – тотемної тварини – вели родовід навіть царські династії

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

(зокрема, середньоазійська скіфська династія Аршакідів вела родовід від прапредка ведмедя – арсака). Наприклад, *map-sag* є назвою-епонімом скіфського племені й походить від *map-sag* – людина-олень, чоловік-олень. Імовірно, що етимологію слова *мамай* аналогічно можна виводити зі сполучення двох слів *map* і *maj*. У скіфській мові (за законом переходу *pm > mm*), це сполучення утворило *мамај*, де *map* означає людина, а *maj* – кінь. Отже, в результаті отримуємо значення епоніма – людина-кінь, тобто кінний вершник (згадаймо грецьких кентаврів). Особлива, сакральна роль коня у кочівників є загальноновизнаною. Коня вони порівнювали з сонцем, а саме сонце вони називали швидкокінним. Згідно з іранською традицією, кінь дає безсмертя царям, верхи на коні здійснювали подорожі у світ богів та у світ померлих предків скіфські шамани та жерці.

Ще асирійські клинописні джерела згадують кінних воїнів *ummap manda*, які прийшли з півночі⁴⁷. Згодом ранні іраномовні кочівники Євразії (кімерійці, скіфи, сармати) влилися в пізні кочові об'єднання, асимілювавшись із тюркомовними кочівниками. Наприклад, іраномовні алани – предки осетин на Кавказі – увійшли до складу “Золотої орди”⁴⁸. Середньовічні джерела іменували їх уже бровниками – мандрівними лицарями, що й стали згодом генетичною основою українського козацтва⁴⁹. (Зауважимо, що етимологію слова *козак* можна вивести також зі скіфської мови, де воно означає той, що наглядає/той, що оглядає, тобто охоронець⁵⁰).

Отже, генетичні витоки епоніма “мамай” (кінний вершник), що дав назву українським народним картинам, слід шукати в давньоіранському, а не тюркському культурному шарі⁵¹. Цей висновок підтверджується полісемантичним ситуаційним кодом сюжету, що заснований на системі знаків-символів, відтворених на “Козаках-Мамаях”, а саме – акцентуацією не військової (вершник зі зброєю), а апотропеїчної (оберігаючої) функції, навіть глибше – медіативно-посередницької (шамансько-жрецької), на що вказує канонічність системи ключових мотивів (чаша, тіара, ритон, одяг, спис і стріли)

в її “осучасненій” трансформації (штоф і чарка, пістоль, порохівниця тощо).

Тим не менше, найархаїчнішими шарами змісту досліджуваних картин є ведичний та давньоіранський (скіфський) міфо-релігійні пласти. На українських народних картинах “Козак-Мамай”, як і на “Петровській пластині” скіфського часу, в позі сидячого кочівника зображено особу, що пов'язана з ритуалом перехідного циклу, – жерця, шамана-посередника у спілкуванні між соціумом та неземними світами (верхнім і нижнім). Саме таким зберігся загадковий образ козака-характерника в народній пам'яті: “Сидить козак, в кобзу грає, що захоче – то все має”.

¹ Білецький П. “Козак-Мамай” – українська народна картина. – Л., 1960. – С. 4–14.

² Найден О. Образ воїна в українському фольклорі. – К., 2005.

³ Рідше козак зображений у позі “дх'яні мудра”.

⁴ Найдавнішими прототипами Мамає могли бути індійський бог-першопредок Яма та його аналог – іранський Іма, функційно тотожні до скіфського Папая – охоронця-захисника соціуму.

⁵ Найден О. Зазнач. праця. – С. 40.

⁶ Білецький П. Українське мистецтво XVII–XVIII ст. – К., 1963. – С. 20.

⁷ Там само.

⁸ Артамонов М. Сокровища саків. – М., 1973.

⁹ Грязнов М. Древнейшие памятники героического эпоса народов Сибири // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. Эпоха бронзы и раннего железа Сибири и Средней Азии. – Ленинград, 1961. – Вып. 3. – С. 7–32.

¹⁰ Руденко С. Культура населения Горного Алтая. – М.; Ленинград, 1953.

¹¹ Мотов Ю. К интерпретации изображений на парных пластинах из “Сибирской коллекции Петра I” // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 141–148.

¹² Там само. – С. 143.

¹³ Там само. – С. 143–147.

¹⁴ Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен. – М., 1977. – С. 24.

¹⁵ Геродот. История: В 9-ти книгах / Перевод и примечания Г. Стратановского. – Ленинград, 1972. – Кн. 1. – С. 216.

¹⁶ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145.

¹⁷ Раевский Д. Зазнач. праця. – С. 50.

¹⁸ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145; Раевский Д. Зазнач. праця. – С. 110–118.

¹⁹ Цей звичай існував також у давніх русів, за яким у могилу поруч із небіжчиком та наложницею клали струнно-щипковий лютнеподібний хордофон.

²⁰ Мотов Ю. Зазнач. праця. – С. 145.

²¹ Імовірно, що темник (а фактично правитель)

ІРИНА ЗІНКІВ. ДО ПОХОДЖЕННЯ ЕПОНІМУ “КОЗАК-МАМАЙ”

Золотої Орди Мамай (помер 1380 року) міг бути не монголо-татарського походження, – адже Золота Орда була поліетнічним державним утворенням, до якого входили сарматські племена. Див. також: Гафуров А. *Имя и история: Об именах арабов, таджиков и тюрков. Словарь.* – М., 1987. – С. 137.

²² Абаев В. *Скифо-сарматские наречия // Основы иранского языкознания. Древнеиранские языки.* – М., 1979. – С. 135.

²³ Сагалаев А. *Урало-алтайская мифология: символ и архетип.* – Новосибирск, 1991. – С. 9.

²⁴ Страбон. *География: В 17 книгах / Перевод Г. Стратановского.* – Ленинград; М., 1964. – Кн. XI, VIII. – С. 483.

²⁵ Див.: Ельницкий Л. *Скифия евразийских степей.* – Новосибирск, 1977. – С. 65.

²⁶ Козак Д., Крыжицкий С., Мурзин В. *Былое украинской степи.* – К.; Николаев, 1997. – С. 7.

²⁷ *Энциклопедия православной святости: В 2 т.* – М., 1997. – Т. 2. – С. 165.

²⁸ Там само. – С. 167.

²⁹ Боргояков М. *Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии // Скифо-сибирское культурно-историческое единство.* – Кемерово, 1980. – С. 275.

³⁰ Потапов Л. *Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник.* – Місто ?, 1975. – С. 268.

³¹ Там само.

³² Драчук В. *Написи на камені.* – К., 1993. – С. 54.

³³ Боргояков М. *Зазнач. праця.* – С. 119.

³⁴ Амиранишвили Ш. *История грузинского искусства.* – М., 1963. – С. 124.

³⁵ *Энциклопедия православной святости.* – Т. 2. – С. 356–357.

³⁶ Гуриев Т. *Наследие скифов и алан.* – Владикавказ, 1994. – С. 36.

³⁷ Амиранишвили Ш. *Зазнач. праця.* – С. 125.

³⁸ Миллер В. *Черты старины в сказаниях и быте осетин // Журнал министерства народного просвещения.* – 1882. – Август. – С. 191–207.

³⁹ Цулая Г. *Осетины в контексте истории Грузии (домонгольский период) // Этнографическое обозрение.* – 1993. – № 3. – С. 83–96.

⁴⁰ *Літопис руський. За Іпатіївським списком / Переклав Л. Махновець.* – К., 1989. – С. 18, 27.

⁴¹ Цулая Г. *Зазнач. праця.* – С. 375.

⁴² Потапов Л. *Зазнач. праця.* – С. 268.

⁴³ Там само. – С. 269.

⁴⁴ Абаев В. *Зазнач. праця.* – С. 272–365.

⁴⁵ Герценберг Л. *Морфологическая структура слова в древних индо-иранских языках.* – Ленинград, 1972. – С. 204.

⁴⁶ Там само. – С. 321.

⁴⁷ Ельницкий Л. *Зазнач. праця.* – С. 24, 65.

⁴⁸ Там само. – С. 166.

⁴⁹ Залізник Л. *Нариси стародавньої історії України.* – К., 1994. – С. 164.

⁵⁰ Абаев В. *Зазнач. праця.* – С. 342.

⁵¹ *Тюрки як історично пізніший етнос перейняли багато рис давньоіранської культури та релігії.*

SUMMARY

Studying of historical sources of the Ukrainian art culture, especially its imitative factor, is impossible without wide historical context. The origin and functions of images of national painting one can retrace with the help of the oldest layers of the Ukrainian art cul-

ture, which are in national mythological and religious beliefs. Studying of these issues is very important for investigation of the origin of many images in the Ukrainian national art, especially Cossack Mamay, which is a key image of national paintings.

ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ: ХРОНІКА МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ

Алла Литвиненко

Музичне життя Полтавщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. перебувало в процесі професіоналізації та інституційного становлення, що безпосередньо позначалося й на розвитку гастрольно-концертного руху.

Стрімка професіоналізація музичної освіти й виконавства цього періоду в регіоні характеризувалася активною діяльністю Полтавського музичного училища ІРМТ, Полтавського симфонічного оркестру Д. В. Ахшарумова, Полтавської спілки камерної музики, а також широкої мережі загальноосвітніх і приватних спеціалізованих музичних закладів (школи, класи, курси), які готували професійних музикантів-виконавців, педагогів, солістів. Гастрольно-концертне життя завжди було якісним показником стану музичної системи регіону, розвиток якого відбувався у взаємодії його внутрішніх і зовнішніх проявів. Проте, якщо внутрішні ознаки яскравіше проявлялися в масштабах усієї губернії та за її межами, то зовнішні стосувалися губернського центру безпосередньо.

На рубежі ХІХ–ХХ ст. саме зовнішній рух гастрольно-концертного життя мав істотні переваги і вражав своєю динамікою й різноманіттям. Полтава майже безперервно перебувала у вирі мистецьких подій. Цьому сприяло й відкриття (1900) Полтавського просвітницького дому (театру ім. М. Гоголя), зала якого вміщувала понад 1000 глядацьких місць. Наявність найбільшої концертної арени в місті стала вирішальним фактом, що привернуло увагу гастролерів до провінційної сцени. У панорамі гастрольного руху цього періоду були представлені найрізноманітніші види мистецтва: опера, драматичний театр (український і російський), балет, сучасний танець, оперета, водевіль, цирк, кіно. Традиційним для цього часу було також проведення різноманітних лекторіїв просвітницького спрямування.

Вражала кількість виконавських сил, якими було репрезентовано гастрольне життя – солісти-інструменталісти (піаністи,

скрипалі, віолончелісти), майстри сольного співу (артисти української та російської опери), вокальні та інструментальні ансамблі, хорові колективи, оперні трупи (італійські й українські).

Безперервний гастрольний потік спрямовував до Полтави виконавців вітчизняного і світового рівня, серед яких були відомі піаністи А. Контський (1899), О. Зілоті (1901, 1908, 1913), А. Аренський (1902), Й. Гофман (1900, 1901); скрипалі Е. Ондржічек (1900, 1901), О. Габрилович (1903), Ф. Крейслер (1909, 1913), М. Ердено (1906, 1910) і Я. Коціан (1910); віолончелісти В. Алоїз (1900), О. Вержбилович (1901). У січні 1902 року в Полтаві відбулися концерти представників Санкт-Петербурзького відділення ІРМТ скрипаля Леопольда Ауера та піаніста Олександра Міклашевського.

Серед перших музикантів-гастролерів, які відвідали Полтаву наприкінці ХІХ ст., був польський піаніст і композитор, учень Дж. Фільда (Москва) і С. Зехтера (Відень) Антон Контський. Його ім'я було відоме в найширших музичних колах, оскільки він був першим піаністом, що гастролював містами практично всіх країн світу. Популярність музикантові принесли його власні твори – фортепіанні п'єси, фантазії, варіації, етюди, танці, романси й особливо яскравий бравурний марш “Пробудження лева” (“Le reveil du lion”). Виконавський хист піаніста завжди вирізнявся блискучою “відшліфованою” технікою та елегантністю. А. Контський виконував різноманітний музичний репертуар – модні на той час салонні п'єси, твори класиків і ранніх романтиків, власні композиції. Виступ уже немолодого майстра перед полтавською аудиторією 31 березня 1899 року справив незабутнє враження. Оригінальне трактування Вальсу Ф. Шопена (*As-dur*) і Тарантели Р. Шумана, а також блискуче виконання артистом трелей і тремоло не залишили серед численної полтавської публіки жодного байдужого¹.

АЛЛА ЛИТВИНЕНКО. ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ...

Полтавських любителів музики полонили концерти російського піаніста *Йосипа Гофмана*. Виступи музиканта-віртуоза, який на той час перебував у zenіті слави, були визначною подією не лише для провінційної, але й для столичної публіки. На його перші концерти в Києві (1896, 1897) білети було розпродано задовго до дня виступу. Місцеві газети рясніли захопленими відгуками, порівнюючи віртуозність піаніста з “бездоганно написаною картиною”, а самого виконавця називали “неперевершеним майстром перспективи і колориту у сфері фортепіано”. Як завжди, глибокою та змістовною була програма концерту, яку представив музикант на суд провінційної публіки 29 січня 1901 року. У першому відділенні прозвучали Органна прелюдія і fuga d-moll Й. С. Баха, соната *As-dur* (op. 100) Л. Бетховена; Rondo *saracinesco* Ф. Мендельсона, Вальс та “Маргарита за прядкою” Шуберта-Ліста, “*Mazene militaire*” Шуберта-Таузінга. У другому відділенні виконувалися твори М. Мошковського (“Іспанське капріччо”), Ф. Шопена (етюди *cis-moll*, *Ges-dur* та *Impromptu* № 3), А. Рубінштейна (Прелюдія a-moll), П. Чайковського (“Колискова”, “Романс”), Вагнера-Ліста (увертюра до опери “Тангейзер”). Наприкінці концерту захоплена “міццю і здоров’ям гофманівських кантилен”² полтавська публіка неодноразово викликала музиканта на біс, щоби вкотре почути в блискучому виконанні майстра “*Zuz gitarra*” М. Мошковського й “Баркаролу” *f-moll* А. Рубінштейна.

Численну публіку збирали концерти російського піаніста й диригента, учня М. Рубінштейна, П. Чайковського і Ф. Ліста, музиканта з європейським ім’ям *Олександра Зілоті*. Артист відвідав Полтаву вперше в листопаді 1901 року, відразу після гастролей у Києві, разом із віолончелістом професором Санкт-Петербурзької консерваторії *Олександром Вержбиловичем*. Концертну програму складали добре відомі твори Л. Бетховена (соната для віолончелі) та Ф. Шопена (Скерцо № 1 і три етюди). Захоплено сприйняли слухачі й новий музичний репертуар. Цього разу у виконанні О. Зілоті прозвучала фортепіанна соната (*b-moll*) О. Глазунова. Яскраві враження залишилися в публіки й від виконання варіацій

на марш із “Пуритан” В. Белліні п’яти композиторів (Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Тальберга, А. Герца, Ф. Піксіса). У сольному виконанні О. Вержбиловича неперевершено прозвучали твори А. Серве (“*Fantasie caracteristique*”) і Д. Поппера (“*Andante*”), відкриваючи для полтавських слухачів “безодню нової і свіжої поезії”.

Наступний приїзд до Полтави О. Зілоті здійснив 25 вересня 1908 року разом із російською співачкою солісткою Московського й Маріїнського (Санкт-Петербург) театрів *Оленою Збруєвою*. Виступ музикантів став для полтавців родзинкою у відкритті нового концертного сезону. Репертуар піаніста був витриманий у бездоганній класичній манері й складався з творів Й. С. Баха та Ф. Шопена. О. Збруєва, у виконанні якої прозвучали три пісні Леля зі “Снігуроньки” М. Римського-Корсакова, арія Ратмира М. Глінки, ряд романсів А. Аренського і С. Рахманінова, зачарувала полтавських слухачів потужним, густим і соковитим, надзвичайно широкого діапазону контральто. Вокальна техніка співачки вражала блискучою віртуозністю, чистотою інтонації, благородною манерою виконання. На завершення концерту О. Зілоті виконав твори Й. С. Баха, і публіка ніби під дією “медіума” на деякий час опинилася у “сфері незвичайного, надприродного, нового і чарівного”.

У хроніці гастрольних подій 1900 року знаходимо також імена менш відомих виконавців – скрипаля Зісермана-Захаревича та піаніста Віллі Вольфсона, виступи яких гарно оцінила полтавська публіка.

Завжди цікавими для полтавських глядачів були виступи *харківської оперної трупи Царетеллі*. У грудні 1901 року колектив привіз до Полтави ряд оперних спектаклів. Під керівництвом диригента Льва Штейнберга декілька вечорів підряд полтавчани насолоджувалися переглядом опер “Лакме” Л. Деліба (15 грудня), “Демон” і “Купець Калашников” А. Рубінштейна (16, 1 грудня), “Хованщина” й “Борис Годунов” М. Мусоргського (18, 19 грудня), “Винова Краля” та “Євгеній Онегін” П. Чайковського (20, 21 грудня). Прекрасно сприйняла полтавська публіка оперу А. Рубінштейна “Купець Калашников”. Виконавці головних ролей (Калашников –

ІСТОРИЯ ТА АРХІВИ

баритон Орлов, Олена Дмитрівна – сопрано Черненко) бездоганно впоралися зі своїм завданням. Особливо сподобалося глядачам блискуче виконання Євгеном Долініним ролі Князя Синодала з опери “Лакме”.

За відгукками полтавських критиків, глядачі гарно сприйняли оперу М. Мусоргського “Борис Годунов”, створену композитором у період повного розквіту свого таланту. Опера сподобалася насамперед глибоким сюжетом, цілісністю, пластичністю й витонченістю музичних форм. А ось опера “Хованщина” задовольнила глядачів лише постановкою хорових сцен і прекрасною оркестровкою, “в лоск відшліфованою М. Римським-Корсаковим”.

Трупа Кастеляно за двадцять гастрольних днів (з 3 листопада 1900 року) буквально полонила Полтаву своїм багатим оперним репертуаром. Італійські артисти подарували публіці шістнадцять опер (Ш. Гуно, А. Тома, Дж. Верді, Ф. Галеві, Ж. Бізе, Дж. Мейєрбера, Л. Обера, П. Чайковського). Високопрофесійні виступи співаків Баккетті, Модесті, Помта (баритони), Гамба (тенор), Адеберто (сопрано), Монті-Бруннер (мецосопрано), а також темпераментне виконання диригентом Грізані усіх опер напам'ять підкорили серця полтавських глядачів.

На межі XIX–XX ст. ще інтенсивнішими стали гастролі вітчизняних і зарубіжних артистів вокального жанру, які привозили до провінції сольні концерти. Тож полтавська публіка мала можливість насолоджуватися виступами видатних співаків початку століття, як-то солістів Маріїнської опери *Миколи Фігнера* й *Євгенії Мравіної* (1899), артистів Московської оперної сцени *Єлизавети Азерської*, *Степана Власова* (1901) й *Леоніда Собінова* (1902), російської співачки *Анастасії Вяльцевої* (1904), польської оперної співачки *Аделаїди Більської* (1900), фінської співачки *Альми Фострьом*, виступи якої у квітні 1900 року разом із піаністкою Чернецькою мали величезний успіх. “І не дивно, бо співачка й у досить поважному віці все ще залишалася неперевершеним “солов'єм”, яким була відома світові протягом багатьох десятків років”³. У березні цього ж року прихильники таланту А. Більської мали можливість почути рідкісне за

тембром колоратурне сопрано на концерті співачки. Партію фортепіано виконувала віртуозна піаністка, вихованка С. Малоцькою *Сандра Друккер*.

У динаміку концертного життя Полтавщини цього періоду активно впліталися й виступи відомих співаків української оперної сцени. Серед них – *Федір Шаляпін* та *Антон Секан-Рожанський* (1897), *Михайло Швець* (1906), *Дмитро Бухтояров* (1908), *Зінаїда Малютіна* (1907), *Віра Діковська* (1908), *Олександр Мишуга* (1908), *Лідія Галіцька* (1908), *Євген Вронський* (1912) та ін.

Водночас полтавська публіка з недовірою ставилася до артистів, особливо вокального жанру, які відвідували місто лише з комерційною метою і не мали належного рівня професіоналізму. У багатьох випадках заінтригований як цікавим музичним репертуаром, так і завищеними цінами глядач ішов на такі концерти, але невдовзі, збагнувши ситуацію, розчаровано залишав залу. Такими, зокрема, були концерти московських співачок *сестер Крістман*, які пронесли над Полтавою “як дві вертихвістки”⁴, бажаючи “розтрясти” кишені провінційної публіки; артистки *Миргородської*, яка виконувала арію Леля з опери “Снігуронька” М. Римського-Корсакова і викликала відвертий “гомеричний” сміх серед публіки своїм “петушиним” мецо-сопрано⁵.

Процеси комерціалізації культури та необхідність виживання у вирі строкатих виконавських тенденцій спричинили появу мистецьких колективів естрадного напрямку. Прикладом можуть бути виступи на початку століття хорової капели під керівництвом *Дмитра Агреньова-Слов'янського*. Цей колектив вирізнявся з-поміж інших фольклорним репертуаром та оригінальною виконавською манерою, якій були притаманні емоційність і естрадна ефектність. Виступи колективу мали яскравий театралізований характер (стилізовані “боярські” костюми й декорації). Капела Д. Агреньова-Слов'янського була одним із перших хорів, які пропагували російське народне мистецтво. Вона здобула неабияку популярність у відвідувачів як столичних, так і провінційних концертних залів. Слухачам імпонували нові виконавські прийоми, поєднання фольклор-

АЛЛА ЛИТВИНЕНКО. ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ...

них традицій з інтонаціями сучасних пісенно-танцювальних жанрів. Однак і манера виконання, і принципи обробки народних пісень, здійснені самим Д. Агреньовим-Слов'янським, часто були об'єктом критики у статтях С. Танєєва, П. Чайковського, Г. Лароша. Рецензентів не влаштовували псевдо-народний стиль опрацювання народних мелодій і невисокий художній смак керівника. Показово, що полтавська публіка зуміла адекватно оцінити виступи цієї хорової капели. Визнаючи здобутки хористів та їхнього керівника у справі збереження й розвитку російського музичного фольклору, полтавчани не сприйняли практики залучення до репертуару невластивих колективі творів і вважали його таким, що "втратив свою художню вартість і ідейну спрямованість за рахунок використання американських польок, quasi-бургських гімнів, французьких гавотів та інших творів, надто далеких від російської народної творчості". Засуджувалася також інертність у виборі репертуару, обмежені художні можливості й використання старих, давно напрацьованих прийомів: "Усе ті ж боярські костюми, та ж фісгармонія в руках спритного акомпаніатора, той же сумнівний сольний спів "хазяїна" з його солоденьким теноровим безголоссям і різкуватим, сухуватим сопрано М. Д. Слов'янської, ті ж могутні басы в сажень заввишки. [...] Чи не слід було б поновити репертуар, звернувшись до більш художніх джерел, зокрема хорових творів Рахманінова, Кюї, Балакірева, Чайковського, Римського-Корсакова, Гречанінова, Шенка, Направника?" – таким риторичним запитанням відповів рецензент "Полтавских губернских ведомостей" на черговий виступ капели в Полтаві 1902 року.

Навпаки, завжди приємні враження залишав у полтавчан виступ талановитого студентського хору Харківського університету під орудою майстра хорової справи *Івана Туровєрова*. У лютому 1902 року цей колектив вкотре потішив полтавських глядачів вдало підібраним музичним репертуаром, прекрасним виконанням високохудожніх обробок народних пісень.

Тогочасна Полтава не була обділена й увагою представників сценічно-драматичного жанру. Акторське мистецтво на межі

XIX–XX ст. було позначене новими виконавськими стильовими тенденціями. Їх несли на сцені провінційних театрів провідні майстри, серед яких, зокрема, російські актори *Віра Комісаржевська* та *Павло Орленев*. Кінець XIX ст. в історії російського театру – це період зародження сценічного реалізму нового типу. Як і в літературі, живопису та музиці, в акторському мистецтві відбувався складний процес збагачення стильових можливостей, урізноманітнювалися й поглиблювалися засоби акторської виразності, відпрацьовувалася експресивніша художня мова тощо.

Легендарна Віра Комісаржевська вперше відвідала Полтаву у складі провінційного Харківського театру Миколи Синельникова. Виступи цього колективу полтавська публіка добре запам'ятала ще з гастролей у травні 1901 року. П'єси "Іванов" А. Чехова, "Якобісти" Ф. Конте, "Расплата" Гославського, а також блискуча гра акторів під режисерським головуванням М. Синельникова не залишили серед глядацької аудиторії жодного байдужого.

Тріумфом став для полтавчан також виступ російського актора, майстра психологічного аналізу Павла Орленева. Він більшу частину свого життя працював у провінції як гастролер. Демократизм, високі моральні завдання, які він ставив перед театром, постійне прагнення увірватися своїм мистецтвом у коло найактуальніших тогочасних проблем – усе це приваблювало до нього багатьох сучасників, як-то Л. Толстого й А. Чехова, В. Стасова й І. Рєпіна, Ф. Шаляпіна й М. Качалова. Засоби виразності, якими послуговувався актор, належали до нових художніх віань епохи: "Глибокий психологізм его исполнения обнажал перед зрителем тончайшие душевные движения человеческой личности, ввергнутой историей в самую гущу трагических противоречий современности. Создание полной неразрешимости этих противоречий уводило Орленева от чеховской простоты к нервному надрыву Достоевского. Душевной дисгармонией был проникнут его образ царя Фёдора, сыгранный на сцене петербургского Суворинского театра за два дня до открытия МХАТа (12 октября 1898 года).

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

Этому Фёдору была несвойственна цельность и стойкость веры, отличавшая образ, созданный И. М. Москвиным: человек бессилен перед злом мира – так звучал трагический итог орленевского исполнения”. Творчість актора свого часу високо оцінив К. Станіславський: “У мистецтві Орленєва не було меж між героїчним і буденним, у нього поєднувалися бурхливий трагедійний пафос із показом безсилля, падіння “униженных и оскорбленных”. [...] У цьому розумінні він збагатив російську трагедійну школу, розхитав звичні уявлення про амплуа та характер героя”⁶.

Перший приїзд актора до Полтави відбувся на початку ХХ ст. у складі трупи одного з найбільших приватних театрів Росії – драматичного театру Ф. А. Корша. Упродовж кількох грудневих вечорів на полтавській сцені звучали твори Г. Ібсена, А. Дельєра, О. Толстого, Д. Аверкієва та ін. Уже 1913 року П. Орленєв відвідав Полтаву з трупкою артистів російського театру. Публіка змогла насолодитися грою актора в ролі Освальда (“Примари” Г. Ібсена), яка вразила надмірною натуралістичністю й навіть клінічною достовірністю у відтворенні сценічного образу⁷.

Важливу роль у динаміці гастрольно-концертного життя губернії початку ХХ ст. відігравали виступи представників українського драматичного мистецтва, яке на той час переживало період свого професійного піднесення. Репертуар провідних українських труп (М. Садовського, І. Тобілевича, М. Кропивницького, П. Сакаганського, М. Старицького), що гастролювали в регіоні, був представлений кращими вітчизняними творами, як-от: “Наталка-Полтавка” та “Москаль-Чарівник” І. Котляревського, “Утоплена” М. Лисенка, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Катерина” М. Аркаса, а також оперними виставами зарубіжних авторів: “Галька” С. Монюшка, “Продана наречена” Б. Сметани, “Сільська честь” П. Масканьї. Як бачимо, професійний рівень українського музично-драматичного театру був настільки високим, що давав можливість здійснювати постановки сучасної оперної музики.

Послаблення 1905 року цензурних заборон

на друкування творів українською мовою дозволило колективам розширити репертуар, збагативши його творами сучасних українських драматургів І. Карпенка-Карого (“Хазяїн”, “Наймичка”, “Гандзя”, “Мартин Боруля”, “Безталанна”, “Суєта”, “Бурлака”, “Розумний і дурень”), Л. Яновської (“Лісова квітка”), Ф. Левицького (“За двома зайцями”), М. Старицького (“Зимовий вечір”, “Сорочинський ярмарок”) та ін. Активне включення до театральних репертуарів глибоко соціальних за змістом творів І. Карпенка-Карого свідчило про новий етап у розвитку українського драматичного театру, а саме про його вихід із вузьких рамок “горілки, гопака і женихання” та впровадження в театральне мистецтво нових принципів громадського життя.

Найяскравішим репрезентантом українського класичного театрального мистецтва на Полтавщині була трупа Миколи Садовського, у складі якої грали М. Заньковецька, І. Мар’яненко, Г. Борисоглібська, О. Петляш, С. Паньківський, О. Герцик, М. Вільшанський та ін. Незабутнє враження на полтавську публіку справляли виступи М. Заньковецької, зокрема неперевершене виконання акторкою ролі Софії (“Безталанна” І. Тобілевича). “Такої гри ми ніколи не бачили, – повідомляв кореспондент газети “Рідний край”. – Давно відома артистка начебто набралася зовсім нових, ще невідомих нам сил і таланту. Вона намалювала таку страшну драму життя, таке людське горе, що сумно було, страшно було за саму артистку – як можна виявляти такі артистичні сили, як можна справжнє життя перекладати в артистичну гру. Нема слів змалювати сили цієї гри. Усі слухачі були захоплені без краю. Багато не видержало, плакало й виходило... Успіх був надзвичайний”.

Революційні події 1905 року ненадовго паралізували гастрольне життя губернії, тоді як у Полтаві музичний пульс продовжував битися у звичному ритмі. Як завжди, регулярними залишалися симфонічні зібрання Д. Ахшарумова та виступи місцевих аматорів: “Полтава розділила участь усієї Росії з боку стороннього глядача. Майже нічого не втрачаючи економічно і в основній масі залишаючись чорносотенною (під опікою

АЛЛА ЛИТВИНЕНКО. ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ...

союзу “істинно російських людей” і партії правого толку), вона зазвичай весело і світло проводила свої дні”⁸. Уже наступний музичний сезон 1906 року відкрив для полтавчан можливість насолоджуватися симфонічною музикою на різні смаки.

Культура та рівень виконавської майстерності не лише маловідомих, але й деяких визнаних музикантів не завжди задовольняли досить освічену в музичному плані полтавську публіку, про що свідчать сміливі критичні зауваження на сторінках місцевої періодики. Імениті виконавці виглядали іноді навіть гірше порівняно з менш відомими музикантами. Так, полтавські рецензенти досить критично оцінили виступи скрипалів *Михайла Ерденка* й *Лії Любошиц* – вихованців Московської консерваторії класу професора І. Гржималі, виступ яких відбувся в Полтаві в листопаді 1906 року: “Безперечний талант із числа вундеркіндів, п. Ерденко, які в більшості своїх випадків разом із дитячою зовнішністю втрачають свою “чарівну” принадність в музичному розумінні, грає і по цей час, як вундеркінд – недбайливо і неритмічно, постійно вдаючись до дешевих ефектів, розрахованих на публіку “райка”. Із усієї програми Ерденко непогано виконав другу частину із концерту П. Чайковського і “Російський карнавал” Г. Венявського. В інших номерах скрипаль не допрацюював технічних пасажів, грав нечисто, з неправильним темпом і фразуванням, у багатьох тактах не дотримував останньої четврті (“Танок відьом” Н. Паганіні), пропускав цілі варіації, проте засипав нас градом *pizzicato* обома руками, на пів-зупинках, здіймав смичок вище своєї голови, дошкуляючи своїм *portamento* і тому подібними дешевими ефектами”. Далі рецензент зробив досить сміливий висновок, шкодуючи про те, що з “талановитого пана Ерденка Московська консерваторія не змогла виховати серйозного скрипаля”⁹.

Виступ артистки Л. Любошиц більше сподобався глядачам своєю довершеною технікою, соковитим тоном і прекрасним класичним виконанням.

Загалом активне гастрольно-концертне життя на межі ХІХ–ХХ ст. позитивно впливало на формування смаків провінційної полтав-

ської публіки, що дозволяло їй вільно орієнтуватися в строкатому музичному просторі.

Кульмінаційним етапом розвитку гастрольно-концертного життя Полтавщини стали 1913–1914 роки. Велику зацікавленість серед полтавчан викликали повідомлення місцевих газет про концерти видатних російських музикантів *Сергія Рахманінова* та *Олександра Скрябіна*, а також піаніста *Артура Рубінштейна*.

Виступ у Полтаві С. Рахманінова у жовтні 1913 року став подією в музичному житті регіону: “Повний театр і повна тиша. Публіка завмерла у бажанні почути нову музику і зрозуміти нові шляхи у мистецтві, які давно шукає талановитий композитор”. Водночас програма рахманіновського концерту, яка складалася із власних творів композитора, не змогла цілком задовольнити досить консервативні смаки полтавської аудиторії. Наприклад, виконання автором фортепіанної сонати залишилося для більшості полтавських слухачів незрозумілим через складність образної сфери й музичної мови твору. Навпаки, піднесено сприйняла публіка виконання прелюдій, “Полішинелі”, “Баркаролі”, “Гуморески” та інших фортепіанних мініатюр, де змогла відчутти глибину й поетичність музики С. Рахманінова¹⁰.

Концерт Олександра Скрябіна, запланований у Полтаві на 1 грудня 1914 року, з невідомих причин так і не відбувся. Напередодні газета “Полтавський вестник” розмістила повідомлення про виступ композитора, яке мало б підготувати необізнану аудиторію до сприйняття нового музичного репертуару невідомого ще полтавчанам виконавця. Незадовго до запланованого концерту в Полтаві О. Скрябін вкотре виступив у Києві, про що повідомляла газета “Киевлянин”: “У суботу, 23 листопада, в залі Купецького клубу демонстрував свій творчий талант композитор О. Скрябін, із творами якого кілька років тому вже довелося частково ознайомитися в камерних зібраннях музичного товариства у виконанні дружини композитора. З того часу пройшло кілька років, протягом яких О. Скрябін істотно еволюціонував у пошуку нових музичних ідеалів і тепер посідає провідне місце серед так званих музикантів-модерністів, має співчуття і

ІСТОРИЯ ТА АРХІВИ

з боку тих музикантів із невстановленими поглядами й переконаннями, які через відсутність громадянської мужності не можуть висловитися прямо протилежно й водночас справити враження відсталих, намагаються не лише переконати себе в позитивності починань нового музичного напрямку в музиці, але й змінити та насильно перевиховати свої музично-смакові естетичні відчуття". Далі рецензент намагався пояснити природу творчого процесу створення музики, в якій, на його переконання, натхнення, зумовлене "невидимою силою", творить і не терпить "аналізу, за винятком округлості періодів і завершеності форми". Автор рецензії не погоджувався з композитором і щодо пошуку "нових шляхів" у музиці, називаючи їх "зарозумілими". "Навіщо даремно шукати те, що складає непізнанну (недосяжну) таїну природи мистецтва?" Водночас, одностайна реакція публіки остаточно розставила всі крапки над *i*: "Публіка ... створила йому гучні овації й неодноразово вимагала грати на біс"¹¹.

На жаль, з невідомих причин полтавчани не з'явилися на концерт А. Рубінштейна, виступ якого напередодні в Києві високо оцінила місцева критика. Як результат – єдиний концерт піаніста в Полтаві, програму якого склали популярні твори Л. Бетховена, Р. Шумана й Ф. Шопена, у листопаді 1913 року пройшов у порожньому залі¹².

Пояснити таку неувагу полтавчан до творчості видатного музиканта можна лише надзвичайною насиченістю гастрольного життя колишнього провінційного губернського міста, позаздрити якому може сучасна Полтава. У полтавській публіки були величезні можливості як у виборі мистецьких жанрів та в наданні пріоритету їх виконавцям. Ще одним підтвердженням цьому є хроніка культурних і мистецьких подій 1913 року. Так, у цей час у Полтаві гастроліували музиканти, вихованці Петербурзької школи професора Л. Ауера - американський скрипаль, виконавець широкого музичного репертуару (від сонат і партит Й. С. Баха, концерту й каприсів Н. Паганіні, мініатюр Я. Донта до творів сучасних композиторів різних країн) *Єфрем Цимбаліст* і молодий український скрипаль *Мирон Полякін*.

Напередодні концерту М. Полякіна (3 жовтня) газета "Полтавский вестник" опублікувала анонс за матеріалами столичної преси, в якому досить авторитетно прозвучала думка директора Петербурзької консерваторії О. Глазунова з приводу творчої діяльності музиканта. О. Глазунов вважав М. Полякіна одним із найкращих скрипалів свого століття, незважаючи на досить юний вік, відзначав високу художню довершеність його гри, глибоку осмисленість і бездоганну техніку виконання¹³.

До видатних подій гастрольного життя 1913 року слід віднести й концерти польського піаніста, вихованця Р. Штробля (Варшава), Т. Лешетицького (Відень), А. Рубінштейна (Петербург), одного з найвідоміших у Європі інтерпретаторів творів Ф. Шуберта й Р. Шумана *Юзефа Сливинського* та випускника Петербурзької консерваторії (клас Г. Єсіпової), лауреата премії А. Рубінштейна *Олександра Боровського*. Концерти цих видатних митців початку ХХ ст., представників різних виконавських шкіл, музикантів різного темпераменту й мистецького спрямування відбулися в Полтаві майже одночасно – із щонайбільшою різницею у півмісяця.

Яскравими представниками вокального жанру, які відвідали Полтаву в цьому ж році, були російські співаки *Наталія Арцбашева*, *Олена Збруєва*, *Ганна Мейчик*, *Платон Цесевич*, *Борис Мезенцов*, український баритон *Федір Поляєв*, виконавиця циганського романсу *Дора Строева*, виконавиці російських народних пісень *Надія Плевицька* й *Марія Комарова*.

Не залишали поза увагою полтавську публіку й різноманітні російські трупи драматичних артистів. Багатий і змістовний репертуар представила під час гастролей у регіоні відома російська драматична трупа *Басманова*. У постановці колективу полтавчани побачили твори класиків і тогочасних авторів – "Горе з розуму" О. Грибоєдова, "Дворянське гніздо" О. Тургенєва, "Гвалтівники" О. Толстого, "Безприданниця" О. Островського, "Яма" О. Купріна, "Моряки" С. Гаріна, "Крила смерті" Т. Кончинського та ін.

Із задоволенням сприймала полтавська публіка виступи представників хореогра-

АЛЛА ЛИТВИНЕНКО. ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ...

фічного мистецтва. Незабутні враження від балетних спектаклів залишили артисти *трупі Маріїнського театру* Л. Єгорова, Є. Лопухіна, О. Орлова.

Спектаклі “Ніч в Мулен-Руж”, “Мотор кохання” Ж. Жільберха, “Орфей у пеклі” й “Чарівна Олена” Ж. Оффенбаха, “Гейша” С. Джонса, “Принцеса доларів” К. Ле Жьона, “Мартин Рудокон” та “У хвилях пристрасті” Селера, “Афінська красуня” Нільсона полтавські шанувальники мистецтва переглядали у виконанні представників жанру оперети – театру-вар’єте “Аполло”, театрів “Буфф” і “Невський фарс” (режисер В. Лінь), трупи під керівництвом В. Кавсадзе та багатьох інших артистів із Москви, Санкт-Петербурга, Одеси, Києва й Харкова. Полтавські критики завжди прискіпливо оцінювали репертуар, який пропонували публіці представники легкого жанру. Еталоном у цьому плані були виступи російського театру художніх мініатюр під керівництвом Ф. Федотова: “У грі цих артистів безперечно проявляється блиск таланту. Вони відчують вартість легкого жанру й не переступають межі, що перетворює веселий гумор у плоский шарж”¹⁴.

На початку ХХ ст. характерною ознакою розвитку хореографічного мистецтва став танець-модерн, започаткований неперевершеною Айседорою Дункан. Оскільки можливість спостерігати виступи найвизначніших її представників провінційна аудиторія не мала можливості, далекі відголоси сучасної хореографії доносили до полтавської публіки представники характерного танцю. Серед них – популярна іспанська танцюристка *Мальвіна Вернічі*. Концерт розпочинався виступом відомого полтавського лектора Івана Мясоєдова (сина Григорія Мясоєдова), який ознайомив глядачів з основними напрямками розвитку сучасного танцю.

Початок ХХ ст. характеризувався також бурхливим розвитком індустрії розваг. Виникнення й поширення нових видовищних жанрів – кінематографа та цирку – істотно стимулювало популяризацію цих видів мистецтва у регіоні. Лише в Полтаві діяла значна кількість стаціонарних ілюзіонів. Кінотеатри “Рекорд”, “Патеграф”, “Тріумф”, “Ілюзіон” пропонували своїм глядачам найрізно-

манітнішу за смаками й уподобаннями продукцію кіномистецтва – драми (“На суд звіра”, “Про що ридала скрипка”, “Останні обійми”, “У кігтях месниці”, “Дует у клітці левів”), комедії (“Перо метелика”, “Оце понасміхався”), фарс (“Сіль подружнього життя”), бойовики (“Вогняний метелик”, “Фатальна помилка”), кінострічку про “Життя і творчість Ріхарда Вагнера”, інформаційний кіножурнал “Пегас” тощо. До неперевершених шедеврів тогочасної кінематографії належала стрічка під назвою “Исповедь падшей”, створена за романом В. Гаршина за участю найпопулярніших артистів дореволюційного кіно Володимира Максимова й Надії Комаровської.

Розраховуючи на невибагливі смаки провінційної публіки та природну зацікавленість різноманітними проявами видовищного мистецтва, у Полтаві гастролювали артисти Петербурзького цирку “Модерн” за участю тріо повітряних гімнастів Ріль-Ярдо, римських гладіаторів Аполонс, силового акробата Івана Шимякіна та акробатичної танцюристки Марго-Герола. Найширшу аудиторію, як завжди, збирала відома трупа Московського цирку Ж. Труці за участю клоуна й сатирика Володимира Дурова. Він був одним із братів видатного у свій час сімейного циркового дуєту клоунів Анатолія та Володимира Дурових. Вони переосмислили образ клоуна, який традиційно асоціювався з поняттями дурня, блазня. Перевтілення починалося навіть із зовнішнього вигляду. В артистів були стилізовані, зшиті з дорогої тканини клоунські костюми, красиве, не спотворене гримом обличчя. Почесний обхід арени під урочисті звуки оркестру та овацій глядацького залу – все це підносило їх і утверджувало як королів клоунів¹⁵.

Загалом гастрольно-концертне життя Полтави на межі ХІХ–ХХ ст. було яскравою сторінкою музичної культури всього регіону. Завдяки наявності великої гастрольної сцени – Полтавського просвітницького дому – Полтава стала конкурентоспроможною в залученні до регіону потужних гастрольних сил (які раніше були доступні тільки столицям), потрапивши в один ряд із такими культурними центрами, як Київ, Одеса, Харків. Представлене в найширшому спектрі жан-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

рів і форм – сольне інструментальне виконавство, вокальне мистецтво, вокальні й інструментальні дуети, оперні трупи, хорові колективи, музично-драматичний театр, балет і хореографія, оперета, водевіль, цирк, кіно, лекторська діяльність – гастрольне життя Полтави охоплювало широке коло слухачів із різними художніми смаками й мистецькими вподобаннями.

Велика конкуренція гастролерів істотно стимулювала розвиток мистецьких смаків провінційної публіки – зростав рівень художніх запитів слухачької аудиторії. Відгуки рецензентів у місцевій і центральній пресі все частіше характеризувалися вираженішими оцінками мистецьких подій, що допомагало глядачам зорієнтуватися в строкатому вирі виконавських тенденцій, стилів, художніх напрямів. Вихований і музично освічений глядач уже був спроможний критично оцінювати виступи тих гастролерів, які нерідко пропонували мистецьку продукцію сумнівної художньої вартості.

Як бачимо, гастрольно-концертне життя Полтави в зазначений період довело власну спроможність повноцінно й гостро реагувати на соціокультурні й мистецькі запити часу. Надзвичайно активна динаміка та ши-

рокий спектр видів гастрольно-концертної діяльності на Полтавщині засвідчив високий статус регіону в межах вітчизняного культуротворчого прогресу на межі XIX–XX ст.

¹ Лисовский Л. Десять лет в Полтаве (1899–1909). Из дневников и воспоминаний: В 10 вып. – Институт рукопису НБУ ім. В. Вернадського, ф. 1-39632, арк. 8.

² Там само. – Ф. 1-39630, арк. 3.

³ Там само. – Ф. 1-39631, арк. 16.

⁴ Там само. – Ф. 1-39630, арк. 6.

⁵ Там само. – Ф. 1-39627, арк. 43.

⁶ Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907). Книга первая. Зрелищные искусства. Музыка. – М., 1968.

⁷ Театр и музыка // Полтавский вестник. – 1913. – 4 декабря.

⁸ Лисовский Л. Зазнач. праця. – Ф. 1-39632, арк. 31.

⁹ *Alter ego*. Театр и музыка. Спектакли для галёрки // Полтавский вестник. – 1913. – 1 октября.

¹⁰ Н. Концерт Рахманинова // Полтавский вестник. – 1913. – 26 октября.

¹¹ Каневцов А. Беседа // Киевлянин. – 1913. – № 26.

¹² О гастролях Рубинштейна в Полтаве // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 3. – С. 92.

¹³ Театр и музыка. К предстоящему концерту Мирона Полякина // Полтавский вестник. – 1913. – 3 октября.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Русская художественная культура конца XIX – начала XX века.

SUMMARY

This article presents analysis of concert touring activities in Poltava's life from the end of XIX till beginning of XX centuries – the period of creation and formation of major artistic genres in the region. There has been found

a large spectrum of evidence, proving active concert touring activities in the region. It has been also ascertained that Poltava's region was a part of the overall process of national artistic culture development.

“ПРИХОВАНЕ БУТТЯ” АБО КРИЗА УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ ЧАСТИНА II

Наталія Калуцка

Почалася “хронографія” цього конфлікту з нотаток С. Колодіївни про жорстку позицію О. Кошиця в питанні долучення до репертуару творів галицьких композиторів. Очевидно, вона не взяла до уваги не тільки минулий концертний досвід О. Кошиця, але й необхідність висловлення вдячності галицькому суспільству. Щирий тон його подяка на адресу Колодіївни, вочевидь, суперечить подальшим діям Маєстро. Тому вона зіставляє його висловлювання під час перебування в Галичині з категоричним обстоюванням власної репертуарної політики.

Так, 12 квітня 1919 року О. Кошиць виступав із промовою перед концертом у Станіславові, “згадуючи і наші злидні, і пригоди й підносячи заслуги галицьких композиторів” [С. 7], а 20 квітня на гостині у Остапа Нижанківського “Кошиць підносив культуру і європейську освіченість галичан, від яких нам, наддніпрянцям треба багато вчитись” [С. 9]¹. Натомість він “ігнорує” музику галичан у практичній репетиційній роботі. Отож, після пропозиції Р. Кирчіва (7.06. 1919, Прага) включити до репертуару твори С. Людкевича (“Вечір в хаті”, “Чорна рілля”), Ф. Колесси (“Обжинки”), Д. Січинського (“Не пора”) та ін. [20 зв.] і 8 червня почавши розучувати “Чорну ріллю” С. Людкевича для концерту 10 червня, Маєстро припинив роботу “за браком часу”. Репліка “Почали вчити Кошицеві “Всі зірочки до купочки” – звучить майже як образа хористів за цю дію диригента. На “галичан” часу немає, а на його особисті твори – є². 9 червня Р. Кирчів “заявив протест проти ігнорування галицьких композиторів”.

Ця ситуація розгорнулася, з одного боку, у протестні дії проти панування обробок народних пісень О. Кошиця в програмі, з другого, – в обстоювання включення до репер-

туару авторських творів інших композиторів. 18 червня (Прага) у записах з’явився дух об’єктивності: “В хорі незадоволення – чому розучуємо лише Кошиця, поминаючи інших композиторів. Заява через Андрієвського” [С. 25]. Після цього в кожному записі – статистика кількості повторень тих чи інших творів під час репетицій³. Наприклад, 20 червня: “Співанка. Повторяли “Ой за гаєм” 6 раз. “Гей я козак” – 12 раз. “Кант св. Миколаю” – 2 р.”; 21 червня – “Розучування з Щуровською “Ой за горою, за зеленою” аранж. Стеценка”; 24 червня – “Розучуєм з Щуровською. Продовжуєм “Дар днесь пребогатий” ар. Кошиця. З Кошицем зводили цю колядку 3 рази. Повторяли “Ченчика” ар. Кошиця – 7 р., “Поза гаєм” – ар. Кошиця – 2 р., “Кулик чайку любив” Кошиця – 2 р.” [С. 27]. Далі в записах присутнє аналогічне констатування кількості повторів на репетиціях⁴.

Чесність даних “репетиційної статистики” С. Колодіївни не викликає сумніву. Це підтверджує аналіз концертних програм. Серед виконуваних творів було 72 народні пісні в аранжуванні О. Кошиця, 22 – М. Лисенка (а також один його авторський хор “Іван Гус”), 15 – М. Леонтовича, 9 – К. Стеценка (вивчені чотири оригінальні хори в концертах не виконувалися), 4 – К. Ступницького та 12 – інших авторів. Отже, загальне співвідношення вельми промовисте: 72 композиції О. Кошиця та 52 – інших авторів.

Таку увагу О. Кошиця до власних творів на репетиціях можуть пояснити дві обставини: по-перше, це були ще не виспівані твори Маєстро; по-друге, саме щодо своїх аранжувань він міг дозволити собі найбільшу виконавську “свободу”. Можливо, це пов’язано з прихованою заниженою самооцінкою їх автора, який завжди прагнув

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

досягти надзвичайного виконавського блиску (одним із авторитетних свідків виконавського переосмислення одного з простих аранжувань був З. Неєдли).

І ось що пише з цієї нагоди Я. Кржічка: “Олександр Кошиць є одним з найбільших музик України і одним з найкращих європейських диригентів. Він має все, що потребує митець такого рангу, і перш за все багатство інвенції та фантазії. Деякі пісні в партитурі виглядають дуже бідно, а він з цих двох-трьох рядків будує свої строфи, сповнені різноманітності та виразності. Він не дотримується “букви”, а доповнює і збагачує уяву композитора. Більшість з того, чим ми були безмежно захоплені в цих піснях, незалежно від того, ким вони були оброблені, це, безперечно ж, заслуга Олександра Кошиця”⁵.

Такі суперлативні відгуки тільки посилювали відповідальність, тоді як авторські амбіції також потребували визначних художніх ефектів – Маєстро прагнув визнання не тільки як диригент, але і як композитор. Власні твори-аранжування він дописував за певних обставин і для певної нагоди. З. Неєдли дав оцінку такій “принагідній” праці Кошиця: “Хіба не дивним є той факт, що український диригент заспівав нам “Кде домов муй” без огидних контрапунктів, якими наші диригенти споганили цю пісню,



Члени Української республіканської капели, які виїхали на Закарпаття 1920 року й утворили товариство “Кобзар”

і показав нам, з яким смаком і багатством нюансування треба її співати?”⁶.

Також О. Кошиць залежав від ситуації, пов’язаної із вивезеними з України нотами, якими міг послуговуватися в оновленні репертуару. Імовірно, що вибір був обмежений саме цією причиною. Репертуар Капели було сформовано ще в Києві, і основною його частиною були саме аранжування народних пісень – творів, що винятково переконливо засвідчували самотність і давність української культури. З цієї ж причини оригінальні твори не ввійшли до репертуарної бази. Більше того, як зауважує О. Чехівський, обговорення й затвердження репертуару відбувалося за участі і в присутності М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, В. Кривусіва⁷.

Щодо творів західноукраїнських композиторів, то в час підбору творів у Києві організаційний комітет не мав їх, “а те, що мали, не підходило до характеру програми. Річ у тому, що завданням нашої роботи за кордоном було – показати Європі душу і музичну творчість українського народу, бо подорож ця мусила бути пропагандивною у зв’язку з національно-державним відродженням України. В наше завдання не входило поширення і пропаганда штучної музики... Тому усунено з програми всі штучні твори взагалі. У галицьких же композиторів народна пісня зроблена була неоригінально... і нечисленно, – і вона теж не увійшла до нашої програми. [...] Та й народну пісню не всю можна було продукувати, бо в різних краях, як показав досвід, публіка має різний смак. До того ж не всяка пісня годиться до концертної естради. Тому багато приходилося викидати вже вивченого”⁸. О. Кошиць зізнавався: “Особливо я намагався бути строгим до своїх аранжировок, знаючи, що за плечима в мене дуже багато “приятелів”, готових підняти кожну хвилину гвалт з цього приводу”⁹. Він визнавав, що “коронною точкою нашого репертуару в усіх краях впродовж п’яти з половиною років”¹⁰ були не його авторські композиції, а “Щедрик” М. Леонтовича.

НАТАЛІЯ КАЛУЦКА. “ПРИХОВАНЕ БУТТЯ” АБО КРИЗА...

“Репертуарний” конфлікт Маестро намагався розв’язати, використовуючи творчі та виконавські аргументи. Позиція В. Андрієвського, Р. Кирчіва й С. Колодіївни, які обстоювали радикальне доповнення репертуару творами галицьких композиторів, була хиткою і через відсутність необхідного мистецького досвіду неаргументованою. На особистій розмові “дорадники” сиділи, кліпали очима, поводили вухами, а путнього діла ніхто з них додати не міг”¹¹. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що “родичі Стеценка підняли крик, що мало ставиться його творів, а багато моїх (у Стеценка не було народних пісень)”¹². Довелося долучити до репертуару кілька оригінальних творів, зокрема: “Іван Гус” М. Лисенка, “Прометей”, “Над нами ніч” і “Сон” К. Стеценка. Проте після того, як західна критика висловилася, що вони нецікаві для музичного середовища їхніх країн через наявність у них “зразків чистого мистецтва”, це питання більше не поставало.

Проте справа мала й інші наслідки. Утворений комітет з художнього репертуару (Л. Татарів, Л. Сорочинський, В. Рошачівський, І. Трухлий та В. Андрієвський) почали втручатися не тільки в репертуарну політику, але й у суто виконавську сферу. Неконтрольованість ситуації поглиблювалася безпринципними виступами окремих капелян, які до краю принижували мистецький авторитет Маестро. У тексті книги О. Кошиць наводить претензії, що найбільше його “зачепили”: “Говорили, що Капела – це візок, на якому я вивожу свою славу; що я не визнаю, крім себе, ніяких композиторів і виставляю тільки свої речі; що я навмисне затираю Стеценка і не хочу ставити його пісень; мій репертуар називали “зоологічним”, бо ми співали мого “Чижика” і “Чайку”; докоряли мені, що я складаю в програмі пісні однакових тональностей, називаючи це інерцією “попівського розуму”; що дуже строгий у вимогах дисциплінарних (жінки¹³); [...] що в студентському хорі я працював тільки за матеріальні інтереси”¹⁴. Цілком зрозуміло, чому навіть після тривалого часу

образа на цих людей виливалася через найзневажливіше для співаків звинувачення в “безголосості”.

Показово, що такі агресивні “випади” в бік Маестро були, по суті, посяганням на доручені О. Кошицеві обов’язки як диригента Капели, адже саме на ньому лежала вся відповідальність за успішність її місії. Амбіційність хористів, які прагнули також власного визнання (можливо, у формі поіменних згадок у пресі, а не тільки як “його”, тобто Кошицевих, співаків), виявлялася і в неадекватному сприйнятті цілком обґрунтованих претензій диригента до колективу. Так, у записах С. Колодіївни від 31 липня мовиться, що “з приводу призначених загальних зборів Кошиць розказує зказки [орфографія С. Колодіївни. – Н. К.], що організація хористів розвалює капелу. Досить Савдьопа. Збори відбулися” [С. 39]. А, вочевидь, йшлося не про “демократію”, а про те, що зневажався розподіл функцій між керівником та підлеглими. Інший ракурс помітний у записах від 5 вересня: “Загальна претензія Кошиця, що хор від кількох днів дуже понижає, особливо в колядках, які помимо того співаємо без акомпонементу” [С. 46]. Тут вже й не доводиться обстоювати О. Кошиця – акапельне концертне виконання вимагало необхідної “обкатки” і в процесі репетиційної роботи. Тимчасове полегшення для хористів у випадку співу з інструментом могло обернутися невдачею під час виступів. Тим більше, що Маестро часто змінював певні виконавські нюанси не тільки у репетиційній праці, а й під час виступів, що засвідчують численні пресові матеріали¹⁵.

Прикметно, як О. Кошиць описує свої методи роботи з Капелою, пов’язані з виробленням жорсткої виконавської дисципліни. Ось, наприклад, його рефлексія щодо генеральної репетиції перед першим виступом у Празі 10 травня 1919 року: “Я брав цю генеральну пробу як звичайну. Так її і провадив, як проваджу завжди: зупиняв хор, заставляв деякі місця повторювати, нерував, кричав (здається, більше ніж звичайно, бо знав, перед яким виступом ми стоїмо)”¹⁶.

ІСТОРІЯ ТА АРХІВИ



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

Те, що не бачили чи не хотіли бачити за цією екстраординарною поведінкою окремі капеляни, побачила європейська критика: “Хто хоче пізнати Кошиця, мучить побачити, як він бушує зі своїм південним темпераментом на репетиціях, як він підкоряє, як походжає, ніби ігноруючи хор, що співає, щоб несподівано ляснути сфорцандо переляканим сопрано під самим носом так, що хор розсміється і не може співати, як посилає поцілунки тенорам за гарний тон, щоб зараз же їх знищити своїм гнівом, або як картає співачку за неточність інтонування. [...] Бо в мистецтві має силу єдина владна форма – мистецький абсолютизм, і Кошиць здійснює цей принцип впевнено, енергійно і з великою корисністю для справи” (Я. Кржічка)¹⁷. Навіть О. Пеленський у своїй книзі, яка мала на меті виправдати дії О. Приходька та його соратників, вимушений неодноразово цитувати відгуки європейських фахівців, що містять надзвичайно високу оцінку саме дисциплінованості Капели як одного з найкращих критеріїв її мистецького реноме.

Про доцільність таких методів можна судити також із промовистого зіставлення фактів. Так, 4 червня 1919 року (Прага) у

концерті з “Глаголом” серед виконаних Капелю пісень була “Марсельєза” в аранжуванні О. Кошиця, “яка [за свідченням С. Колодіївни. – Н. К.] не вдалася, бо ще добре не знали” [С. 17 зв.]. Натомість французька “Le Temps” 9 листопада того ж року засвідчила: “Рідко хто співав “Марсельєзу” з таким запалом, з такою шанобливістю і таким еластичним, досконалим ансамблем”¹⁸.

Записи С. Колодіївни містять кілька фактів, що зберегли слова, з якими Маєстро звертався до українських та іноземних слухачів, намагаючись якнайвиразніше окреслити долю України. Можливо, він намагався переконати й деяких капелян у потрібності жертвовної праці. Так, 28 травня 1919 року (Хрудім) у відповідь на вітання він сказав: “Ідемо з України, що кров’ю стікає. Хочемо показати світу, що хоч Московщина пригнічувала нас за 250 літ, та не вмерла душа народу – українська пісня” [С. 16].

В іншому епізоді, який демонструє ставлення капелян-патріотів до реальної ситуації в Україні (навіть з певною загрозою щодо втрати матеріальної підтримки з боку еміграційних урядових кіл), С. Колодіївна виявляє вміння фіксувати найважливіше. Отож, вона досить детально подає інфор-

НАТАЛІЯ КАЛУЦКА. “ПРИХОВАНЕ БУТТЯ” АБО КРИЗА...

мацію про інцидент з В. Винниченком, що стався 24 липня 1919 року у Відні: “В гардеробі по концерті Володимир Винниченко звертається до капелян з признанням, що несемо високо український прапор, “який ви згубили” – репліка хориста Андрієвського. Винниченко червоніє, продовжує промову” [С. 37]. Та на обговорення цієї події вона вже не звертає стільки уваги, зазначивши тільки, що О. Приходько наступного дня з’ясовував “безтактність інциденту з Винниченком”, але капеляни на це дивилися по-різному. Натомість наступна фраза свідчить про розуміння нею наслідків таких постійних “з’ясовувань”: “Концерт після ранішнього інциденту провели непевно і втомлено. Вперше в пісні “Ой сивая зозуленька” жіноча частина хору збилася” [С. 37 зв.]. Утім ставлення капелян до постаті О. Кошиця та його діяльності як диригента – це тільки одна сторона трагедійних колізій буття Української республіканської капели. Поступово розгорталася дії проти О. Приходька, якого “мефістофельська тінь”, неодмінно присутня в усіх конфліктах в історії Капели не тільки до його звільнення з колективу, але й частково після цього.

¹ Не можна сказати з усією впевненістю, чи такі факти виявляють Кошицеві спроби “маневрувати”, щоб якось покращити ситуацію і уникнути протистояння. Проте практично наймовірно, щоб він дозволив собі наступний пасаж. 26 червня, виступаючи з промовою в концерті “...підносить високо творчість Людкевича, називає його генієм супроти Лисенка, якого називає талантом” [С. 38]. Враховуючи культ М. Лисенка в Галичині, і ставлення до нього Кошиця, швидше йдеться про те, що Колодіївна не зрозуміла суть слів диригента.

² Майже аналогічна ситуація виникла 29 липня: “Вперше співаємо Н. Вахнянина “Ой гуслі”. Почали вчити “Колядки” Лисенка, але Кошиць припинив розучування. Натомість маємо вивчити “Обжинки” Колесси і “Купальську справу” Лисенка” [С. 38 зв.].

³ При цьому “протест поширюється і на П. Щуровську” [С.25], яка, будучи хормейстером Капели, цілковито дотримувалася засад репетиційної роботи, прийнятних для О. Кошиця.

⁴ Про спроби О. Кошиця розв’язати цей “репертуарний конфлікт” йтиметься нижче.

⁵ Кошиць О. З піснею через світ. – К., 1995. – С. 49.

⁶ Там само. – С. 51. Доречно зауважити, що з цього приводу О. Пеленський зазначав: “Навіть чеський гімн вийшов так гарний в інтерпретації Кошиця, що деякі чехи розплакались із зворушенням і заявили, що навіть їхні найкращі хори не зуміють так красно цей гімн відспівати, що вони перший раз бачать у своїм гімні... таку красу” [Пеленський О. Українська пісня в світі. – Л., 1933. – С. 13–14].

⁷ Чехівський О. Назва праці. – С. 13. Цей же автор подає цікаву ремарку: “до речі, п. Приходько не брав в цьому ніякої участі, бо був дома в Камянці” [Там само].

⁸ Цілковиту правоту такого підходу підтвердили численні закордонні рецензії, зокрема: “В Україні знаходимо справді те, що треба розуміти як “культуру народної пісні”, супроти якої нікчемними видаються і наше знання, і наше ставлення до народної пісні” [Кошиць О. З піснею через світ. – С. 45.]

⁹ Там само. – С. 67–68.

¹⁰ Там само. – С. 67.

¹¹ Там само. – С. 68.

¹² Тут О. Кошиць явно несправедливий. Можливо, не було таких обробок, які б, з його погляду, підходили до певних концертних програм – адже програми формувалися ще й із урахуванням святково-трудова сезонів року. Проте він описує і прикрий інцидент про інтригуючу “пропажу” партитур К. Стеценка на одному з концертів та про подальші, м’яко кажучи, негарні дії П. Стеценка (див. розділ “Український “музичний критик” та справа репертуару і худрепу”). Висновок О. Кошиця поширився і на “Комітет Капели”: “Для них особа диригента, його добре ім’я не існувало” [С. 68]. І за цим стояла “тінь” О. Приходька, який у репертуарних справах діяв через підбурення капелян, посилаючись на “громадянські права” [Там само].

¹³ Це “звинувачення” не було безпідставним. О. Кошиць як авторитарний лідер своїх колективів у минулому дисциплінарні аспекти хорової праці цілком мотивовано ставив на одне з чільних місць. Тим більше відчувалася потреба в жорсткій мистецькій дисципліні при роботі з Капелюю. Моменти жорсткого ставлення до хористок описує іноді С. Колодіївна, недвозначно “викриваючи” неадекватну, на її думку, поведінку Маєстро. Так, 19 квітня 1919 року на репетиції у Стрию “із-за острого поведіння диригента хористка Якуненко зомліла, а Антонович вийшла з естради” [С. 9]; 9 червня того ж року він висловив свої претензії Остапчуківні, яка вступила до Капели як протеже П. Стеценка (“гарне сопрано”, за словами С. Колодіївни), але “не знає репертуару. Вражена тим” [С. 17].

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

¹⁴ Цитована праця. – С. 70.

¹⁵ Зокрема, французька “La Comoedia” від 8 листопада 1919 року писала: “Кошиць творить у моменті, коли він диригує. Його інтерпретації того самого твору внаслідок колосальної праці на репетиціях міняються, так сказати б, до безконеч-

ности. Це шеф у цілім значінню цього слова” [Цит. за: *Пеленський О.* Зазнач. праця. – С. 66].

¹⁶ *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 42.

¹⁷ Цит. за: *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 49.

¹⁸ Цит. за: *Кошиць О.* З піснею через світ. – С. 83.

SUMMARY

In this article the author keeps analyzing events which caused break-up of the

Ukrainian Republic Chapel. She used reasoning of participants of this process.

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ У ФОНОКОЛЕКЦІЇ ОЛЕКСІЯ ОШУРКЕВИЧА

Віталій Охманюк

Для сучасного етапу розвитку вітчизняної фольклористики характерна посилена увага до вивчення обрядового фольклору. Цей матеріал дозволяє розширити уявлення про форми поетично-музичного мислення наших пращурів, обсяги прадавньої народно-пісенної культури, а також – простежити особливості розвитку цієї культури, її видозміни в наступні історично-культурні періоди, здійснити аналіз цих пісень, визначивши найпоширеніші мелотипи, ареали їх поширення і таким чином скласти цілісне бачення характеру і способів функціонування народно-пісенної культури давніх слов'ян, її зв'язки з сучасним українським фольклором та культурою в цілому.

З іншого боку, вивчення цієї теми має не лише вузькогалузеве значення, адже завдяки цьому можливими стають виходи на загальномистецький і загальнокультурний рівні дослідження національної спадщини, зокрема – розгляд зв'язків народного і професійного мистецтва в їх музичному, соціологічному, етнографічному, історичному, педагогічному та інших аспектах. Безсумнівно доцільним при цьому видається дослідження народнопісенної творчості тих областей і територій, які виконали роль своєрідної культурно-мистецької аури для формування творчої індивідуальності видатних діячів культури – композиторів, музикантів, діячів мистецтва, або ж стали імпульсами чи й ґрунтом для оригінальних авторських інтонацій. Для прикладу згадаймо хоча б роль пісень Полтавщини у становленні світоглядних позицій та музично-культурних уподобань М. Лисенка чи подільського фольклору – у формуванні композиторської індивідуальності та стилістики М. Леонтовича.

Одним із таких цікавих, проте недосліджених сучасною фольклористикою культурних ареалів є Звенигородщина – самобутня місцевість Черкащини, край Тараса Шевченка та Олександра Кошиця [2].

Як писав у своїх “Спогадах” видатний український диригент Олександр Кошиць, його життя з дворічного віку (від 1877 року) пов'язане з Тарасівкою. “До свідомого віку прийшов тільки в Тарасівці, яку через те й вважаю моєю коліскою” [3; 19]. Розташоване в яру по дорозі від Звенигородки до Вільшани, це село знаходиться поруч з селами Козацьким, Майданівкою, Лисянкою, Кирилівкою, Будищами, Боровиковим хутором, Пиндівкою, Моринцями, Журавкою, Серединцями. Ця земля була свідком козацької слави, гайдамаччини, її стежками блукав малий Тарас Шевченко, оспівуючи пізніше у своїй творчості [3; 21].

У “Спогадах” О. Кошиця читаємо, що поблизу тарасівської каплички “дівчата завше виводили веснянки.., а хлопці грали у верниголови” [3; 22]. Він наводить перелік 80 пісень (в основному ліричних), що запам'яталися йому з дитинства. Серед них – пісня, яку співали москалі, повертаючись з російсько-турецької війни і потім – тарасівські парубки “Ой да поле чистое Турецкое”, [3; 33]; “Ой хмариться дощ буде”, яку співали малярі, реставруючи місцеву церкву; “Баламута” у виконанні сестер [3; 35], пісні баби Поліщучки (“Горе мені моя рідна мати”, “По бережку Марусина ходить”, “Потеряв соловейко голос”, “Соловейку маленький в тебе голос тоненький” [3; 46], і багато-багато інших, які він, будучи малим чув у виконанні родичів (в т. ч. від кирилівських Кошиців, зокрема, – Митрофана Олексійовича, згодом відомого артиста і співака [3; 27]).

Цікавим видаються такі слова митця: “Поступово всі явища й місця, де мені доводилося бувати, або що бачити, у мене почали асоціюватись з якимись мелодіями. От і тепер, як згадаю ту дорогу, що веде від нас до волости..., то у мене зараз у голові мелодія “Ой у лісі, та й у лісочку битая дорога”, а коли глянути від церкви на край села до вітряка..., то мелодія “Ой потеряв та

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

соловейко голос”.., а увечері, коли дивитися від нашої хати на гору... виникає “Гей, гей, доле моя, де ж ти водою запливла?” [3; 44–45] (також згадує він “Ой сяду я край віконця виглядати чорноморця”, “Ой ходив чумак сім літ по Дону”, “Ой я нещасний, що маю діяти”). Отже, дитячі враження не проминули безслідно для О. Кошиця, а склали своєрідний мистецький архетип, ставши фундаментом світосприйняття зрілого музиканта, міцно вплелися у його громадську та художню свідомість у формі численних зв'язків та асоціацій.

Залюблення О. Кошиця в народну пісню формувалося одночасно із захопленням ним легендарною постаттю Т. Шевченка. На той час пам'ять про поета була ще “живою”: в Тарасівці; у сусідніх селах жило багато людей, які знали Шевченка особисто – його товариш дитинства Григорій Шепель, онука Олена Бичохвостова, племінник Петро Григорович Шевченко та його син Григорій Петрович Шевченко, учень Одеської художньої школи, а потім фотограф в Кирилівці. Про Шевченка розказувала малому Кошицю мати (про те, як він служив у Кошицевого родича – попа Григорія Кошиця в Кирилівці, і як, повернувшись з Петербурга, закохався в Тодосю Кошицівну). Тарасівський образ Шевченка став одним із важливих чинників формування громадянських позицій та художніх інтересів музиканта.

Ці факти зумовлюють зацікавленість сучасних науковців музичною культурою даного регіону [2].

Інтерес автора цієї статті до народної пісні Звенигородщини виник внаслідок співпраці з відомим знавцем народної пісні – авторитетним етнографом, філологом, культурологом Олексієм Ошуркевичем, власником великого особистого архіву [1]. Тут зберігаються результати його кропіткої польової роботи, що велася ще з 1950-х років. Будучи студентом філологічного факультету Львівського державного університету ім. І. Франка, він розпочав записувати поетичну народну спадщину, насамперед – пісенного походження. 1966 року у зв'язку з переходом на роботу до Обласного науково-методичного центру Волині, етнографічні дослідження О. Ошуркевича поступово на-

були наукового характеру. Однак, ґрунтовно цей напрямок праці розвинувся лише після його переходу на роботу до Волинського краєзнавчого музею (1984 р.), де він пройшов шлях від молодшого наукового співробітника до завідувача відділу етнографії і народних промислів (1989 р.)¹.

На даний час вражаюче багатогранна етнографічна спадщина О. Ошуркевича оприлюднена лише частково. Це – декілька збірників народної творчості та низка публікацій у наукових та періодичних виданнях. Зібрані дослідником експедиційні матеріали склали величезний приватний архів графо- та аудіоматеріалів², де тільки музичних зразків налічується понад 3000 одиниць. Серед них – чимало раритетних матеріалів, зафіксованих ще від уродженців кінця XIX ст., в т.ч. зразки інструментальної музики.

Серед матеріалів колекції О. Ошуркевича – понад 400 народних пісень, зібраних на Звенигородщині (села Тарасівка, Кирилівка і Моринці) у середині 1980-х років. Нині завершується робота з підготовки цих матеріалів до видання: транскрипції народних мелодій здійснені автором цієї статті. Внаслідок наукового зацікавлення матеріалом, виник інтерес до відстеження характерних особливостей календарно-обрядового пласту народнопісенної культури Звенигородського краю. Метою дослідження зумовлене вирішення таких завдань: 1) охарактеризувати календарно-обрядовий фольклор Звенигородщини в загальних рисах; 2) провести жанрову класифікацію наявних народнопісенних зразків; 3) шляхом аналізу наспівів виявити найхарактерніші для даного регіону мелотипи та їхні властивості.

Календарно-обрядові пісні Звенигородщини у записах О. Ошуркевича представлені двадцятьма зразками весняного (пісенні і танцювальні) та літнього циклів. Відсутність зафіксованих пісень зимового циклу (і пов'язаних з ними волочесних), а також сезонно-трудова пісень означає, що на середину 1980-х років їх в даній місцевості вже не існувало. Це, в свою чергу, дозволяє зробити припущення про слабкий рівень розвитку даних жанрів на Звенигородщині взагалі, що, проте, компенсувалося винятково щед-

ВІТАЛІЙ ОХМАНЮК. КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ...

рим розвитком пісень весільного жанру та народнопісенної лірики³.

Пісні весняного циклу (одинадцять) належать до двох жанрів – пісенного (чотири “веснянки-заклички”) і танцювального (сім хороводно-ігрових гаївок). Пісенні представляють собою різні варіанти єдиного мелотипу⁴ (див. Табл. 1). Умовно означимо його **В1** (буквою позначаємо жанровий цикл, цифрою – мелотип). Мелотип **В1** налічує чотири підтипи (наспіви “На нашу гору, на нашу”, два варіанти “Ой весно, весно, веснице”, а також “Ой у правую середу”). Усі вони побудовані на основі восьмискладового дворядкового вірша **53** з повтореннями першого (**В1 б**, **В1 в**), другого (**В1 г**) та обох рядків строфи (**В1 а**) відповідно. В усіх підтипах перший сегмент ритмічної моделі – ідентичний: еееeq, проте другий сегмент налічує три варіанти: амфібрахічний q eq (**В1 а**), спондейний (**В1 в**, **В1 г**), а також його “вкорочення” (**В1 б**). Таким чином варіантність ритмічної моделі даного мелотипу твориться в другій частині музич-

ної форми. Ще більшу різноманітність зустрічаємо у семантичній і мелічній моделях даного типу. При цьому **В1 а** демонструє її на рівні сегментів (завдяки відсутності варіантних повторів на рівні семантики вона виражена тут доволі сильно: **В1 а** – ^SVабаб;гдгд, ^tМбвгд;в'дв'д'), а **В1 б** – у мелічній формі – на рівні речень: ^SVаа'аа';бв ^tМББ'В. Два наступні зразки **В1 б** (^SVаа'аа';бв ^tМББ'В) та **В1 г** (^SVABB ^tМбвб'в';б²в²) відзначені укрупненням форм семантичного (в першому) та мелічного (в останньому) мислення. Заслугує на увагу порівняння двох найбільш споріднених серед цих варіантів наспівів “Ой весно, веснице” – **В1 б** та **В1 г**. Їх головними відмінностями (при значній спорідненості) є вкорочена чвертка другого сегменту в ритмічній моделі **В1 б**, а також “перехресне” вживання рядкової та сегментної структур семантичної та мелічної форми (**В1 б** – ^SVаа'аа';бв ^tМББ'В; **В1 г** – ^SVABB ^tМбв;гдг'д).

Таблиця 1. Мелотипологія пісенних веснянок Звенигородщини

$\hat{A}1\hat{a}$ ^r V53 ₂ ^m R ^{eeeeq} _q ^{eq} ^s Vàáàáãüü' ^t Mááãüü'ä'ä'ä' "Í à í àø ó ãî ðó, í à í àø ó"
$\hat{A}1\hat{a}$ ^r V5353 ^m R ^{eeeeq} _q ^q ^e ^s Vàà' àà' áá' ^t MÁÁ'Á "Í é âãñí î, âãñí î, âãñí èöä"
$\hat{A}1\hat{a}$ ^r V5353 ^m R ^{eeeeq} _q ^q ^q ^s VÀÀÁÁ' ^t Mááá'á'á'á' "Í é ó í ðàáóð ñàðäáó"
$\hat{A}1\hat{a}$ ^r V5353 ^m R ^{eeeeq} _q ^q ^q ^s VÀÁÁ' ^t Mááãüü'ä' "Í é âãñí à, âãñí à, âãñí èöÿ"

Слід відзначити також відмінності ладового порядку. У варіанті **В1 б** зустрічається комбінована системою, що включає іонійський трихорд аs¹, який “вростає” у еолійську тетратоніку, у **В1 г** – ці ладові структури доповнюються еолійським пентахордом з гармонічним ввідним тоном у завершенні наспіву, що говорить про вплив на даний наспів пізніх форм ладового мислення. ^tМЗбвгв'; МЗбвгв'Хддеж;Кгвг'в'). Мелотип **Г3** (два “Пливе човен” та “Уже весна, над весною”), як і **Г1**, представлений двома

підтипами (**Г3 а** та **Г3 б**), проте, разом з тим відзначений рідкісною стійкістю, що вказує на ймовірність його напливового походження. Побудовані на основі однакової віршової структури ^rV344X6K6, ритмічної форми ^mR ||:♪♪♪:||:♪♪♪♪♪:||♪♪♪♪♪, семантичної форми вірша ^SVЗаб;Хвв;Кв, ці пісенні зразки лише злегка відмінні у своїй мелічній формі (**Г3 а** – ^tМЗбб';Хвв;Ка²; а **Г3 б** – ^tМЗбб;Хвв;Ка'). Мелотипи **Г2** (“Ой весна, весна, що ти нам принесла”) та **Г4** (“Ой шум ходить по діброві”) споріднені

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

між собою послідовним урізанням великою кільцевої форми: в першому випадку (Г1) – залишаються розділи Зачин-Хід (¹V366X43₄ ᵐR ||:♪♪♪♪:|:♪♪♪♪♪♪:|) ᵀVзаб;Хвг;де; еж;зи ᵀМЗбв; ХЗб'в;де;б²в¹;д¹е¹); в другому

(Г4) – лише Хід (¹VX44₂ ᵐR ||:♪♪♪♪:|) ᵀVаб;вг ᵀМбв;а'ва'в¹). Така тенденція веде за собою ліризацію гаївкового жанру, відзначену посиленням факторів співності й розспівності, сповільненням темпу тощо.

Таблица 2. Мелотипологія танцювальних веснянок (гаївок) Звенигородщини

Ã1а ¹VÇ66₂Ö33₂Ê66₂ ᵐR : eeeeeǫ : ǫh : eeeeeǫ ᵀVÇàááã; Öââ° æ; Êä¹ çè³
¹MÇááá¹; Öâââ; Êä¹ ää¹ ä¹ “Í é í oï î, í oï î, çàì ë³ààèè ø oï à”
Ã1á ¹VÇ66₂Ö33₂Ê66₂ ᵐR : eeeeeǫ : ǫh : eeeeeǫ ᵀVÇàááã; Öââ° æ; Êä¹ çè³
¹MÇááá¹; Öâââæ; Êä¹ ää¹ ä¹ “Í é í oï î, í oï î, çàì ë³ààèè ø oï à”
Ã2 ¹VÇ66Ö43₄ ᵐR : eeeeeǫ : eeeeeçee ᵀVÇàá; Öââ; ää;° æ; çè ¹MÇáá;
ÖÇá¹ ä; ää; ä¹ ä¹; ä¹ ä¹ “Í é áãñì à, áãñì à, ù î èè í à ì ì ðè í àññè”
Ã3à ¹VÇ44Ö6Ê6 ᵐR : eeǫ : eeeeeee : ǫeeǫh ᵀVÇàá; Öââ; Êä ¹MÇáá¹; Öââ; Êä²
“Í èèââ ÷ì áâí ”
Ã3á ¹VÇ44Ö6Ê6 ᵐR : eeǫ : eeeeeee : ǫeeǫh ᵀVÇàá; Öââ; Êä ¹MÇáá; Öââ; Êä¹
“Óæá áãñì à, í àä áãñì í þ ”
Ã4 ¹VÖ44₂ ᵐR : eeee : ᵀVàá; áã¹Máá; ä¹ ää¹ ä¹ “Í é ø oï òï àèèü ì î ä³áðï á³”

Пісні літнього циклу представлені у колекції О. Ошуркевича дев'ятьма творами (див. Табл. 3): (“Іванова голова зайнялася була”, три “Ой на Івана на Купайла”, “Ой ти, Іване, ой ти, ой ти”, “Ой на городі під гречкою”, “Ой вже минула петрівочка”, “Ой, Іване, Іваночку”, “Ой у лісі, у лісочку”). Очевидно, втрата обрядового призначення виявилася у цих зразках змішуванням різноманітних жанрових ознак. Насамперед, це спостерігається на рівні поетичних текстів, де купальські образи-символи тісно переплетені із згадуванням петрівчаної ночі. Типологічно тут представлено три групи наспівів: **Л1** – у чотирьох підтипах (два “Ой на Івана на Купайла”, “Ой вже минула петрівочка”, “Ой на Івана, на Купайла”, “Ой ти Іване, ой ти, ой ти”, “Ой на городі, під гречкою”); **Л2** (“Іванова голова зайнялася була”) та **Л3** – у двох підтипах (“Ой, Іване, Іваночку” та “Ой у лісі, у

лісочку”). Найрізноманітніше і найбагатше представлено доволі стійкий загальновідомий купальський мелотип (**Л1**) із структурою вірша ¹V 54₂, ритмічною формою ᵐR ♪♪♪♪|♪♪♪ та семантичною моделлю ᵀVаб;вг. Його варіантність в даній місцевості – результат часткової видозміни мелічної форми: **Л1 а** – ᵀМбв;б¹в¹; **Л1 б** – ᵀМбв;ав¹; **Л1 в** – ᵀМбв;гв¹ та **Л1 г** – ᵀМбв;а¹в: в кожному із записаних зразків добре простежується принцип варіантної повторності. Два підтипи **Л3** побудовані на основі єдиної моделі вірша ¹V 443₂, з невеликими розходженнями музично-ритмічної схеми, семантичної та мелічної форм: **Л3 а** (“Ой, Іване, Іваночку”) – ᵐR ♪♪♪♪|♪♪♪|♫♫♫ ᵀVaa¹a;вгд ᵀМбвг;б¹вг¹; **Л3 б** (“Ой у лісі, у лісочку”) – ᵐR ♪♪♪♪|♪♪♪|♫♫♫ ᵀVaa¹a²;вгд ᵀМбвг;дв¹г¹. Така спорідненість поетично-музичної форми, незважаючи на сюжет – русальні

ВІТАЛІЙ ОХМАНЮК. КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ ЗВЕНИГОРОДЩИНИ...

поетичні мотиви в одному і купальсько-петрівчані в другому, свідчить про спільність їхнього коріння. Нарешті єдиним варіантом мелотипу **Л2** є наспів “Іванова голова зайнялася була”, побудований на основі

трирядкової строфи з повторення останнього рядка ${}^{\text{r}}\text{V } 43_2;3$ в поєднанні з музично-ритмічною формою ${}^{\text{m}}\text{R} || : \text{♪♪♪♪♪ : || : \text{♪♪} : ||$, семантичною формою ${}^{\text{s}}\text{Vaб;вг;дд}$ та мелічною формою ${}^{\text{t}}\text{Мба;вг}$.

Таблиця 3. Мелотипологія пісень літнього циклу Звенигородщини

$\text{E}1\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 54_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ eeee} \text{ q} \parallel \text{ e q q s} \text{ V} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a}'; \text{a}' \text{ a}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{í} \text{ à } \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à } \text{í} \text{ à } \hat{\text{E}} \text{ó} \text{í} \text{ à} \text{é} \text{è} \hat{\text{a}}$ ”, “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \hat{\text{a}} \text{x} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ è } \text{í} \text{ ó} \hat{\text{e}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à} \text{ò} \text{ò} \text{z} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ ÷} \hat{\text{e}} \hat{\text{a}}$ ”
$\text{E}1\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 54_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ eeee} \text{ q} \parallel \text{ e q q s} \text{ V} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{í} \text{ à } \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à}, \text{í} \text{ à } \hat{\text{E}} \text{ó} \text{í} \text{ à} \text{é} \text{è} \hat{\text{a}}$ ”, “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{ò} \hat{\text{e}}, \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à}, \hat{\text{I}} \text{ é } \text{ò} \hat{\text{e}}, \hat{\text{I}} \text{ é } \text{ò} \hat{\text{e}}$ ”
$\text{E}1\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 54_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ eeee} \text{ q} \parallel \text{ e q q s} \text{ V} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{í} \text{ à } \tilde{\text{a}} \text{í} \text{ ò} \text{í} \text{ à} \text{z} \text{í} \text{ z} \tilde{\text{a}} \tilde{\text{a}} \text{ ÷} \hat{\text{e}} \text{í} \text{ p}$ ”
$\text{E}1\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 54_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ eeee} \text{ q} \parallel \text{ e q q s} \text{ V} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a}'; \text{a}' \text{ a}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{í} \text{ à } \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à}, \text{í} \text{ à } \hat{\text{E}} \text{ó} \text{í} \text{ à} \text{é} \text{è} \hat{\text{a}}$ ”
$\text{E}2 {}^{\text{r}}\text{V } 43_2;3 {}^{\text{m}}\text{R} : \text{ e e e e e e } \text{ q} \parallel : \text{ q } \text{ q } \text{ q } \text{ h} : \text{ s} \text{ V} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a}'; \text{a} \tilde{\text{a}}'$ “ $\text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ í} \text{ à} \tilde{\text{a}} \text{í} \text{ è} \text{í} \text{ à} \hat{\text{a}} \text{ç} \hat{\text{a}} \text{é} \text{í} \text{ y} \hat{\text{e}} \hat{\text{a}} \text{n} \hat{\text{y}} \text{ á} \text{ó} \hat{\text{e}} \hat{\text{a}}$ ”
$\text{E}3\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 443_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ e e e e } \text{ e e q q q h s} \text{ V} \text{a} \text{a}' \text{ a}'; \text{a} \tilde{\text{a}} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a} \tilde{\text{a}} \tilde{\text{a}}'; \text{a}' \text{ a} \tilde{\text{a}}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ à}, \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ í} \text{ ÷} \hat{\text{e}} \text{ó}$ ”
$\text{E}3\text{a} {}^{\text{r}}\text{V } 443_2 {}^{\text{m}}\text{R} \text{ e e e e } \text{ e e q q q h s} \text{ V} \text{a} \text{a}' \text{ a}'; \text{a} \tilde{\text{a}} \tilde{\text{a}}' \text{ M} \text{a} \text{a} \tilde{\text{a}} \tilde{\text{a}}'; \text{a} \tilde{\text{a}}' \text{ a}'$ “ $\hat{\text{I}} \text{ é } \text{ó} \text{ è} \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í}, \text{ó} \text{ è} \text{z} \hat{\text{a}} \hat{\text{a}} \text{í} \text{ ÷} \hat{\text{e}} \text{ó}$ ”

Отже, виявилось, що серед пісень весняного циклу існують **п'ять мелотипів**:

Р **В1** (чотири варіанти пісенних веснянок, усі побудовані на основі вірша **53**, з ідентичним першим сегментом ритмічної моделі ♪♪♪♪♪ ;

о чотири мелотипи танцювальних веснянок:

Р **Г1** (згаданий у О. Кошиця), що спирається на вірш ${}^{\text{r}}\text{V}366_2\text{X}33_2\text{K}66_2$, музично-ритмічну форму $|| : \text{♪♪♪♪♪ : || : \text{♪♪} : || : \text{♪♪♪♪♪ : ||$ та принцип неповторюваності у семантиці вірша;

Р **Г3** (як і **Г1**) представлений двома підтипами рідкісної усталеності, що вказує на ймовірність його напливового походження (${}^{\text{r}}\text{V}344\text{X}6\text{K}6$, ${}^{\text{m}}\text{R} || : \text{♪♪} : || : \text{♪♪♪♪♪ : || : \text{♪♪} : ||$, ${}^{\text{s}}\text{V}3\text{аб};\text{Xвв};\text{Кв}$);

Р **Г2** та **Г4** споріднені між собою урізанням великою кільцевою формою: **Г1** – ${}^{\text{r}}\text{V}366\text{X}43_4$ ${}^{\text{m}}\text{R} || : \text{♪♪♪♪♪ : || : \text{♪♪♪♪♪ : ||$; ${}^{\text{s}}\text{V}3\text{аб};\text{Xвг};\text{де};\text{еж};\text{зи}$ ${}^{\text{t}}\text{МЗбв}; \text{XЗб}'\text{в};\text{де};\text{б}^2\text{в}'\text{;д}'\text{е}'$;

Г4 – ${}^{\text{r}}\text{V}44_2$ ${}^{\text{m}}\text{R} || : \text{♪♪♪♪ : ||$ ${}^{\text{s}}\text{Vaб;вг}$ ${}^{\text{t}}\text{Мбв};\text{а}'\text{ва}'\text{в}'$, що посилює тенденцію ліризації гаївкового жанру.



Серед наспівів літнього циклу дослідження виявило існування трьох мелотипів, з них **Л1** – у чотирьох підтипах; **Л3** – у двох підтипах. Найрізноманітніше і найбагатше представленим серед звенигородських пісень літнього циклу є:

Р доволі стійкий загальновідомий купальський мелотип (**Л1**) із структурою вірша ${}^{\text{r}}\text{V } 54_2$, ритмічною формою ${}^{\text{m}}\text{R} \text{♪♪♪♪♪ | \text{♪♪} \text{♪}$ та семантичною моделлю ${}^{\text{s}}\text{Vaб;вг}$. Його варіантність в даній місцевості – результат часткової видозміни мелічної форми;

Р два підтипи **Л3** побудовані на основі єдиної моделі вірша ${}^{\text{r}}\text{V } 443_2$, з невеликими розходженнями музично-ритмічної схеми, семантичної та мелічної форм, що, не зважаючи на використання русальних поетич-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

них мотивів в одному і купальсько-петрівчаних в іншому, свідчить про єдине коріння цих народнопісенних зразків;

Р мелотип **Л2**, побудований на основі строфи $\text{rV } 4\text{Z}_2\text{Z}$ в поєднанні з музично-ритмічною формою mR ||  ||  ||.

Отже, станом на 80-і роки ХХ ст. найкраще збереженими у Звенигородському краї Черкаської області виявилися твори весняного циклу, представлені у найбільшій кількості найоригінальніших мелотипів (п'ять з восьми). Це стосується, насамперед, хороводно-ігрових веснянок, (недарма, вони єдині з-поміж усіх календарно-обрядових жанрів згадані О. Кошицем у його переліку пісень, що запам'яталися з дитинства), Натомість менша оригінальність і недиференційованість в жанровому плані пісень літнього циклу пояснюється, очевидно, впливом чужих для місцевої культури середовищ.

¹ Інформація надана О. Ошуркевичем.

² Значна частина цього архіву (записи 1968–1985 років) задепонована в Архіві Проблемної науководослідницької лабораторії музичної етнології при Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка під іменним фондом НІ-10.

³ У своїй роботі ми спираємося на методологію львівської фольклористичної школи, в т. ч., культуро-жанрову систему С. Людкевича – Б. Луканюка [5, 7], за якою класифікація народних мелодій здійснюється на основі поєднання культурологічного, етнографічного (функційного) та музичного критеріїв.

⁴ Започаткований С. Людкевичем мелотипологіч-

ний метод етномузикознавства сьогодні найінтенсивніше застосовується Б. Луканюком та І. Клименко. Його діагностуючими факторами виступають: походження пісні (питоме чи напливове), її етнографічний (приуроченість) і музичний (спосіб вираження) жанри, моделі: 1) ритміки вірша (rV); 2) ритміки наспіву (mR); 3) семантики вірша (SV); 4) звуковисотної (мелічної) лінії наспіву (tM); а також зміст поетичного тексту в цілому) [4, 6, 7].

¹ Добрянська Л. Збирацький доробок О. Ошуркевича // Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Л., 1992. – С. 74–83.

² Калуцка Н. «Тарасівські пісні» в етнологічній та мистецькій діяльності Олександра Кошиця // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 3. – С. 107–110.

³ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – 384 с.

⁴ Луканюк Б. К теорії песенного типу // Народна пісня. Проблеми изучения: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1983. – С. 124–136.

⁵ Луканюк Б. Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: До постановки питання // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Л., 1993. – С. 7–14.

⁶ Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Л., 1996. – С. 3–18.

⁷ Рибак Ю. Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза): Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Л., 2005. – 243 с.

SUMMARY

In given article is consider calendar-rite folklore of Zvenigorod region (v. Tarasivka, Moryntsi, Kyrylivka), which was included into phonocollection of O. Oshurkevych (records were made in the middle 1980th). On the base of analysis of 20th public songs examples of the spring and the summer cycles author proves existing of eight melotypes – five in spring cycle and three – in summer.

On the base of organized analysis he made a conclusion that stated on 80th XX century best saved were creativities of spring cycle in Zvenigorod region, because they are represented by majority of the quantity of most-original melotypes (five from the eight). Less originality and no-differentiation in genre style he explains by influence of alien for local cultures ambiances.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 1918–1939 роках

Олена Боньковська

Розвиток українського театру в Західній Україні впродовж 1918–1939 років [при її черговому переділі між Польщею, згідно з Версальським договором 28.06.1919 (в результаті чого до її складу ввійшли автентичні українські території Східної Галичини – Львівське, Тернопільське, Станіславівське воєводства, Лемківщина в Західній Галичині та північні регіони Західної Волині, Південного Підляшшя, Полісся, Холмщини) та, згідно Сен-Жерменського договору (10.09.1919), Румунським королівством, яке заволоділо Буковиною і Марморощиною (і Чехословаччиною, до якої було приєднано Закарпатську Україну)] проходив у загальному руслі тенденцій європейського міжвоєнного двадцятиліття (період закінчення Першої – початок Другої світової війни).

Східна Галичина. Найактивніше й плановірно, базуючись на давніх театральних традиціях, а отже, на вимогливому мистецькому й організаторському рівні, український театральний рух протікав на території колишньої могутньої Австро-Угорської автономії – Галичині з намісництвом у Львові. У міжвоєнному українському театральному процесі Східної Галичини в межах Другої Речі Посполитої простежуються ритм розвитку та формотворчі здобутки, співзвучні з реаліями тогочасного польського театру. Хоча в дійсності прослідковується їх повна диференціація та відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння й тогочасного статусу української нації, яка в умовах бездержавності зазнала окупації. Тому розвиток національного театрального мистецтва у зазначений період, який збігається з хронологічними межами польських театральних криз 1924–1926 і 1930–1931 років, безперечно залежав від суспільно-політичного становища українських територій і національних процесів у Другій Речі Посполитій.

Початкова стадія польського завоювання Східної Галичини вирізняється чітким по-

етапним перебігом: 1) українсько-польська війна (від утворення Західно-Української Народної Республіки 1 листопада 1918 року – до закінчення війни у липні 1919 року); 2) 1919–1921 роки, для яких характерне доволі жорстке встановлення польської влади, що призвело до апеляційного періоду невизначеності міжнародно-правового статусу Східної Галичини (23 лютого 1921 року – 14 травня 1923 року), коли до остаточного рішення Ліги націй про так звану Галицьку автономію в рамках Другої Речі Посполитої східно-галицькі області залишались тільки у адміністративному віданні Польщі; 3) 1924–1929 роки – етап відносно мирного становлення й розвитку суспільно-політичного життя українців у Польщі, а на завершальному етапі (1930–1939 роки) сталося виразне загострення українсько-польських взаємин.

Український театральний процес у Східній Галичині на зламі державних режимів репрезентував єдиний професійний український театр Товариства “Українська Бесіда”. Власне його трупя під керівництвом Василя Коссака на час утворення ЗУНР ще встигла дати у Львові одну виставу (02.11.1918 – “Циганка Аза” М. Старицького). Надалі в умовах політики денационалізації, В. Коссака невтомно боровся за існування українського театру, який пів втрачав (3 листопада – 7 лютого 1918 року), то здобував (8 лютого – 6 березня 1919 року) право на діяльність у Львові, деякий час давав вистави у Перемишлі і лише у вересні 1919 року дістав дозвіл стало працювати у Львові.

Така несистематична робота театру не сприяла цілеспрямованому мистецькому процесові – акторський склад був нестабільним і довільним за рівнем професіоналізму, а репертуар, за режисури Петра Сороки, зосереджувався на старих легких, розважальних, народно-побутових виставах. Робота трупи зводилася до рятівної і водночас невибагливої в окупаційних умовах патріо-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

тично-пропагандистській функції, яка згодом стала недостатньою.

Весною 1920 року прибули до Львова зі Східної України актори-галичани, які у складі “Нового Львівського Театру” працювали з частиною “молодотеатрівців” під керівництвом Г. Юри. Перші незалежні вистави колективу (“Молодість” М. Гальбе, “Панна Мара” В. Винниченка) контрастно прозвучали високою сценічною культурою й інтелігентним виконанням акторського ансамблю, а в постановочній майстерності вражала естетика європейськості. Товариство “Українська Бесіда” віддало свій протекторат цьому “Українському Незалежному Театрові” з тричленною управою у складі Миколи Бенцалю (режисер), Ярослава Ясень-Славенка (секретар) і Григорія Нички (адміністратор). Новий театральний колектив повнився ентузіазмом задля втілення новаторських ідей і досягнень тогочасного східноукраїнського театального мистецтва. Художнє керівництво театру розуміло й гостро відчувало потребу оновлення традиційної української сцени в Галичині й тому впродовж року наполегливо шукало нові принципи і способи театральної діяльності, запорукою якої насамперед вважався новий, багатий і різножанровий репертуар. Упродовж року було поставлено 12 вистав з нової української та європейської драматургії: символістський “Росмерсгольм” Г. Ібсена, модерні “Про що тирса шелестіла” й “Казка старого млина” С. Черкасенка, “Молода кров”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Базар” і “Брехня” В. Винниченка, “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської та ін. Утім, нові вистави театру були переважно опосередкованою, механічною копією “молодотеатрівських” вистав або залежали від театральних авторитетів. Зокрема, після гастролей трупи М. Садовського у Львові в Український Народний Театр залишились Г. Березовський і М. Авсюкевич. І ті вистави, в яких ці актори брали участь (“Суєта” І. Карпенка-Карого) і вже, здавалося б, нові драми, які ставив Г. Березовський (“Молода кров” В. Винниченка) рівнозначно звучали в найкращих традиціях побутового театру. З другого боку, свої нові постановки з європейської чи сучасної популярної української

драматургії М. Бенцаль пропрацював у манері “концептуального цитування”. Скажімо, символістський “Росмерсгольм” Г. Ібсена режисер представив у руслі реалістичної “Молодості” М. Гальбе, тональність трагедії “Про що тирса шелестіла” цілком переніс на постановку драми С. Черкасенка “Казка старого млина”, а психологічну драму В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” представив у спрощеному варіанті мелодраматичних сімейних непорозумінь.

Реалії сценічної реалізації запропонованих театром драматичних творів різних літературних течій і напрямів диктували свої вимоги, яких режисура театру не осмислювала і відповідно подолати не могла. Самостійні постановки відображали неспроможність і безпорадність театру в новій театральній естетиці, що не зумів випрацювати власної незалежної концепції сценічної діяльності. Але завдяки виставам із новітнього українського та європейського репертуару цей колектив здобув визнання як “європейський театр”, який відродив традиції, авторитет і престиж передвоєнного театру Товариства “Руська Бесіда”.

У Східній Галичині гостро стояла потреба в театрові нового типу, можливість утворення якого усвідомлювало необхідність професійного, керівництва з новаторським мистецьким мисленням. Згода відомого режисера й актора психологічно-реалістичної театральної школи Олександра Загарова (фон Фессінг) працювати в театрі “Української Бесіди” була неймовірним успіхом. Він отримав фахову театральну освіту (драматичний клас В. Немировича-Данченка в Московському Філармонічному товаристві), був обізнаний із найновішими досягненнями та ідеями в театральному мистецтві (акторська діяльність упродовж 1898–1906 років у Московському Художньому театрі, співпраця з В. Мейєрхольдом), мав широкий сценічний досвід роботи на російських і українських сценах (театри К. Незлобіна, Ф. Корша, Александринський театр, власні антрепризи, Московський Драматичний Театр, київський Державний Драматичний Театр тощо).

Маючи на меті організувати у Львові український “європейський” репрезентатив-

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

ний театр О. Загаров запропонував його струнку адміністративну й мистецьку організацію: було введено форму-статут прийому акторів у трупу зі строгою регламентацією обов'язків та умов їхньої праці; а також, зважаючи на режисерську спеціалізацію та запити різнотипної публіки, було чітко розмежовано серйозний драматичний (режисер О. Загаров) і розважальний музично-драматичний, т. зв. "оперно-оперетковий" (режисер Й. Стадник) репертуар. Водночас О. Загаров приїхав із видатною акторкою Марією Морською. Вони разом виразно й чітко презентували акторську майстерність високого академічного рівня, демонструючи новий, незнайомий у галицькому середовищі стиль реалістично-психологічної, емоційно-інтелектуальної гри.

Упродовж двох сезонів 1921–1923 років О. Загаров здійснив сорок постановок, які можна класифікувати за стрункою проблемно-тематичною класифікацією. Насамперед особливий інтерес викликають неореалістичні драми В. Винниченка. На їх матеріалі режисер будував власну оригінальну концепцію, пропонуючи неординарне прочитання і творче трактування. Окрім київської постановки "Гріх", на львівській сцені з'явилися "Співочі товариства", "Закон", "Молода кров", "Панна Мара", "Натусь", "Брехня". Тут режисер почувався вільно та невимушено – відступав від основної авторської ідеї ("Натусь"), переакцентував ідею ("Закон") або різко, контрастно доповнював і підсилював її звучання ("Гріх").

Особливу увагу режисер приділяв класичній драматургії ("Мірандоліна" К. Гольдоні, "Тартюф" Ж.-Б. Мольєра, "Отелло" В. Шекспіра). Її довершена жанрова чистота була, на його думку, обов'язковою передумовою досягнення високої акторської майстерності, запорукою вдалого створення актором художнього образу.

Водночас вагому частку загаровського репертуару складала програмна західноєвропейська реалістична драма. Передовсім це були засадничі вистави перших років діяльності МХТ: п'єси Г. Ібсена ("Примари", "Гедда Габлер", "Ляльковий дім") і Г. Гауптмана ("Візник Геншель"), режисура яких у руслі реалістично-психологічного театру

надала їм первинної виразності, розуміння ідейних засад і нових драматургічних рішень. У тому ж стилі О. Загаров поставив реалістичну, з елементами експресіонізму драму А. Стріндберга "Батько", психологічну драму шведського письменника Ю.-Х. Бергера "Потоп" і "молодопольську" синкретичну драму Т. Ріттнера "В малій хатці".

Водночас сценічна практика О. Загарова показувала, що насиченість цього театру виключно такою драматургією дещо переобтяжлива. Режисер запропонував, на перший погляд, еkleктичне поєднання різножанрових драматичних постановок. Утім, частку розважального репертуару формували англійські комедії періоду реалізму – "Міс Гоббс" Джером К. Джерома, "Ідеальний чоловік" О. Уайльда, "Шоколадний воячок" ("Людина і зброя") Б. Шоу. До цієї ж категорії належали популярні в Європі легкі, із захоплюючим сюжетом сценічні мелодрами Г. Зудермана "В рідній сім'ї" і "Бій метеликів", а також на той час популярні невисокого ґатунку п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енгеля ("Над морем") і Г. Міллера ("Полум'я"). Водночас О. Загаров використовував досвід російських сцен, де широку популярність мали сучасні драми – "Осінні скрипки" І. Сургучова (психологічна) і "Вера Мірцева" Л. Урванцева (кримінальна). А також у ситуації темпового репертуарного графіка режисер шукав порятунком у зразках незвичного, нетрадиційного, можливо, навіть епатуючого репертуару. Тому найвідповіднішими здавались йому символістські п'єси (за зразком його ранніх експериментів з В. Мейєрхольдом). Однак, режисер звернувся до "не найкращих" драматичних зразків – умовно символістський етюд Д. Пшибишевської "Гріх", драми українських львівських письменників Є. Карпенка "Момот Нір", С. Левинського "Свято Нового року", – виявивши під час постановок цілковиту безпорадність і безсилля. Разом з тим О. Загаров, незважаючи на ігнорування львівської публіки, ніколи не брав до репертуару "касових" мелодрам, фарсів тощо. Навіть наприкінці своєї діяльності він також опрацьовував серйозну драматургію. Отже, ключові, чи, здавалося б, випадкові постановки О. Загарова львів-

ІСТОРІЯ ТА АРХИВИ

ського періоду презентували реалістичну драматургію кінця XIX – початку XX ст.

Для реалізації свого репертуару О. Загаров потребував майстерного акторського складу. І тут значення режисерсько-педагогічної практики О. Загарова у Львові неоціненна. Режисер, зіштовхнувшись з “недоторканим” акторським матеріалом, наполегливо і серйозно, з певним режисерським деспотизмом і вимагаючи жорсткої дисципліни, пропрацював тут усі, навіть здавалося б, очевидні принципи реалістично-психологічного театру. Зокрема, він утвердив тут первинні “мхатівські” принципи однакового ставлення до героя і статиста, спростував обмеження в амплуа, відступ від акторського прем’єрства тощо. Водночас О. Загаров разом з талановитою характерною акторкою М. Морською привнесли побудований на основі високотехнічної манери гри емоційно-інтелектуальний стиль виконання. О. Загаров удосконалив психологічний стиль, притаманний на рівні інтуїції Йосипу Стаднику і Софії Стадниківній, М. Бенцалю, Наталі Левицькій, а також сформував плеяду молодих акторів – Іван Гірняк, Олена Голіцинська, Надія Рубчаківна, Володимир



Марія Морська

Блавацький, Мар’ян Крушельницькій, – які згодом стали не тільки ядром, оплотом ансамблевості та єдності загального тону його постановок, але й відіграли значну роль у творенні майбутнього українського театру.

Отже, О. Загаров привніс у театр Товариства “Українська Бесіда” професіоналізм, нові методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав роль театральної освіти і дисципліни для вдосконалення акторського мистецтва, а головне – навчив серйозно розуміти театр не тільки як спосіб розваги, але й як інституцію надзвичайно важливого культурного, мистецького і суспільного призначення.

Натомість музично-драматичний репертуар Й. Стадника був, з метою урізноманітнення та пристосування роботи регіонального театру для потреб масового глядача був спрямований на реалізацію розважальної функції закладу. Більшість із його сорока вистав становили вже опрацьовувані режисером популярні опери й оперети, реалістично-побутові українські драми, європейські комедії, єврейські мелодрами. Водночас Й. Стадник поставив незнайомі, надзвичайно популярні на той час в Європі оперети “Барон Кіммель” В. Колло, “Троянда Стамбула” Л. Фалля тощо. За відсутності постійних професійних співаків режисер не пропонував широкий діапазон опер. Водночас, ставлячи оперети, він застосовував свою попередню практику і залучав “загаровських” драматичних акторів. Ця методика сприяла вихованню синкретичного актора, який розширював діапазон своєї майстерності завдяки естетичним вимогам і стилістиці музичного жанру.

В останньому 1923/24 років сезоні діяльності театру “Української Бесіди” його художнє керівництво продовжував здійснювати Й. Стадник. Робота театру проходила планомірно й самодостатньо. Тут не було виняткових новаторських пошуків, але були репертуарні здобутки. Зокрема, Й. Стадник поставив “Лісову пісню” Лесі Українки, а також у режисурі вправлявся М. Крушельницькій (“Клопіт з Ернстом” О. Уальда, “Тітка Карла” Т. Брандона, “Блакитний лис” Ф. Герчеґа).

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

І в цьому злагодженому ритмі остаточне рішення Товариства “Українська Бесіда” (травень 1924) згідно з минулорічним попередженням вивести театр з-під своєї юрисдикції, стало все-таки несподіваним, особливо в його 60-річний ювілей¹.

Утім, мистецька й суспільна сутність цього професійного українського театру була настільки виразною і значущою, що призупинення його діяльності не визначило різких змін в українській театральній культурі. Театр послідовно й цілісно заповнив національний театральний простір у Східній Галичині в період її хиткого, невизначеного становища впродовж 1918–1924 років. На його сцені було утверджено основні принципи нового театру, а саме – тип гри, що опирався на особистість актора, а не на копіювання життєвих “типів”. Театр “Української Бесіди” окреслив головні засади насамперед високомистецької, національно-виховної, а вже потім розважальної функції театрального мистецтва, відіграв рушійну роль у розвитку українського театру на наступних етапах.

Із середини 1920 року в адміністровану Польщею Східну Галичину, внаслідок вже очевидної поразки в Українській визвольній війні, зі Східної України почала прибувати політична цивільна українська еміграція громадян Української Народної Республіки. Поміж них – вчені, державні службовці, Державний симфонічний оркестр (диригент Юрій Гаєвський), Державний Народний Театр під керівництвом Миколи Садовського, зокрема Марфа Авсюкевич і Григорій Березовський, Микола й Марія Айдарови, Микола Орел-Степняк, Ганна Борисоглібська, Олена Голіцинська, Леся та Яків Кривицькі, Анна Терещенко, Григорій Сіятівський, Олекса Скалозуб, Надія Ткаченко, Ніна Бойко, Теодора Руденко й багато інших. Вони або приєднувалися до місцевих театрів [театр товариства “Українська Бесіда”, “Українська театральна дружина” В. Коссака, Незалежний театр (Гурток артистів театального мистецтва) Й. Стадника, Драматичний театр ім. І. Франка, Український Драматичний Театр під дирекцією Івана Когутяка, Український народний театр під дирекцією Зіновія Стасюка, Драматичний театр (Гурток дра-

матичних артистів) під керівництвом Марка Крушельницького у Тернополі], або утворювали власні колективи (труппа Юрія Гаєвського, Український Театр під проводом Миколи Орла-Степняка², театр “Штука” під керівництвом Миколи Айдарова у Перемишлі, на Волині – Український Наддніпрянський Театр Т. Руденко, театр “Відродження” М. Айдарова (Луцьк), Український Наддніпрянський Театр Ольги Міткевич, Український Наддніпрянський Театр Ніни Бойко тощо), намагалися інтегруватись у західноукраїнський культурний простір, збагачуючи його власне первинними східноукраїнськими засадами театральної діяльності, поживляючи його ментальний, стильовий і репертуарний діапазон.

Як відомо, в 1919–1920 роках, на території автентичної Польщі було створено для потерпілих поразку в Українській визвольній війні представників уряду й армії Української Народної Республіки (т. зв. петлюрівська військова політична еміграція) більше десятка таборів інтернованих (Вадовиці, Олександрів-Куявський, Ланцут, Стшалково та ін.). Тут полонені відразу розгорнули активну культурницьку діяльність, зокрема створювали чисельні аматорські драматичні гуртки й театри. Втім, табори часто розформували, а тому існуючі тут театри або зникли, або об’єднувалися з іншими колективами. Театральний рух міцно усталився в т. зв. Калішській групі таборів (у Каліші й Щипіорно), яка існувала до середини 1924 року. У Каліші діяли репрезентативний Таборовий театр за участю акторів Українського Державного Театру, Артистичне товариство, Об’єднаний таборовий гурток, труппа М. Горуновича, Драматичне товариство “Об’єднання”, у Щипіорно – Драматичне товариство “Запорожців”, Драматичне товариство ім. М. Садовського” та ін. Поступово театральна діяльність набувала тут вищого професійного рівня організації – розділили функції режисера, директора й завідувача літературною частиною театру, проводили курси з режисерської та акторської майстерності, формували театральні бібліотеки. Згодом утворили літературно-артистичні товариства, при яких діяли акторські секції [”Мистецтво” у Щипіорно

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

(реж. Б. Кривусів), “Веселка” в Каліші (реж. М. Горунович, драматичний курс В. Евтимовича)], видавали власну пресу, популяризували драматичну творчість (п’єси І. Зубенка, О. Карманюка, Ю. Косача, Ф. Крушинського, В. Смутного) і театральну-критичну практику (статті О. Карманюка, А. Коршинського, Є. Маланюка, М. Селегія, І. Зубенка та ін.).

Репертуарна політика табірних театрів формувалася під впливом зміни становища й умов побуту інтернованих. Спочатку акцент ставили на популярні національні соціально-побутові й розважальні п’єси Г. Квітки-Основ’яненка, С. Гулака-Артемівського, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Суходольського, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Утім, поступово з урахуванням вимогам уже свідомого творчого процесу з’явилися вистави модерних драм В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Сургучова, Л. Урванцева. І врешті-решт “східноукраїнські” артисти наважилися працювати з незнайомим західноєвропейським репертуаром – “Шалапут”

К. Глінського, “Які хорі – такі доктори” О. Фредра, “Чорт-Жінка” К. Шенгера, “Молодість” М. Гальбе, “Сніг” С. Пшибишевського, “Примари” Г. Ібсена.

Внаслідок поступового розформування таборів багато театрів чи окремі митці, отримавши початковий театральний досвід, самостійно чи долучившись до діючих мандрівних труп, творили український театральний процес у Польській державі 1920–1930-х років. З таборів інтернованих вийшли мандрівні українські трупи під керівництвом Родіона Полтавченка, Назара Обідзінського, Теодори Руденко, а також театри Гончаренків, “Емігрант”, Івана Городничого, Сильвестра Мілянського, Аполінарії Барвінок, Панаса Карабіневича та ін.³

Отже, на теренах Східної Галичини до 1924 року зібралися чисельні потужні, багатогранні артистичні сили, які влилися в її подальший театральний рух. Виникало багато мандрівних труп, діяльність більшості з-поміж яких часто виглядає безпомічною в спонтанності й мистецькій необґрунтованості їх з’яви, репертуарній тенденційності



Сцена з вистави Українського Незалежного Театру товариства “Українська Бесіда” “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка. 1921 р.

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

й обмеженості, нестабільності артистичного складу, безпорадності фінансового базису, що зрештою, зумовлювало короткочасність їх існування. Утім, театральна практика для безправних, безробітних емігрантів була чи не єдиною можливістю достойного існування в чужій державі.

Ще непевний з огляду геополітичного становища Східної Галичини період 1920–1924 років став у розвитку її національного театального життя найбільш плідним. Зокрема, у Львові підноситься практика власне української театальної освіти. У травні 1920 року при львівському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка Й. Стадник відкрив тримісячні драматичні курси. А в жовтні 1922 року драматичну школу тут влаштували О. Загаров і Микола Вороний. Дворічну програму Української драматичної школи під дирекцією М. Вороного на 1923–1924 роки складала предмети з теорії театального мистецтва (дикція, декламація, жест, мімодрама, гримування), загально-театальної освіти (історія стилів, у т. ч. історія костюма, історія українського і світового театру та драми, історія української культури, українська лексика й версифікація, психологія, естетика), техніки акторської майстерності (постановка дихального й голосового апаратів, артикуляція, логічні та художньо-тональні особливості декламації, пластика), а також практика сценічного існування (опрацювання ролі, репетиція, вистава)⁴. Викладали М. Вороний, О. Загаров, Л. Білецький, І. Свенціцький, Й. Стадник, о. Д. Садовський, проф. Шендрик, д-р Й. Пеленський, І. Олексин, В. Бобинський та ін. Водночас у Львові було створено професійні базові театральні інституції – Союз діячів українського театального мистецтва (СДУТМ) / Союз українських акторів⁵, кооператив “Український Театр”, які відігравали важливу роль в інтеграції всіх східногалицьких українських театральних осередків.

Професійна театральна спілка СДУТМ була закладена у Львові восени 1922 року з метою об’єднання всіх артистів і діячів української сцени Галичини в міцне професійне товариство, яке б працювало для досягнення високого мистецького й економічного рівня національних театрів та захи-

щало б права (право на працю, пенсію) і свободи своїх членів. При спілці було створено “Комісію посередництва праці” з метою збору відомостей (творча біографія, фото) і реєстрації всіх безробітних і працюючих театральних діячівб.

Протягом свого існування до 1939 року спілка провадила широку діяльність: насамперед у 1922–1923 роках провів через пресу анкетування “Із недоли українського театру”; відкрив по Галичині свої філії-секції; створив власний театр, який у Львові та у провінції часто влаштовував вистави (“Чортиця” К. Шенгера, “Псотник” А. Коцебуа, “Натусь” В. Винниченка, “По той бік кордону” В. Евтимовича, “Вовки” Ромена Роллана, “Тайфун” М. Ленгіеля), вечори, лекції на допомогу хворим, безробітним театральним діячам; з метою побудови “Дому Актора” провів у Галичині “Тиждень українського актора” (2–10 жовтня 1926); сформував театральну бібліотеку; забезпечував своїм членам адвокатську опіку; в 1930-х взяв на себе важливу посередницьку функцію (конференції, наради, переговори), щоб об’єднати численні українські мандрівні театри в єдиний чи в декілька високопрофесійні театральні колективи.

“Союз” мав свій Статут, згідно з яким його керівним органом були щорічні збори членів із виборною Головною Радою, яку почергово очолювали Роман Орленко-Прокіпович, Мар’ян Крушельницький, Григорій Ничка, Андрій Шеремета, Іван Гірняк, Володимир Блавацький та ін.

Іншим статутним товариством був кооператив “Український Театр” (КУТ), створений влітку 1923 року у Львові з метою координації цілісного українського театального руху в Східній Галичині, Холмщині, Підляшші й Поліссі. 6–12 квітня 1924 року кооператив організував “Тиждень українського театру”, щоби зібрати кошти на побудову приміщення для українського театру у Львові. При кооперативі існували театральна бібліотека, орендний театральний гардероб, магазин театального реквізиту. КУТ влаштовував концерти, святкові маскаради й карнавали; організував т. зв. “театральні анкети” з проблем розвитку українського театру; а в 1926–1927 роках провів драма-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

тичний конкурс, в якому перемогла п'єса Я. Галана "Дон Кіхот з Етенгайму". Водночас громадськість неодноразово піднімала питання про необхідність створити при кооперативі театр, який врешті був відкритий у листопаді 1927 року на основі "Українського театру" Й. Стадника" (Й. Стадник, М. Бенцаль, О. Неделко, К. Козак-Вірленська, Л. Кривіцька, С. Орлян, С. Стадниківна, І. Рубчак, С. Ярема, Л. Боровик та ін.). Театр працював за інерцією; до його репертуару входили переважно старі, як правило наспіх відновлені постановки: "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Вій" М. Кропивницького, "Катерина" М. Аркаса, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, "Дон Кіхот з Етенгайму", "Вантаж" Я. Галана, "Скупар" Ж.-Б. Мольєра, "Мадам Батерфляй" Д. Пуччіні, "Мазепа" Ю. Словацького, "Орфей у пеклі" Й. Штрауса, "Княжна Чардаша", "Графиня Маріца" І. Кальмана, "Зачароване коло" А. Риделя, "Кохання" А. Вільдганса, "Найкращі очі в світі" Ж. Сармана тощо. Утім, незабаром КУТ у Львові розпустив цю трупу і з грудня 1929 року обійняв протекторат над Українським народним театром ім. І. Тобілевича, а у 1938 році – над Театром ім. І. Котляревського.

Керівним органом кооперативу були щорічні загальні збори, де обирали Надзирну Раду, Раду й Управу (Й. Дрималик, К. Левицький, М. Рудницький, Г. Ничка, М. Галуцинський, В. Загайкевич, О. Луцький, В. Мудрий, С. Людкевич, М. Волошин, Ю. Савчак, К. Вишневецький, Б. Янів, Л. Лепкий та ін.). Кооператив переважно існував за рахунок членських внесків приватних (митрополит Андрей Шептицький, С. Людкевич, Г. Ничка, М. Рудницький, В. Барвінський, К. Студинський, А. Крушельницький) і юридичних осіб (СДТМ, Товариство "Українська Бесіда", "Маслосоюз") і добровільних уділів.

У тогочасному суспільно-політичному житті театр був чи не єдиним популярним масовим видом мистецтва і відіграв надзвичайно потужну (а в українському варіанті – ще і вкрай небезпечну) пропагандистську роль. Він був підпорядкований не адміністративному, а особливому політичному контролю. Адже нагляд за створенням та

діяльністю усіх публічних організацій, зокрема театральних, здійснювало не Міністерство культури і мистецтв, а Міністерство внутрішніх справ. Уже 7 лютого 1919 року було видано Декрет про тимчасові положення про розваги⁷ і розпорядження Міністра внутрішніх справ про механізми його виконання⁸. Реалізацію цих ніби загальноприйнятих у цензурній практиці законодавчих актів доручали навіть не місцевій адміністрації, а поліції. Навіть, якщо вже був дозвіл від центральних органів, вона повторно, на власний розсуд визначала доцільність роботи сценічних колективів, вимагала щопіврічного пролонгування концесії, що потребувало оформлення великої кількості документів – прохання директора трупи, список акторів, щоразу новий урядовий звіт про благонадійність директора, визначення регіону діяльності тощо. При одержанні дозволу, який не розповсюджувався на міста зі сталим польським театром, трупа повинна була реєструватися в місцевих органах поліції та попередньо реєструвати програму свого виступу, вказавши, яка адміністрація давала дозвіл на виконання творів, що призначались до вистави. Послідовно виконуючи рекомендації Декрету про ідеологічний нагляд, представники місцевої поліції обов'язково були присутніми на виставах і писали звіти про їх правомірність. Надалі контроль над національним театральним рухом ставав усе суворішим. Зокрема, 16 вересня 1928 року Міністерство внутрішніх справ видало рескрипт, яким зобов'язувало керівництво воєводств, особливо східних, щопівроку надавати перелік усіх українських театрів, які діють на теренах воєводства, оцінку їх діяльності, особливо акцентуючи, чи керівництво театру та його акторський склад не виявляють недоброзичливих політичних настроїв щодо держави або уряду⁹. Так, восени 1929 року в Тернополі з причини, що трупа Подільського українського театру на виставі виконувала духовний гімн України "Боже Великий, Єдиний", поліція арештувала директора П. Карабіневича й тимчасово забрала ліцензію на діяльність театру¹⁰. Ще жорсткіший контроль було встановлено в період пацифікації, коли щороку (1930, 1931, 1932, 1933) Міністерство

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

внутрішніх справ видавало циркуляри з чіткими вимогами щодо функціонування мандрівних труп¹¹.

Отже, на 1924 рік українська театральна Східна Галичина опинилася у невизначеному стані щодо подальших дій. Провладний розрахунок на деструкцію національного театального життя в Східній Галичині із закриттям професійного театру “Української Бесіди” було досягнуто. Пригнічені існуючі трупи працювали апатично і без амбіцій, продукуючи популярний розважальний репертуар. За інерцією артистичну діяльність у провінції продовжував професійний склад розформованого театру “Української Бесіди” під назвами Український театр директора Й. Стадника, згодом – Львівський український театр Й. Стадника. Наприкінці 1925 року цей колектив (С. Стадникова, С. Федорцева, Н. Левицька-Ничкова, О. Голіцинська, В. Сорокова, Й. Стадник, А. Шеремета, П. Сорока, І. Гірняк, В. Блавацький, Л. Краснопера, Я. Ярема, Р. Залуцький, Я. Стадник та ін.) здобув протекторат Союзу артистів, ставши його офіційним театром і отримавши можливість давати вистави у Львові (“Тайфун” М. Ленґіеля, “Вовки” Р. Роллана). Східною Галичиною мандрували також Український театр під дирекцією Івана Когутяка, Український театр під дирекцією М. Орла-Степняка. У січні 1924 року, коли помякшилася категоричність вимог польської влади щодо перетину українськими емігрантами меж семи східних воєводств (Білостоцького, Новоградського, Поліського, Волинського, Львівського, Тернопільського, Станіславівського), з Волині прибув Український Наддніпрянський театр Ольги Міткєвичевої, від якого згодом відокремилася трупа “Українського Наддніпрянського театру” під управою Ніни Бойко, що виставляла традиційний східноукраїнський репертуар.

Без ентузіазму було сприйняте утворення у Львові в листопаді 1926 року нового Незалежного Людового театру. Його появу відразу потрактували як явище чергове, проміжне і навіть зайве в контексті багаточисленності українських театральних труп. Проте, напротивагу діючим трупам, організатор нового колективу, досвідчений театральний адміністратор Григорій Ничка

передбачав конкретні принципи й засади його діяльності. Невірогідно, але директор зміг отримати дозвіл на постійне місце вистав (у неділі і святкові дні) українського театру у Львові, при цьому декларуючи національний характер його діяльності (“культивувати українську мову і пісню”)¹². Згодом у своїх спогадах режисер і актор В. Блавацький наголосив, що Незалежний Людовий Театр було створено з важливою метою “боротися з застрашаними проявами колонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великого міського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денаціоналізації”¹³. І тільки тому він, незважаючи на відсутність конкретної мистецької програми, згодився стати режисером театру. Тим паче, що до складу трупи входили переважно професійні, досвідчені



Українські культурні діячі. Львів, 1921.
Зліва направо, сидять у першому ряду:
Павло Ковжун, Олександр Загаров, Микола
Голубець; другий ряд: Дарія Віконська,
Петро Холодний, ст. М. Ковжунова; третій
ряд: Юрій Магалевський, Володимир
Січинський, Дмитро Донцов, Федь Федорців,
Михайло Струтинський



Рекламна сторінка з вистави оперети "Залізна острога" у Театрі ім. І. Тобілевича в журналі "Нова Хата" (15 січня 1935 р.)

актори (С. Стаднікова, А. Юрчакова, К. Козак-Вірленська, Н. Блавацька, Н. Левицька-Ничкова, А. Шеремета, П. Сорока, Г. Березовський, І. Гірняк, Луць Лісевич, Дядинюкова, І. Полюгова, Н. Іваненко, В. Слобідський, Р. Яструбенко та ін.), що значно полегшувало мистецьку роботу.

Мабуть, з розрахунку на масового глядача, постала назва "Незалежний Людовий Театр": незалежний – очевидно, данина традиції, як і Український Незалежний Театр товариства "Українська Бесіда", а "людовий" (з польської – ludowy) – у лексичному значенні "народний". У тому ж контексті "невибагливої" публіки полягала концепція "легкої" репертуарної політики театру: популярні українські історично-побутові та іноземні драми й комедії ("Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Ой, не ходи, Грицю" М. Старицького, "Невольник" М. Кропивницького, "Нещасне кохання" Л. Манька, "За друзі своя" В. Товстоноса, "Хмара" О. Суходольського, "За батька" Б. Грінченка, "Тріумф медицини" К. Лисенка-Кониша, "Хата за селом" і "Пан Твардовський" Ю.-І. Крашевського, "Мораль пані Дульської" Г. Запольської, "Графиня Маріца" Е. Кальмана, "Ніж моєї жінки" Е. Блюма і Р. Тохе, "Лунатик" С. Кубіцького).

Театр проіснував лише п'ять місяців, оскільки в травні 1927 року режисер В. Блавацький виїхав працювати у "Березіль" Леся Курбаса. Вистави колективу не відрізнялась мистецькою оригінальністю. Але вже власне факт існування Незалежного Людового Театру, в організацію якого було закладено засади національного характеру, важливий, як український фактор виходу з першої театральної кризи у Польщі.

Також варто зазначити, що його ліквідація, поряд із розформуванням театрів "Союзу Артистів" та О. Міткевичевої, зазвучала розпачливо, адже було втрачено підґрунтя становлення репрезентативного національного театру. "Що далі буде? – виникало тривожне запитання, – чи українці не мали б уже ніколи дійти до добре зорганізованого театру? Думаємо, що так зле не буде, коли лише хтось візьметься до праці, не з особистого користолюбства, а для добра самого театру, ... щоби сконцентрувати цілу нашу акцію в театральній справі і вийти вже враз з хронічної театральної мізерії"¹⁴.

Утім, питання полягало не лише в організації постійного професійного національного театру, а у створенні театру новаторського. У пошуках нових театральних форм цікавою ініціативою стала організація львівського "Українського Просвітянського театру". Це був взірцевий мандрівний, так би мовити навчальний ("інструкторський") театр, заснуванню якого під протекторатом товариства "Просвіта" завдячуємо сподвижнику української сцени Альфреду Будзиновському. Театр постав з огляду на велику кількість аматорських гуртків по численних у Галичині філіях і читальнях товариства "Просвіта" з метою практичної допомоги у професійній організації високого рівня їх театральних вистав. Програма театру відзначалася комплексним підходом, передбачаючи широку репрезентативну сценічну діяльність по галицьких селах, залучення місцевих аматорів і хористів, проведення під час гастролей своєрідних коротких драматичних курсів, а також фахову підготовку акторів і режисерів та виховання педагогічних кадрів (інструкторів, корепетиторів) для влаштування місцевих і районних драматичних курсів (основи режисерської й ак-

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

торської майстерності, сценографія, музичне оформлення, хорівий спів, гримування).

Членами управи були А. Будзиновський (відповідальний директор), П. Сорока (режисер), А. Шеремета (представник Союзу акторів), Лавро Кемпа (представник трупи), Петро Гладкий (секретар і касир). Невеликий театральний колектив складала професійні актори: В. Блавацький, В. Сорокова, К. Кемпова, Н. Костів, М. Чмирівна, Марко Ганжа, Юрій Нікітін, Олександр Яковлів, Богдан Сарамага (музичний керівник), Володимир Фідерко та ін.

Просвітянський театр відкрився виставою “Катерина” М. Аркаса в Городенці 15 лютого 1928 року й до літа 1928 виступив у Коломиї, Делятині, Надвірній, Станіславові, Калуші, Дрогобичі, Самборі, Добромилі, Судовій Вишні, Яворові, Рава Руській, Рогатині, Сокалі та у навколишніх селах. Репертуар театру був традиційним (36 вистав), де поряд із популярною українською драматургією (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Циганка Аза”, “Маруся Богуславка”, “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, “Вій”, “Невольник” М. Кропивницького, “Воскресіння” В. Чубатого) грали розважальні оперети (“Графиня Маріца”, “Осінні маневри”, “Княжна Чардаша” І. Кальмана, “Гейша” С. Джонса, “Барон Кіммель” В. Колло і невігядливі “Запорозький скарб” К. Ванченка-Писанецького, “Вихрест” С. Козич-Уманської, “Іспанська муха” Ф. Арнольда і Е. Баха, “Воєнний похресник” М. Геннекена, “День і ніч” Ш. Ан-ського, “Мотке Ганеф” (“Монтке-злодій”) Шолом Аша) та ін. Однак спочатку задекларована репертуарна політика добірних українських вистав не витримала випробувань, повезаних із побутовими обставинами. Не маючи фінансової підтримки і орієнтуючись на незаможну публіку, трупі було складно витримувати завдання навчального театру. Тому не дивно, що діяльність Просвітянського Театру також була недовготривалою – приблизно до початку літа 1929 року.

Як бачимо, у Східній Галичині надалі залишалася актуальною мрія про національний високопрофесійний постійний театр у сталому приміщенні з гарантованим фінансуванням. Розв’язання несподівано при-

йшло зі Станіслава. Тут, при великих державних дотаціях, працював стаціонарний польський “Театр ім. Станіслава Монюшки”. Вистави польського театру, за відсутності національного, активно відвідували українці. Тому у віце-директора “Державного Банку” Костянтина Вишневського виникла думка, що організація за його фінансування українського театру у Станіславові може стати прибутковою справою.

Від 1910 року у Станіславові існувало статутне товариство – аматорський “Український народний театр ім. Івана Тобілевича”. Діяльність цієї трупи була ненормованою, залежала від спорадичних дотацій, акторського складу і художнього керівництва. У різні часи режисерами театру були Володимир Демчишин, Микола Орел-Степняк, Григорій Сіятовський-Мінченко, Нестор Величковський та ін. Утім, упродовж майже двадцятилітньої діяльності цей театр випрацював сталі мистецькі традиції, зокрема орієнтувався на кращі вистави з національного репертуару (п’єси І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, В. Винниченка) і постійно поновлював концесію¹⁵. На основі цього аматорського колективу у Станіславові й постав однойменний професійний Український народний театр ім. Івана Тобілевича зі стаціонарним приміщенням, наданим товариством “Сокіл”, який 15 вересня 1928 року відкрився виступом Соломії Крушельницької.

Мистецьким керівником і режисером театру став улюбленець станіславівської української публіки, актор польського Театру ім. С. Монюшка, колишній керівник літературно-артистичної сценки “Розрада” і трупи “Сфінкс” Ярослав Давидович. Утім, спочатку в театрі професійних акторських сил було обмаль (Г. Сіятовський-Мінченко, Олена Ленська, Людмила Сміринська (Лужницька), Клавдія Кемпова, Леонід Боровик, Лавро Кемпе, Іван Даньчак, Богдан Паздрій). До участі у виставах, як правило, залучали аматорів (М. Опар, Н. Величковський, Угорська, Хичій та ін.).

Однак, мистецьке керівництво не довго належало Я. Давидовичу. Як естрадний актор він орієнтувався виключно на розва-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ



Театр
ім. І. Тобі-
левича.
“Залізна
острога”,
лібрето
Л. Лісевича і
А. Курдидика.
Зліва:
І. Рубчак,
С. Когут,
НН.,
О. Данчак,
І. Кудла.

жальний жанр. Численні вистави популярних оперет (“Чар вальса” Й. Штрауса, “Церковна миша” В. Фодора, “Дротар” Ф. Легара, “Барон Кіммель” В. Колло, “Доллі” Г. Гірша) і ревію (“І це, і те”, “Тройка”) задовольняли смаки невибагливої інонаціональної публіки, проте не могли виправдати сподівань українського глядача на створення серйозного національного театру. Український драматичний репертуар вичерпувався спорадичними “вправами” в режисурі Г. Мінченка-Сіятовського (“Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого та “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького) чи Л. Боровика (“Вій” М. Кропивницького). За участі професійних співаків А. Гаєка та Н. Костів, зрідка виставлялися опери “Галька” С. Монюшка й “Катерина” М. Аркаса, які, завжди й за будь-яких умов, будучи постійним, т. зв. “залізним” національним репертуаром, користувалися незмінною популярністю.

Єдиний на той час стаціонарний, з гарантованим фінансуванням, Український народний театр ім. І. Тобілевича мав усі прерогативи безтурботного функціонування, але потребував мистецького реформування. У квітні 1929 року на посаду художнього

керівника театру запросили перспективного Володимира Блавацького, що мав досвід роботи в “Березолі” Л. Курбаса.

В. Блавацький, будучи режисером драматичного спрямування, застав той небагачисельний професійний акторський склад, який був призвичаєний до вимог опереткового жанру. Однак він не міг різко змінити напрям роботи театру. З другого боку, він змушений був орієнтуватися на потреби загалу, а тому продовжував ставити оперети. Як правило, це були нові вистави, в яких режисер намагався відтворити сутність естетики оперети, щоб наповнити постановки істинною приналежністю жанру й досягнути належної легкості виконання (“Графиня Маріца”, “Баядера” І. Кальмана, “Паяцик”, “Меді” Р. Штольца, “Гарна Олена” Ж. Оффенбаха, “Троянда Стамбула” Л. Фалля). Водночас режисер послідовно втілював програму переорієнтації акторського складу згідно з вимогами драматичного жанру. Він обережно вводив легкий популярний, маловідомий на українській сцені, але драматичний репертуар, що складався з комедій, сатир, фарсів та сентиментальних трагедій (“Гарно вшитий фрак” Г. Дреґелі, “Дедектив”

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

І. Мясницького, “День і ніч” Ш. Ан-ського, “Ніж моєї жінки” Б. Фуше, “Чорт” Ф. Мольнера, “Жінка, яка вбила” С. Гаррікса).

Водночас до театру прибули поважні акторські сили, зокрема з Просвітянського Театру – професійні і досвідчені Н. Блавацька, Ю. Нікітін, Н. Костів, а також Л. Кривіцька, Г. Совачева, О. Голіцинська, В. Королик, Я. Кривіцький, Є. Радванська, О. Яковлів та ін. Завдяки фаховому поповненню колективу і роботі режисера театр уже міг сміливо репрезентувати опереткові, оперні та драматичні постановки. Така інтенсивна театральна практика увінчалася новаторською в українській Галичині постановкою – в умовно-реалістичній формі В. Блавацький інсценував поеми Т. Шевченка “Розрита могила” й “Суботів”. Виставу вирізняли ідейно-стриженою скульптурні масові сцени й акцентована символіка. Саме тут яскраво проявився творчий тандем режисера В. Блаватського і сценографа Л. Боровика. Вистава захоплювала цікавим декоративним вирішенням та складними освітлювальними ефектами¹⁶.

Л. Боровик став першим театральним художником, який на сцені “Театру ім. І. Тобілевича” вперше в українському галицькому театрі втілював і утвердив розуміння величезного значення сценографічного мистецтва в задумі й інтерпретації постановки. Зокрема, цю засаду він продемонстрував у своїй попередній самостійній постановці “Вія” М. Кропивницького. Критика наголошувала, що правдиве переживання казкових, вже не вражаючих на сьогодні гоголівських жаків, стало можливим тільки “під впливом пластичного зображення”¹⁷.

Були в репертуарі театру, щоправда, небагаточисленні українські класичні драми – “Маруся Богуславка”, “Циганка Аза” М. Старицького. Цими виставами В. Блавацький передусім віддавав данину національному характерові театру. Ці постановки дістали надзвичайно прискіпливе й нешаблонне режисерське вирішення, в якому до нюансів було продумано й відпрацьовано із згуртованим акторським колективом усі мізансцени.

Підсумком плідної праці вищого ступеня майстерності трупи стала постановка польської психологічно-побутової трагедії

К. Ростворовського “Несподіванка” (прем’єра – 26.12.1929). Це незвичне для польської драматургії змалювання психології поведінки, переживань і вчинків саме простих людей на сцені українського театру знайшло надзвичайно проникливе трактування. Спираючись на отриманий досвід у розумінні народного світобачення, акторський ансамбль театру зумів надзвичайно переконливо, на досконалому виконавському рівні передати трагізм буття простої людини.

Вершиною півторарічної діяльності театру під художнім керівництвом В. Блавацького стала вперше реалізована на галицькій сцені постановка комедії М. Куліша “Мина Мазайло” (прем’єра – травень 1930 року). За спогадами режисера, ця вистава, яку він готував в умовно-реалістичній формі “іронічного гротеску”, закумулювала весь творчий потенціал акторського складу. Доволі довга і складна робота над виставою тривала на винятковому піднесенні. Відкинувши амбіційність, усі актори в єдиному прагненні створити якнайдосконалішу в естетичному й ідейному вимірах виставу, самовіддано й наполегливо працювали над не зовсім для них звичними образами. Прем’єра стала явищем, засвідчивши, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний і цілеспрямований колектив.

У липні 1930 року до театру прийшов і працював до 1938 року новий художній керівник – режисер і актор Микола Бенцаль. Незважаючи на нові постановки – драми “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської, “Гріх” В. Винниченка, популярна оперета “Життя Парижа” Ж. Оффенбаха – театр поступово втрачав темп і творчий потенціал. Очевидно, що між режисером і акторами ще не було встановлено важливого для повноцінної театральної діяльності внутрішнього зв’язку задля повного взаєморозуміння та взаємодовіри. Але насамперед, творчі й побутові (втрата постійного місця знаходження у Станіславові) труднощі в театрі виникли у складний період світової економічної та політичної кризи 1930–1931 років, що призвело до другої загальнонаціональної польської театральної кризи.

Усередині 1931 року до театру повернувся В. Блавацький, який згодився спільно з

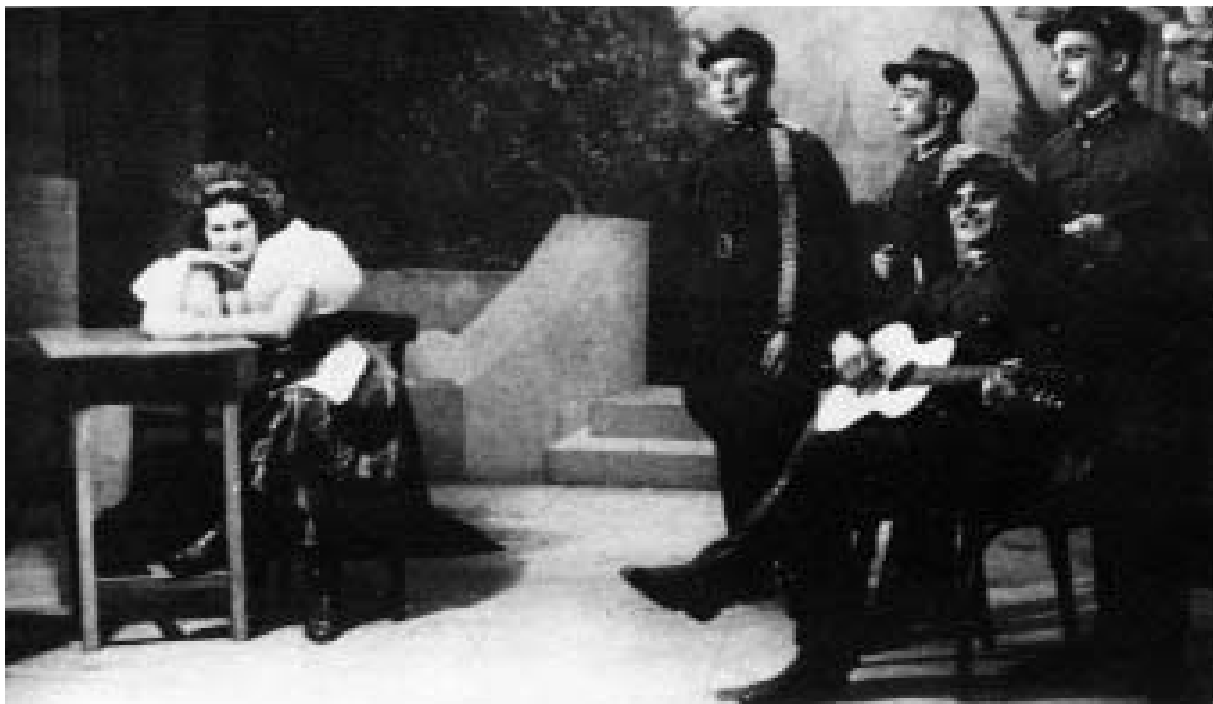
ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

М. Бенцалем провадити художнє керівництво театром. Принципи мистецької діяльності двох режисерів, як у вирішенні конкретних завдань сценічного процесу (репертуарна політика, завдання режисури, методика роботи з актором і т. і.), так і в концептуальному розумінні суті й ролі театрального мистецтва, були відмінними. Водночас період їх співпраці вирізнявся злагодженим і рівномірним ритмом мистецької роботи. За узгодженим розподілом, М. Бенцаль займався постановками оперет і українського репертуару (“Циганка Аза”, “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Хмара” О. Суходольського, “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка, “Весела вдовичка” Ф. Легара, “Розведена” Л. Фалля, “Чесна Сузанна” Ж. Гільберта, “Лялька” Е. Одрана), тоді як В. Блавацький працював у новій сучасній драматургії.

Першою і єдиною на той час серйозною постановкою В. Блавацького стала психологічна драма Д. Щеглова “Пурга”. Майстерно вибудована п’єса приваблювала місцем дії, невеликим складом дійових осіб, які, належачи до різних націй і соціальних груп і

маючи розбіжні ідеологічні переконання, творили складний, насичений психологічно-драматичний рисунок. Вистава, на матеріалі якої режисер відтворив свій попередній злагоджений акторський склад (О. Кривіцька, В. Блавацький, В. Королик, Л. Боровик, О. Яковлів, а пізніше – М. Бенцаль), була вдалою.

Водночас В. Блавацький змушений був витримувати розважальне спрямування діяльності театру. Цей напрям режисер доповнив незнайомим репертуаром, поставивши низку комедій – “Грішниця на острові Паго-Паго” (“Седі”) С. Моєма, “Пан директор – то я” А. Біссона і Ф. Карре, “Роксі” Б. Коннерса, фарс “Мужчина з минулим” Ф. Арнольда та Е. Баха і, як виняток, популярну оперету А. Суллівена “Мікадо”. На відміну від її тогочасних багаточисленних, стандартних постановок режисер своєрідно й успішно потрактував оперету в стилі мистецької буфонади (сценограф Ю. Нікітін). Але специфіка легкого жанру не завжди інспірувала особливі, виняткові режисерські вирішення. У скромних можливостях мандрівного театру основний принцип режисури



Театр ім. І. Тобілевича. “Шаріка” Я. Барнича, постановка М. Бенцалю.
Зліва: О. Бенцалева (Шаріка), А. Радванський, І. Кудла, Н. Ходачок, В. Карп’як

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

В. Блавацький і надалі вбачав у інтенсивній роботі з актором. Працюючи з зіграним колективом професіоналів (О. Кривіцька, О. Ленська, Г. Совачева, Б. Паздрій, Ю. Нікітін, Л. Боровик, О. Яковлів, В. Королик, М. і О. Бенцалів), він зумів довести їх майстерність до вершин. Усі вистави вирізнялись інтелігентним звучанням, ансамблевим стилем виконання і досконалою цілістю.

Втім, незважаючи на погодження у співдіяльності двох режисерів, відчувалась невідповідність, т. зв. “дуалізм” їх мистецьких спрямувань. У вересні 1933 року В. Блавацький організував новий колектив Молодий Театр “Заграда”. Натомість співрежисером у “Театр ім. І. Тобілевича” прийшов Й. Стадник, хоча, його робота у театрі, попри цікаві музичні і драматичні постановки (“Королева кіна” Дж. Гільберта, “Гра на замку” Ф. Мольнара, “Пепіна” Р. Штольца, “Корневільські дзвони” Р. Планкета, “Розкішна дівчина” Р. Бенацького, “Те, що найважливіше” М. Євреїнова) тривала з перервами до середини 1935 року.

Разом з тим у цих змінах театрального керівництва прослідковується і усвідомлення необхідності кардинальних змін у тогочасному українському театральному житті. Гноблений окупаційним режимом український глядач потребував національного, але нового, актуального й оригінального репертуару. Популярний жанр, переважно, посередньої іноземної оперети уже певною мірою викликав роздратування: “...театр зі шкодою для себе й цілого українського загалу головну увагу у своєму репертуарі звертає на оперету, мовляв тільки оперетка ... дає поважну матеріальну підтримку театрові. ... Але зате безумовно більше нашої публіки на поважніших п'єсах. ... Тому може слід би самотньому нашому поважному театрові [Театр ім. І. Тобілевича – О. Б.] йти назустріч бажанням передусім нашої публіки, служити їй духовним потребам...”¹⁸. Наприкінці 1931 року Р. Купчинський наголошував, що “ні кіно, радіо, чи за високі вступи здержують публіку від українського театру, а недостача відповідного репертуару, брак акторських сил, подиву гідна примітивність декорацій і тим подібна мізерія”. Але “одною з дуже важких

причин занепаду нашого театру є брак репертуару” і “не якого-небудь, а відповідного до обставин і часів. Навіть старі п'єси, головню побутові, не можуть дочекатися якоїсь нової постановки, якогось нового сценічного помислу...”¹⁹. Втім, проблема не вирішувалась, і наприкінці 1932 року звучали такі ж інвективи. Газета “Діло”, ознайомившись з репертуаром чергового виступу “Театру ім. І. Тобілевича” (“Бродвей” Я. Кохановського, “Грішниця на острові Паго-Паго”, “Сорочинський ярмарок”), знову розпачала, що: “Репертуар, призначений для провінції мусить мати інший характер, ніж репертуар більшого театру у більшому місті. Цим пояснюється, що наш театр хоче якомога знайомити нашу інтелігенцію на провінції з чужими п'єсами, що йдуть на більших сценах. Наша оригінальна драматична продукція майже ніяка; нема нових п'єс, а деякі, що є незвичайно важко вивести на малій сцені”²⁰.

Безумовно, що для практики театру ця концептуальна необхідність оновлення репертуару була очевидною, а на основі наявного драматичного матеріалу – вкрай болючою. Наприкінці 1932 року М. Бенцаль намагався її вирішити постановкою непоширеної у Галичині “Боярині” Лесі Українки. Втім, неоромантична поетика драми не співпадала з бажаннями глядача бачити власне сценічно-захоплюючу патріотичну виставу.

За браком оригінальних п'єс означеної тематики галицькі письменники, ймовірно, на замовлення Театру ім. І. Тобілевича, звернулись до практики інсценізації. Зокрема, драматурги Григор Лужницький і Луць Лісевич інсценізували повість Б. Лепкого “Мотря”. Її прем'єра взимку 1933 року стала справжньою сенсацією. Це був надзвичайно вдалий вибір. Вистава об'єднувала як вимоги публіки ідейно-тематичного спрямування (героїчне минуле нації, маєстат українського гетьманства, патріотизм на тлі романтичного і водночас епатуючого кохання), так і мистецького характеру (високий рівень режисури і гри акторського ансамблю, прегарна сценографія і костюми). Відтак, натхненний успіхом, театр уже влітку виставив наступну прем'єру повісті Б. Лепкого “Бату-

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

рин” в інсценізації Луця Лісевича. У постановці В. Блавацького вистава звучала з істинною патріотичною патетикою, вирізнялась сильними драматичними і динамічними мізансценами, незвичними символічно-метафоричними сценографічними знахідками.

Вистави “Мотря” і “Батури” започаткували новий напрям діяльності театру. Уже незабаром була поставлена трагедія В. Пачовського “Сонце Руїни” (режисер Й. Стадник). Разом з тим серйозні, хоча і патріотичні вистави на тривалий час глядача вдержувати не могли. Популярність розважального музичного жанру і надалі залишалась безперечною. Досвідчений М. Бенцаль зміг об’єднати ці два концептуальні напрями. На основі щойно виданої п’єси М. Угриня-Безгрішного з життя українських січових стрільців “Лицарі “Залізної Остроги” Л. Лісевич і А. Курдидик написали лібрето оперети на 3 дії “Залізна Острога” (музика М. Гайворонського). Успіх вистави був надзвичайний. Зі сцени промовляли реальні, ще незабуті з недавнього минулого герої у стрілецьких одностроях, зокрема легендарний, улюблений чотар Цяпка у виконанні М. Бенцалю.

Дотримуючись національних засад, М. Бенцаль поставив також компромісну у тогочасному становищі українського театру драму Ю. Словацького “Мазепа” і відновив з репертуару театру “Руської Бесіди” 1908–1912 років історичну п’єсу Б. Грінченка “Серед бурі”.

Отож, театр знайшов рятівний і разом з тим непопулярський засіб активізації глядацьких зацікавлень у легкому, але національно-виразному оригінальному репертуарі. У пошуках нових зразків подібної драматургії було продовжено практику безпосереднього замовлення; поступово навколо театру навіть сформувалось коло постійних авторів. Зокрема, Театр ім. І.Тобілевича співпрацював з емігрантом зі Східної України Миколою Чирським. Його патріотична п’єса “Отаман Пісня” про маловідому національну визвольну партизанську війну з більшовиками у 1920-х роках у Східній Україні якраз відповідала тематичним і формотворчим вимогам режисури. На матеріалі п’єси М. Бенцаль вибудував захоплюючу, напов-

нену ефектними батальними сценами і широким пісенним рядом постановку. Другою була оперета М. Чирського “Лев з Абіссинії” (прем’єра – 25.12.1935).

З Театром ім. І.Тобілевича пов’язане й становлення композитора Ярослава Барнича, який написав для театру три з чотирьох своїх оперет. Перша з них – “Дівча з Маслосоюзу” (прем’єра 10.09.1935) – на лібрето В. Павлусевича хибувала на недоопрацювання як музичного, так і драматичного характеру. Водночас вона, завдяки актуальній інтризі фінансово-шлюбних стосунків на тлі правдивого тогочасного побуту, можливостей та уявлень українця в Галичині і українця-емігранта з Америки, отримала безперечний бонус у публіки.

Усі оперети Я. Барнича, що розвивали обов’язкову для цього жанру тему романтичного і щасливого кохання, були наскрізь проникнуті ідеєю українськості. Найбільшу можливість для її втілення давала недалека, але вже легендарна, сповнена романтичним національним пафосом, історія українського січового стрілецтва. Бувши сам січовим стрільцем, Я. Барнич писав лібрето і створив, використовуючи багатий стрілецький фольклор, оперету зі стрілецького життя “Шаріка” (тексти пісень Ю. Шкрумелюка). Театр отримав новий оригінальний національний твір (прем’єра – 15.12.1936). “Та українськість твору, – пророкував Іван Німчук, – як і музика з кількома “шлягерами”... запевнюють “Шаріці” успіх на нашій сцені на довгі роки”²¹. Оперета створювала таку невловиму чаруючу атмосферу, в якій акторський ансамбль (О. Бенцалева – Шаріка, В. Карп’як – поручник Степан Балинський, О. Яковлів – чура Клим Гусак, а також О. Ленська, М. Слюзарівна, К. Кемпова, О. Посацька, І. Рубчак, А. Радванський, Л. Кемпе) об’єднувався майже на інстинктивному рівні і впродовж усієї дії непомильно існував у єдиній піднесеній тональності.

Третьою у в “Театрі ім. І.Тобілевича” була поставлена оперета митця “Пригода в Черчі” (прем’єра 13.06.1938). Втім, тут автор не зумів утриматись на попередньому рівні цілісного музичного і драматичного опрацювання. Хоча в загальному вистава відзначалась добросовісною підготовкою і цікавим

ОЛЕНА БОНЬКОВСЬКА. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО...

декораційним оформленням, проте у старанній грі акторів проглядалася уже деяка типова, стандартизована манера виконання²².

Поряд з тим театр прагнув працювати у новому, серйозному і власне драматичному українському репертуарі. Зокрема, члени Спілки молодих письменників "12" Р. Антонович і З. Тарнавський на замовлення М. Бенцалю здійснили інсценізацію повісті "Гори говорять" відомого тогочасного письменника Уласа Самчука. У цьому випадку рівень постановки (прем'єра 13.11.1935) залежав і від драматургії, і від режисерської майстерності. Стрижневий мотив повісті психологічно непростих взаємин простого гуцула та інтелігентної мадярської дівчини інсценізатори вирішили як проміжний епізод; натомість роль рушійної основи вистави було надано тло національної боротьби. Режисер, намагаючись наповнити динамізмом численні масові сцени, вирішив драму, практично, в оперетковій стилістиці. Хоча він звертався і до засобів психологічного театру, що взагалі спричиняло безлад у цілості постановки. Відповідно акторський склад вистави в єдності не проглядався, і рецензенти виділяли тільки поодинокі вдалі сцени окремих акторів²³.

Цікавою репертуарною знахідкою стала історична драма Івана Зубенка "Орленя" (прем'єра – 11.09.1937). Тут були майстерно поєднані чітка структура п'єси, захоплююча дія, колоритність місця і часу XV ст., позначені яскравим національним тематитом. Адже причиною усіх багатоманітних колізій драми (кохання, інтриги, підкупи, зради), що відбуваються в оточенні королівського французького двору, є герой граф Григор Орлик (А. Теплий, М. Бенцаль), який, за заповітом батька Пилипа Орлика, самовіддано захищає національну ідею. Усі дієві особи драми були зовсім реалістичні, що об'єднало акторський ансамбль у побутовій манері виконання. Водночас М. Бенцаль, як постановник створив для цього "народного духу"²⁴ відповідне багате підґрунтя: широкий візуальний (багаті костюми, декорації) і музичний (українські танці, пісні) ряди.

За такою ж схемою популярних нових колоритно-національних вистав була опра-

цьована драма Е. Задвірського "Довбуш" ("Чорногора в огні"), де традиційно, на побутовому рівні було відтворено легендарну тему кохання Довбуша (М. Бенцаль) і Дзвінки (К. Кемпе) на тлі народного повстання.

Разом з тим театр планомірно підтримував політику популярного українського чи іноземного легкого музично-драматичного, касового репертуару [у 1933 р. – "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського, "Катерина" М. Аркаса, "Фраскіта" Ф. Легара; у 1934 – "Чумаки" І. Тобілевича, "Пісні в особах (лицях)" М. Кропивницького, "Мазепа" Ю. Словацького, "Корневільські дзвони" Р. Планкета, "Цілунок перед дзеркалом" В. Фодора; "Товарищ" Ж. Деваля, "Спадкоємець" А. Гжимала-Седлецького; у 1935 – "Серед Бурі" Б. Грінченка, "Бешкет у раю" Ф. Арнольда і Е. Баха; у 1936 – "Вій" М. Кропивницького, "Німа теща" М. Деваля і А. Марса, "Муж двох жінок" К. Крааца; у 1937 – "Ніч під Івана Купала" М. Старицького, "Казка старого млина" С. Черкасенка, "Під курателею" Ф. Арнольда і Е. Баха, "Процес Мері Деген" Б. Вейлера; у 1938 – "Невольник" М. Кропивницького, "Лісова Пісня" Лесі Українки "Орфей у пеклі" Ж. Оффенбаха, "Шалена Льоля" Г. Гірча тощо].

(Продовження буде)

¹ Боньковська О. Львівський театр товариства "Українська Бесіда". 1915–1924 рр. – Л., 2003.

² Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-і рр.) // Народознавчі Зошити. – 1999. – № 5. – С. 691–694.

³ Боньковська О. Театральне життя в українських таборах інтернованих. Польща // Студії мистецтвознавчі. – (Київ), 2006. – Ч. 2. – С. 35–44.

⁴ Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові. Українська Драматична Школа під дирекцією М. Вороного // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII. – С.1.

⁵ Між членами "Союзу" певний час тривала полеміка з питань членства у спілці чи то тільки професійних акторів, чи всіх діячів театрального мистецтва (рецензентів, викладачів драматичних шкіл та ін.). Тому в тогочасній пресі можна було натрапити на анонси СДУТМ чи СУА, які, втім передбачають одну організацію.

⁶ СДУТМ Галичини. В справі професійної організації укр. театрального мистецтва // Театральне Мистецтво. – 1923. – Вип. VI–VII.

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

⁷Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach // Dziennik Urzędowy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. – Warszawa, 1919. – № 12. – S. 6.

⁸Rozporządzenie Minstra Spraw Wewnętrznych w przedmiocie przepisów wykonawczych do dekretu z dnia 7 lutego o widowiskach // Там само. – S. 8–9.

⁹Województwo Krakowskie. Wydział Bezpieczeństwa Publicznego. Przedmiot: Ukraińskie teatry wędrownie – materiały informacyjne o działalności. Kraków, dnia 29 września 1928 r. – Archiwum Państwowe w Krakowie. – Starostwo Grodzkie Krakowskie 329. – S. 91.

¹⁰Новинки. Не вільно співати “Боже Великий Єдиний” // Діло. – 1929. Ч. 249. – 8 листопада.

¹¹Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Wykazy funkcjonowania objazdowych przedsiębiorstw widowiskowych. Warszawa, dnia 18 maja 1932 // Archiwum Akt Nowych w Warszawie. – Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. – 2323. – S. 1–3; Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych // Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, 1933. – № 85. – 30 października.

¹²Новинки. Людовий театр у Львові // Діло. – 1926. – Ч. 257. – 19 листопада.

¹³Блавацький В. Спомини // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – К., 1995. – С. 120.

¹⁴Новинки. З українських театрів // Діло. – 1927. – Ч. 100. – 8 травня.

¹⁵“Український Народний Театр ім. Івана Тобілевича”, товариство в Станіславі просить о уділення субвенції. 5 грудня 1913 // Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 165, оп. 2, спр. 555; С. 11–12; Др. І. Р-ин. Український театр ім. І. Тобілевича у Станіславі // Діло, 1924. – Ч. 277. –

13 грудня; Український драматичний театр. Нариси історії. – К., 1967. – Т. I. – С. 435–436.

¹⁶М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславі: “Барон Кіммель” – оперета Вальтера Кольо, “Ніж моєї жінки” – фарса на 3 дії Блюм Фуше, “Розрита могила” – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, “Катерина” – опера на 3 дії М. Аркаса // Діло. – 1929. Ч. 120. – 30 травня.

¹⁷Дописи. М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Станіславів (3 театру ім. І. Тобілевича) // Діло. – 1929. Ч. 60. – 19 березня.

¹⁸Бар М. Успіхи нашого театру і його вагання // Діло. – 1931. – Ч. 63. – 21 березня

¹⁹Купчинський Р. За віно для української Мельпомени // Діло. – 1931. – Ч. 225. – 8 жовтня.

²⁰З театру. Перед виставами нашого театру // Діло. – 1932. – Ч. 253. – 24 листопада.

²¹І. Н. [Іван Німчук]. Український Театр ім. Тобілевича: “Шаріка” – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича // Діло. – 1936. – Ч. 287. – 22 грудня.

²²Дописи. Станіславів. Б. Л. З гостини театру ім. Тобілевича. Прем’єра: “Пригода в Черчі” // Діло. – 1938. – Ч. 136. – 14 червня.

²³м. р. [Михайло Рудницький]. Український Театр ім. І. Тобілевича: “Гори говорять”. Інсценізація з повісти У. Самчука – Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин // Діло. – 1935. – Ч. 306. – 15 листопада.

²⁴м. р. [Михайло Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича: “Орленя”, історичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка. (Саля Театру Ріжнородностей) // Діло. – 1938. – Ч. 17. – 26 січня.

SUMMARY

The author analyses the most characterizing trends in the Ukrainian dramatic art in 1918-1939, specific features of production of

G. Yura's, O. Zagarov's, Y. Stadnyk's, V. Blavatsky's and plays of other Ukrainian playwrights.

ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 років

Леонід Барабан

За чотири роки війни українська драма й театр пройшли довгий і важкий шлях. Разом із військами після звільнення театральні колективи поверталися до рідних місць. Всупереч труднощам соціального та ідейного стибу, розвивалися всі сценічні жанри, певною мірою збагачувався виражальний арсенал, поглиблювався психологічний і філософський вимір трактовки образів, розкривалися нові проблемні обшири драматургії. І. Кочерга, Ю. Мокрієв, О. Копиленко творили в евакуації, інші – Л. Дмитерко, Я. Галан, М. Зарудний, О. Коломієць – ще воювали й писали на фронтах, К. Герасименко загинув на полі битви, О. Корнійчук займав високі урядові пости, а Ю. Яновський, О. Підсуха, О. Корнієнко, О. Ільченко трудилися в тилу.

Пізніше з архівів, коли вони стали доступними історикам театру, стало відомо, що саме на цей час уже загинули в сталінських концтаборах видатні діячі української сценічної культури і слова як Є. Плужник, М. Куліш, В. Ярошенко, К. Буревій, Я. Савченко, А. Крушельницький, М. Козоріс, Л. Пахаревський, П. Ванченко, М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, С. Єфремов, М. Ірчан, К. Котко, В. Свідзинський, Г. Хоткевич, Ф. Якубовський, І. Крушельницький та багато інших. Загалом на фронтах і в таборах загинуло понад 300 театральних митців (серед них якнайбільше драматургів).

В еміграції на цей час перебували драматурги В. Винниченко, Г. Лужницький, Л. Коваленко, І. Чолган, З. Тарнавський, провідні актори й режисери В. Блавацький, Й. Гірняк, О. Добровольська, Н. Горленко, Н. Лужницька, Г. Совачева, Т. Демчук, Б. Дніпровий, Є. Чайка-Дунаєвська, В. Левицька, критик В. Ревуцький, трудилися за океаном видатні митці сцени, театральні діячі, організатори театрів – Р. Василенко, І. Гош, Б. Грінвальдт, А. Ільків, А. Карабіневич, В. Карпак, М. Степова-Карпак, Ю. Кононів, В. Королик, С. Крижанівський, Л. Крушель-

ницька, Є. Курило, І. Лаврівська, О. Лисяк, В. Мельник, Б. Паздрій, В. Переяславець, Я. Рудакевич-Пінот, К. Савицький, В. Середюк, Л. Сердюкова, В. Стригун, Н. Тарновецька, Р. Тимчук, Й. Терлецький, Р. Турянська, М. Французенко, Л. Чепіль-Шашаровська, І. Чорновіл, В. Шашаровський, О. Шишацька, М. Шумська, С. Шумський та ще сотні інших. Цей перелік далеко неповний, бо кожен митець, де б він не перебував, не лишався осторонь битви за визволення.

У першій половині 1940-х років у театрах України здебільшого йшли агітаційно-публіцистичні вистави. Явище це характерне й зрозуміле в театральному мистецтві країн Південно-Східної та Центральної Європи, бо саме на їх свободу зазіхнули різноманітні окупанти. До помітніших здобутків драматургії варто віднести тільки драми “Фронт” О. Корнійчука, “Нічна тривога” І. Кочерги, “Чому не гаснуть зорі?” О. Копиленка, “Земля” Ю. Дольд-Михайлика, “Журавлі летять” Ю. Мокрієва, “Син династії” Ю. Яновського, але ці п’єси не були позбавлені від впливів публіцистики. Однак, незважаючи на всі труднощі й суперечності, евакуацію та й реєвакуацію, драматургія й театр України завжди бачили своє завдання в духовному загартуванні сучасника, в необхідності говорити гірку правду про битву з фашизмом. Драматурги зверталися до гострих подій, а в основу п’єс нерідко були покладені недавні бойові епізоди, хоча і в п’єсах, а згодом і у виставах це не завжди знаходило відповідне художнє втілення, а герої іноді мали не дуже переконливі риси.

У кращих п’єсах цього періоду, а саме “Початок битви” Л. Первомайського (1943), “Вірність і зрада” Ю. Мокрієва (1945) можна віднайти справжній пафос, мистецьке тяжіння до узагальненого характеру захисника народу, звучання важливих проблем громадського значення. До кінця 1945 року в Україні вже працювало 75 музично-драматичних театрів, більше півсотні драматургів.

ІСТОРІЯ ТА АРХИВИ

У середині 40-х років особливе місце в репертуарі театрів посіла драматургія О. Копиленка, де чи не вперше в ХХ ст. порушувалися важливі проблеми зіткнення в характерах і в свідомості героїв нового й старого, спрямовувалася ідея на викорінення бюрократичних рис чиновництва. Закони театральності мистецтва були для драматурга не нові, бо ще в кінці 1920-х років він виступав як театральний рецензент, а в першій драмі “Десятикласники”, яку О. Копиленко розпочав у 1939 році і остаточно завершив у 1944 році, цікаво й ґрунтовно проаналізувавши своєрідність юнацької психіки, формування у молоді індивідуальних рис, почуття дружби й любові до праці у підростаючого покоління. На той час це був подвиг для митця, бо він відходив від тих канонів, які постійно нав’язувала партійна ідеологія.

Водночас з цим драматург порушував питання духовного начала в людині, необхідність її морального зростання, стверджував дружбу як основну рушійну силу у взаємостосунках між людьми, а також виводив думку, що повсякденна праця має стати потребою й радістю для кожного члена суспільства. 1943 року він завершив психологічну драму “Хуртовина”, де йшлося про неабияку мужність українців у роки Другої світової війни, їхнє протистояння жорсткій навалі фашизму, щоденний подвиг у двобої з окупантами. Цю тему розкрито і в драмі “Лейтенанти”, яку драматург цікаво вирішив за одноіменною повістю 1948 року (не була поставлена).

Критика тоді зазначала, що О. Копиленко “добре знає життя та історію українського народу”¹ і спроможний писати історичні п’єси. Додамо, що саме О. Копиленко не нав’язливо вчив і молодь, і старше покоління шанувати історію, бережно ставитися до кожного її факту. Цю важливу й дотепер думку драматург подавав без зайвого моралізаторства, набридливих повчань. Тому в його кращій на той час п’єсі “Чому не гаснуть зорі” не було “заплутаної інтриги”, про конкретну історичну подію він розповідав у діалогах і монологів героїв просто та зрозуміло, без будь-якої ускладненості чи туманності². Академік М. Рильський сказав

про його історичні п’єси О. Копиленка, що в них автор “завжди умів читати факт, бачити і слухати його”³.

Зауважмо, що ця колоритна психологічна історична драма, яку автор вивершив на початку 1944 року, мала значний резонанс, а згодом зазнала різкої критики і навіть була заборонена. Ще йшла війна, і тому сюжет був спрямований на перегуки із героїзмом минулих епох. Після 1946 року з волі компартійних ідеологів та ортодоксальної театральності критики драму було піддано критичному остракізму, нищівному засудженню обраного сюжету. Однак саме нею 1944 року відкрив свій перший повоєнний сезон музично-драматичний театр у визволених Чернівцях. Відомий на той час режисер-постановник В. Василько та чудовий сценограф Д. Власюк створили видовищну патріотичну виставу, позначену атмосферою мужності, незламності українців у боротьбі з гнобителями. Вона розкривала реальність історичної події більш як трьохсотлітньої давнини – взяття і зруйнування запорозькими козаками на чолі з ватажком Іваном Сулимою ворожої тоді фортеці Кодак на Дніпрі, яку ретельно охороняли німецькі ландскнехти та польські драгуни. Сама драма і вистава справедливо були.

Ні автор, ні постановники не вдавалися до ідеалізації козацької минувшини, до факту оплакування минулого, а робили ідейно-тематичну лінію співзвучною часові. В. Василько, за свідченням критики, “вирішував спектакль у плані умовно-романтичної драми, її найбільшою увагою були майстерно розроблені масові сцени”⁴; він використав багаті традиції українського театру й досягнення вітчизняної режисури, зокрема М. Садовського та Леся Курбаса. Режисер прагнув саме на зразках героїчного минулого, власне на щоденній відвазі козаків, їх мужності прищепити національно-патріотичну гордість за славні сторінки історії, привести у співзвучність минуле й сучасне.

В. Василько, як згадували згодом актори Ю. Козаковський, Л. Луганська, Г. Янушевич, особливо любив цю драму, добивався створення атмосфери взаємодовіри та підтримки під час репетицій, спеціально організував кілька занять з історії Запорозької

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

Січі та її ватажків за матеріалами дослідника цього періоду Д. Яворницького⁵.

Про мету свого бачення цієї драми на театральних підмостках В. Василько писав: “Ми ставили собі завдання створити патріотичну виставу про волелюбність українського народу, про його мужність, про велику любов до Батьківщини, про героїзм, самопожертву, подвиг. Ніколи Україна не буде рабою! Так можна сформулювати й ідею нашої вистави”⁶. І спектакль справді ніби став відповідати на запитання, закладене в поетично-метафоричній назві “Чому не гаснуть зорі”, – а не гасли вони тому, що безсмертні подвиги козацтва вкарбовувалися в душі нащадків навечно. На сцені ніби оживали образи славних козаків-запорожців Івана Сулими (актор В. Сокирко), Задерихвоста (П. Міхневич), молодого козака Данила (Ю. Величко), відважної козачки вдови Насті Соломахи (Г. Янушевич), козаків Смика (І. Дудич), Ганжі (Т. Петрик), Павлюка (Є. Степанов), сміливої дівчини Катерини (Ю. Розумовська) та інших. Критика одногосно зазначала, що й актор Ю. Козаковський у ролі Атілли не утрирував образ ворога, а показав його звичайною людиною, що волею долі змушена була вдатися до жорстокої войовничої діяльності.

Згодом В. Василько змушений був каятися за цю виставу, адже про неї йшлося у горезвісній постанові ЦК КП(б)У “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР та заходи до його поліпшення” (1946), де вона значилася як націоналістична, що вихваляє буржуазне минуле, славить архаїку, проповідує хуторянську відсталість.

І все ж театр встиг у липні 1945 року показати виставу ще й у Києві, де вона проходила з аншлагом, а критика високо оцінювала роботу колективу⁷. Більше того, виставу дивилися тодішні секретарі Компартії України і навіть дякували акторам за неї. Однак пізніше невідомо з яких причин на неї накинута театральна критика Буковини, а згодом і всієї України. І все ж справа з виставою не закінчилася тільки в Чернівцях, бо вже 1946 року партійне керівництво констатувало, що “цей спектакль для бандерівців, а не для радянської людини”. Згодом з’явилися огульні замовні статті у періодиці,

що колектив театру “надміру захоплюється етнографізмом, не вміє виховувати маси”. Тому спектакль було знято з репертуару, а в березні 1948 головного режисера, який поставив його, звільнено з роботи. Згодом він залишив Чернівці й переїхав до Одеси⁸.

Постанова ЦК КП(б)У була прийнята 12 жовтня 1946 року й мала гучну на той час назву “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення”⁹. У ній суворо зазначалося, що більшість театрів захопилася творами так званої “старої української спадщини”, яким належить лєвова частка в загальній кількості постановок; що серед них є чимало п’єс, які “зображають життя неправильно і фальшиво, прикрашають минуле в ідилічні тони, проповідують віджилі ідеї та відсталі погляди, які кличуть глядача не вперед, а назад”¹⁰. Особливо це стосується постановок “старого етнографічно-побутового репертуару, більша частина яких здатна виховувати глядача лише в дусі національної обмеженості і відриву від актуальних питань сучасності”¹¹. Далі у постанові мовилося, що, допускаючи проникнення на сцену таких низькопробних та шкідливих п’єс, як “Кум мірошник” Д. Дмитренка, “Запорізький скарб” К. Ванченка, “Бувальщина” А. Велисовського, “Хмара” О. Суходольського та інших, театри фактично скочуються до глибоко ворожої суспільству буржуазно-націоналістичної “просвітянщини”. Стверджувалося, що в деяких п’єсах сучасна тема розробляється примітивно, а в сюжетній розгалуженості мають місце прояви національної обмеженості, помилки і перекручення буржуазно-націоналістичного характеру, зокрема і в “Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка”¹².

Звичайно, що п’єсу було знято з афіш; театри Києва, Тернополя, Івано-Франківська, Луганська, Черкас і Запоріжжя, де завершувалися її репетиції, відразу припинили працю, а режисери почали один за одним визнавати “помилки” в оцінці тематики драми, відхрещуватися від її постановки.

Спробуємо з’ясувати, чи справді драма “Чому не гаснуть зорі” містила помилки буржуазно-націоналістичного змісту, чи справді в ній ідеалізувалися представники експлуататорського класу, вихвалялися

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

пережитки старовини, не показувалася боротьба між гнобителями та пригнобленими (а все це їй приписувалося!)?

Драму “Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка вперше було видрукувано в журналі “Українська література” в березні 1945 року¹³, коли ще Південно-Західну Європу не повністю було визволено з-під окупаційного режиму. Під текстом стояла дата написання – 1944. Значить, задум п'єси виношувався автором у дні Другої світової війни, отже, її події, звичайно, впливали на вибір, обмальовку характерів, на ідейно-тематичне спрямування. В основу сюжету лягли тільки епізоди з діяльності кошового отамана Запорозької Січі Івана Сулими, згодом – гетьмана нерєєстрових козаків, з якими він брав участь у походах проти турків. У серпні 1635 року очолювані ним невеликі козацькі загони зруйнували фортецю Кодак на Дніпрі, збудовану польською шляхтою та німцями, аби ізолювати Запоріжжя від України. З архівів, правда, відомо, що за Прутським договором Кодак як фортецю повністю зліквідували від іноземців тільки в 1711 році. Іван Сулима дав імпульс цій битві й не претендував, як твердили деякі історики, на гетьманство, він тільки боровся за вільну українську землю і цьому присвятив своє існування. Зрадженого саме реєстровими козаками, ватажка було передано королівській шляхті, піддано тортурам і страчено на шибениці. Драматург з цього бурхливого життя Івана Сулими обрав лише часточку діяльності полковника, а саме підготовку і штурм фортеці Кодак. Як свідчать козацькі літописи, комендантом Кодацької фортеці тоді був німецький полковник Йоган Мортон. Власне ці особи – Сулима та Мортон, а також козацькі старшини Ганжа й Павлюк – історичні, решту образів створила творча уява драматурга, спираючись на народні думи й перекази. З-поміж них – дві прекрасні жіночі постаті: вдова Настя Саламата та її дочка Катерина, а також кобзар Перехрест, січовики Непийчарка, Очкур, Свербигуз, Кваша, шинкаря Гандзя, втікачі від кріпосників-панів Смик, Скорбота, Голота, січовик Задерихвіст та інші.

Заспівом п'єси була картина, події якої розгорталися в липні-серпні 1635 року в

старому лісі на високому березі Дніпра, над порогами й недалеко від славного козацького шляху. Тут Сулима випадково зустрівся зі сліпим кобзарем Перехрестом, від якого довідався про страшні знущання ландскнехів над селянами та козаками, котрі охороняли Кодак. Потім дія відразу перекидалася на хутір-зимовник Насті Саламати, далі – у службові кімнати коменданта фортеці Кодак Мортон, що їх пильно охороняв німий євнух Гурданей.

Вирішальна третя дія ніби переносила глядача на Сокоринський шлях, до корчмарки Гандзі, яка переховувала селян від знущань панів. І тут найбільше розкривався трагізм ситуації. Четверта дія насичена елементами побуту низового запорізького війська та розкриває підготовку до штурму укріпленої фортеці. Автор яскраво висвітлив патріотизм, душевну щедрість Івана Сулими, його талант військового ватажка. У фіналі було видно кодацькі фортифікаційні укріплення, плац, сторожову вежу, де стояла велика гармата, зубчаті мури зі стрільницями, куди теж були вмонтовані менші гармати. Гинуть тут молода українка Катерина, інші козаки, але загарбника подолано. І в цей же час з'явилися Настя з Данилом – вони несли мертву Катерину. А Сулима, піднімаючи булаву, говорив: “Звитяжці-лицарі! Зборонці козаки!.. Дивіться, сини! Українська мати тяжку свою скорботу, горе своє люте на руках несе!”. “Козаки схилили голови в жалобі”, – констатував наприкінці драматург¹⁴.

Отже, нічого “буржуазно-націоналістичного” не було, йшлося лише про конкретний факт із життя реальної людини. О. Копиленко зобразив головного героя в полоні роздумів над невдачами, у битві з обставинами, в які потрапляв. Однак страждання його не песимістичне, він знав, в ім'я чого треба все витримати, здолати. Адже його доля – це не просто легкі й спритні перемоги над ніби-то нерозумними турками, німцями чи поляками, а завжди жорстокий двобій проти лежних таборів, це битва зі злом, де найбільше гартувалася незламність, непереможність українця як у XVI, так і в XX ст. О. Копиленко не можна було приписувати “націоналістичних викрутасів”, оскільки його

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

твір позбавлений панування ідеї, згідно з якою спотворювалася історична дійсність, а навпаки – відображалось те, що народжувалося потребою в роки битви з фашизмом, передавалася правда про минуле й проводилася аналогія з подіями Другої світової війни.

О. Копиленко намагався уславити не героїзм пориву, а героїзм буднів козацтва, героїзм внутрішній, моральний, без видимого зовнішнього блиску, сповнений тривоги. Адже серед очолюваних Сулимою козаків були не тільки патріоти, але й відщепенці, відступники, шпигуни, зрадники, ті, хто завжди за срібляки міг продавати Вітчизну. Кошовий Січі Запорозької знав про це, коли виголошував: “Що чиниш, Непийчарко? Щоб з нас вороги сміялися? Сміятимуться. Мовляв, козаки, мов ті пацюки, самі себе гризуть. А нам силу скупчити слід. Нам сила зараз у потребі. Не стрибайте мені межі очі, кошовий усе бачить! А ворог той у фортеці хутко, дуже хутко свого досидить. Кошовий про це дбає. Я вас поведу на басурмана, і на пана, як і досі водив. А хто насмілиться голос розбрату ще підняти – сам голову зітну. Чуєте?”¹⁵.

Отже, у полководця лише один шлях – він обрав його давно – штурм фортеці. Гадаємо, що митець віддав перевагу ситуації вибору, його герой непохитно йшов своїм тернистим шляхом і перемагав. Шкода тільки, що театральна критика саме цього не помітила й піддала п'єсу безпідставній огульній критиці, що й призвело до заборони. Згодом це було офіційно зафіксовано в горезвісній постанові 1946 року. Відгосл про це мав місце і в 1970-х роках. “Підвищений інтерес до позитивного досвіду історії, – констатувала значно пізніше театральна критика, – часом переростав в ідеалізацію минулого, історичні події відображалися у псевдоромантичному освітленні (“Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка у Чернівецькому театрі)”¹⁶.

Дослідники історії театального мистецтва й понині заборгували з аналізом таких вистав і п'єс кінця 1940-х, як “Квартет” І. Кочерги (1942), “Дні війни” В. Суходольського (1943), “Над Черемошем” Ю. Мокрієва (1944), “Син династії” Ю. Яновського (1944),

“Літак спізнюється на добу” І. Савченка та Н. Рибачка (1945), “Архітектор Дніпровий” І. Кологойди (1946), “На Україні милій” І. Чабаненка (1946) та інших, що теж були зняті з репертуару театрів після появи вищеназваної постанови (вистави за ними здійснили театри Донецька, Хмельницького, Кіровограда, Херсона, Вінниці, Одеси).

Не заслуговувала на осудження та заборону й вітчизняна класична драматургія, яка постійно живила й досі живить репертуар театрів України. Зрештою всі світові режисери ХХ ст. підкреслювали, що класика вічна і неповторна. Так, за свідченням відомого бібліографа М. Комарова, впродовж 1906–1912 років, п'єса “Кум мірошник, або Сатана в бочці” Д. Дмитренка лише в 1907 році розійшлася тиражем п'ять тисяч примірників; “Запорозький скарб” К. Ванченка (перша назва “Запорожський клад”) 1906 року мав небачений на той час тираж три тисячі примірників і розійшовся в продажу протягом місяця; “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” А. Велисовського вийшла друком накладом у чотири тисячі примірників 1909, а потім кілька років поспіль перевидавалася в Києві та Харкові; драма “Хмара” О. Суходольського вперше побачила світ 1906 року в Києві п'ятитисячним тиражем, а виставлялася на сцені ще з 1893 і завжди мала успіх (1911 вона вийшла друком – дві тисячі екземплярів, і теж розійшлася впродовж одного місяця)¹⁷. Шкода тільки, що нині, в ХХІ ст., театральна громада ніяк не спроможеться перевидати ці драматичні шедеври, більшість яких перекладена іноземними мовами (сербською, болгарською, молдовською).

У грудні 1944 року була поставлена (слідом за “Фронтом”) комедія О. Корнійчука “Місія містера Перкінса в країну більшовиків”, але вона була витримана в дусі тодішніх ідеологічних настанов, а отже – з ознаками фарсу, однак в репертуарі вона не затрималася.

Наполегливо працював упродовж 1941–1945 років Іван Кочерга. Після вдалих п'єс про життя в тилу (“Нічна тривога”, “Китайський флакон”) та на окупованій території (“Тиша”, “Квартет”) митець знову звернувся до історичної тематики. У кінці 1944 журнал

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

“Українська література” (№ 12) опублікував його драматичну поему “Ярослав Мудрий”. Патріотичний пафос її був теж зумовлений подіями Другої світової війни. Драматурга захопила складна епоха князювання Ярослава й сама постать князя. Успіх поеми був забезпечений більш-менш правдивим зображенням минулого, відвагою її героїв. На тлі мужньої боротьби за звільнення України від фашистської навали змалювання давнього Києва як “слов’янської Еллади” звучало дуже актуально. Ідея єдності земель, дружби, гордості за величну історію народу, за красу його культури посіла головне місце в п’єсі, пронизувала помисли та вчинки князя Ярослава та інших дійових осіб.

Ідея державності, напруженої боротьби, в якій тільки й можна здобути мир та щастя, – ось та думка, якою керувався князь у пошуках “правди і мудрості життя”: “бо кроткий вік без крові не создать, раніш закон, а потім благодать”¹⁸. Цікавою, складною та суперечливою у драмі подано постать Ярослава Мудрого. Жорстокий завойовник і мудрий книголюб, творець першого зведення руських законів – “Руської правди”, і грізний князь, що залізною рукою скарав у міжусобній боротьбі навіть найближчих родичів, лукавий політик і натхненний будівничий. Але у п’єсі І. Кочерга відійшов від багатьох цих рис, а відкрив насамперед моральні цінності наших далеких предків, їхні ідеали, їхню безмірну, всеосяжну любов до батьківщини. Це притаманне не тільки Ярославу, а майже всім героям драми. Шкода, що критика як тоді, так і тепер цього не зрозуміла.

Адже заради Вітчизни, заради її спокою і розквіту, князь Ярослав вів свої полки проти чуді, проти печенігів. А вже вставши – хоч ненадовго, – з бойового сідла, брався за просвітництво, починав будувати храми, бо для нього “мир і труд – це благо основне”. Ярослав був твердо переконаний, що добро й матеріальні блага на своїй землі можна утвердити лише чіткими законами, мудрими рішеннями.

Свою любов до рідної оселі він зумів передати своїм дочкам – Анні та Єлизаветі. Любов’ю, теплом сповнені слова Єлизавети про Київ: “Коли сюди приїхали ми в маї, і

солов’ї співали над Дніпром, що миготів на сонці сребром, з того часу я Київ полюбила...”. Обидві князеві доньки з сумом говорили про розставання з рідним краєм, коли їх батько видаватиме заміж – Анну за французького короля, Єлизавету – за норвезького витязя Гаральда. Але ще виразніше передано силу любові до батьківщини серед простого люду, зокрема в образах Свічкогаса, Милуші, Журеяка та інших. Веселий монах Свічкогас, любитель випити й пожартувати, тікав з варягами, подорожував, плавав морями, але не зміг втопити у вині, заглушити дзвоном золота любові до свого краю, а тому повернувся до Києва, до Ярослава, впав на коліна і попросив прощення. Микита ж, син новгородського посадника, скривдженого великим князем, жив із прагненням відплатити за батька й за весь Новгород. Власне, і в Київ, у княжі палати, прийшов він, аби помститися. Але коли Микита переконався у правоті Ярослава, який дбає про могутній Київ, про найпрекраснішу державу, він постарався втамувати свій гнів, глибоко сховати на дно душі жадобу помсти і влився в лави будівничих Київської Русі.

Розкриваючи образи Свічкогаса та Журеяка, автор показав, як уміли наші предки любити й ненавидіти, прощати й ставити понад усе загальнодержавні інтереси. Діями кожного з цих героїв І. Кочерга возвеличував ідеал вірності. Каменярь і муляр Журеяко, засуджений на смерть, дізнавшись, що “за Доном збирається орда”, мчав у Новгород, збирав рать, потім прибув до Києва й оповістив про все Ярослава, а після смерті Милуші поїхав у далеку Тмутаракань, щоби там служить князеві. Милуша теж виявила велику мужність, сповістивши про заколот проти князя, хоча згодом поплатилася за це життям. Дуже вражала в поведінці Милуші скромність, порядність, відвертість, делікатність. Це ознаки високої вихованості, що передавалися від покоління до покоління як високі моральні цінності нашого народу. У фіналі прозвучала виразна думка, що святістю для наших предків була безкорислива повсякденна любов до Вітчизни й ненависть до її ворогів. Отож і піклування князя про народ подано не ідеалізовано (а деякі кри-

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

тики навіть стверджували, що ідеалізовано-спрощено), а глядачі згодом захоплено сприймали піднесений фінальний монолог Ярослава, бо в ньому висловлено думки, співзвучні з гуманістичними прагненнями українця, з настроєм людей, який панував при наближенні перемоги над ворогом.

Перша постановка драми “Ярослав Мудрий” у Харківському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка (а це сталося після переможного закінчення Другої світової війни) мала виразне гуманістичне звучання. Цьому сприяли не тільки патріотичний зміст драми (власне, трагедії), але й місткість художніх образів Ярослава, Микити, Журейка та інших, поетичність авторської мови, майстерно виписані діалоги, ситуації. Згодом сценічне прочитання цього твору здійснили інші театри України.

На превеликий жаль, через бюрократизм критиків та ідеологів від культури, особливо захисників теорії соцреалізму, історична драма І. Кочерги не була удостоєна Державної (тоді Сталінської) премії, хоч Харківському академічному театрові ім. Т. Г. Шевченка за постановку вона була заслужено присуджена. Цю подію довго коментували в мистецьких колах, особливо в діаспорі, але драматург на цю тему ніколи і нічогоне говорив. Варто зазначити, що такої нагороди удостоювалися тоді зовсім незначні драматичні твори. Премію у 1946 році присудили режисерові М. Крушельницькому, акторам І. Мар’яненку (Ярослав), О. Сердюку (Микита), Є. Бондаренку (Свічкогас).

У 1944–1945 роках поряд із драмою І. Кочерги з’явилися ще кілька п’єс на історико-патріотичну тематику, зокрема драми “Параска з Трилісів” В. Чередниченко, “Мужицький посол” Л. Смілянського та ін. П’єсу “Мужицький посол” (1944) Л. Смілянський присвятив подіям так званих “кривавих виборів” у Галичині 1897 року, які розгорнулися навколо висунення від селян кандидатури І. Франка в депутати австрійського парламенту, що, на превеликий жаль, це не зреалізувалося.

Театральна критика й досі не згадує, що першою значною роботою В. Яременка в Національному театрі ім. М. Заньковецької був саме образ велета думки й праці у

виставі за п’єсою Л. Смілянського (кінець 1945 року). В. Яременко (і це тепер стало відомо) з документів довідався, що І. Франко мав неспокійну вдачу, напружений рух своїх думок він супроводжував ходінням. Ліву руку тримав у кишени, а правою ритмічно робив жест, подібний до руху сівача. Цю звичку і актор трансформував у сценічну метафору і цим досяг успіху.

Загалом ця акторська робота В. Яременка викликала жваву дискусію, бо дехто стверджував, що І. Франко був стриманим, однак усі сходилися на тому, що у трактовці майстра сцени цей велет думки виступав винятковим інтелектуалом, носієм виняткової культури, ерудованим захисником соціальної справедливості. Театральна критика зазначала, що В. Яременко “змусив усіх повірити, що Франко був саме таким, яким він його відтворює”¹⁹. Критики Б. Завадка та Ю. Турчин також стверджували: “Актор досягнув того, що враження від сценічного образу Франка збіглося з тим уявленням про автора, яке постає при читанні його поезій, повістей, наукових праць і при вивченні його безпосередньої практичної громадсько-політичної діяльності”²⁰.

Серед п’єс, написаних у роки війни, слід згадати також драму Г. Плоткіна “Одеса” (1945) та ін. Отже, кількісно драматургія цих років була чималою – понад двадцять творів написано в цей період. І хоча художній рівень деяких ще був невисоким, однак вони відіграли велику мистецьку роль і не бліднуть перед справжніми досягнення митогочасної драматургії.

Невичерпна тема героїзму, проявленого у війні, привертала увагу українських драматургів й пізніше. Гідне прославлення подвигів народу стало обов’язком для митців слова. Ця тема по-різному прозвучала у таких п’єсах як “Генерал Ватутін” Л. Дмитерка (1947), “Під золотим орлом” Я. Галана (1947), “Професор Буйко” Я. Баша (1950), у драмах “За другим фронтом (1949) і “Життя починається знову” (1950) В. Собка, “Нескорена полтавчанка” П. Лубенського (1944), “Прага залишається моєю” Ю. Буряківського (1951) та ін.

Спільною рисою для цих п’єс стала їх історична достовірність, адже їх герої –

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

справжні звитязці на війні, а саме партизанський лікар професор Петро Буйко (спалений живим), підпільниця-полтавчанка Ляля Убийвовк та інші мужні сини й дочки нашого народу, які віддали своє життя в боротьбі за щастя й свободу. Дещо пізніше ця тема почала розроблятися глибше і більшою художньою виразністю, вчинки героїв обґрунтувалися не з політичних позицій, а йшли від душевного поклику (“Україна в борні” В. Харченка, “Лейтенант Базиль” Б. Колодного, “Тил” М. Зарудного).

Історична тема і тема Другої світової війни після постанови 1946 року розроблялися повільно, частково, для художньо-сценічного опрацювання обиралися події чи епізоди вторинні або ті, які працювали на соціалістичну ідеологію, партійну догматику. Дуже багато гіркоти вилилося на тих майстрів слова і сцени, які зверталися до діяльності загонів Української Повстанської армії, підпільних угруповань під проводом Степана Бандери, постатей, які перебували в загонах Європейського руху Опору.

Тема Другої світової війни ще й досі, в XXI ст., привертає увагу як театрів, так і драматургів, і залишається дуже актуальною. За будь-яких обставин оцінювати життя людської совісті, робити героїв носіями ментальності й духовності – основне завдання митців слова і сцени при показі подій Другої світової війни. Це потрібно, аби уроки з минулого були враховані в розбудові майбутнього. Цю думку неодноразово висловлювали наші сценічні митці Н. Горленко, Г. Совачева, О. Добровольська, Н. Ужвій, Г. Янушевич, О. Кусенко, Ю. Ткаченко, В. Винниченко, Олександр Олесь, С. Черкасенко, М. Рильський, І. Кочерга, О. Гончар, Г. Лужницький, В. Блавацький, М. Стельмах, О. Коломієць, І. Драч, Я. Стельмах, Л. Курбас, А. Бучма, Й. Гірняк. Усі вони чи словом, чи акторською майстерністю досліджували питання, що таке патріотизм, сміливість, людяність українця, що робить ці риси незнищенними, бо українцю впродовж багатьох століть довелося шукати й знаходити сили в протистоянні з найжорстокішими обставинами. Загалом хоробрість і непереможність українців відомі з давніх давен. Тому в драмі “Генерал Ватутін”

(перша назва “Хрещатий Яр”) Л. Дмитерко торкнувся підготовки битви за Київ, зародження сміливого плану розгрому манштейнівського “кулака”, подвигу простих солдатів, які гинули під час переправи через Дніпро, однак ці історичні події автор відтворив недостатньо художньо, більш публіцистично.

Найкраще вдався драматургові (як тепер видно) образ Прохора Прокопчука – ординарця генерала (його роль у виконанні О. Анурова в Національному театрі ім. Лесі Українки була удостоєна кількох високих театральних нагород). Людина вистоїть – стверджував цим образом автор, а за ним і більшість акторів України, які грали цю роль, – солдат вистоїть за будь-яких обставин. При цьому він здатний на подвиг і самопожертву. Саме цей образ приніс драмі популярність, і п’єса вперше побачила сцену в перекладі з української.

У драматургії кінця 40–50-х років поряд із зображенням подвигу людей на війні іноді з’являлися п’єси супутньої тематики. Це відобразилося в драматичних творах “Під золотим орлом” Я. Галана (1947), “За другим фронтом” (1949) і “Життя починається знову” (1950) В. Собка, “Під зорями балканськими” О. Левади, “Мати” Ю. Мокрієва, “Соколята” П. Лубенського, “Серце солдата” Г. Плоткіна, “Я живу” М. Пінчевського та ін. Події трагедії Я. Галана “Під золотим орлом” розгортаються в повоєнній Німеччині. Герої – переміщені особи, які після звільнення з концтаборів потрапили під різноманітну військову опіку. Велася прихована битва за кожну людину. Мужні й непохитні у своїй відданості Вітчизні гинуть Ганна Робчук і Андрій Макаров, але розпочата ними справа перемогла. Врятований американською журналісткою список бажаючих повернутися додому передано до посольства. Трагедія Я. Галана “Під золотим орлом” стала першою політичною п’єсою повоєнних років, але вона будувалася на невірному тлумаченні класових битв, що знизило її художній рівень. Краще це робив у своїх п’єсах Іларіон Чолган, який тоді проживав у Німеччині.

Для драматургії перших післявоєнних років характерним було і виявлення нових

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

проблем, що виникли як всередині країни, так і в міжнародному житті. Не можна було сподіватися, що відразу будуть створені високохудожні п'єси та вистави про повоєнні роки, але такий початок дали драми й комедії "Райське яблуко" А. Головка (1946), "Ковалева криниця" М. Ятка (1946), "Коли пахне яблуками" С. Скляренка (1946), "Міліонер" Д. Суптелі (1946) та ін. Але й це припинилося, бо горезвісна постанова ЦК КП(б)У, яка ніби-то застерігала від послаблення художності ідейного пафосу, який мав місце в п'єсах, насправді ж відбивала майстрів від написання творів про сучасність. Критикуючи ніби-то ідейно хибні та недосконалі п'єси, вказуючи драматургам і театральним колективам на недостатню активність в опрацюванні сучасної теми, постанова насправді надовго загальмувала мистецьке осмислення дійсності. Українські драматурги довго не могли отямитися від неї, хоча писати не полишали. О. Довженко завершив "Потомки Запорожців", Я. Галан "Любов на світанні", Ю. Яновський "Дочка прокурора"; з'явилися нові п'єси І. Кочерги, М. Зарудного, О. Підсухи, Г. Плоткіна, В. Суходольського, Ю. Буряківського, З. Прокопенка, Г. Мізюна, І. Муратова, В. Щоголіва.

У драматургії 40–50-х років мали місце ще й негативні тенденції, породжені фальшивими настановами так званої "теорії безконфліктності" та іншими партійними постановами в галузі культури, – в ряді п'єс і вистав дії зводилися до розв'язання дрібних побутових чи виробничих проблем. Негативно позначилося й намагання ігнорувати чи згладжувати соціальні конфлікти або зводити їх до сутички хорошого з кращим. Такі п'єси не витримали перевірки часом.

В активі 40–50-х років лишилися ті п'єси й вистави, які розкривали негативні явища, пов'язані з перешкоджанням повоєнній відбудові. Темі праці на зруйнованій доценту Дніпровській гідроелектростанції присвячувалася п'єса Я. Баша "Дніпрові зорі" (1953). Життя робітників і технічної інтелігенції в регіонах знаходило мистецьке відображення в п'єсах "Дальня Олена" В. Суходольського (1948), "Зорі над копрами" Ю. Мокрієва (1947), "Клятва Аліни Корчак" В. Собка (1955) та ін. З успіхом ішли в театрах "Яблукува

гілка" В. Добровольського (за участі режисера Я. Смоляка), "Людина шукає щастя" А. Школьника, "На хуторі біля Диканьки" В. Минка, "Дальна луна" С. Голованівського, "Леся" М. Андрієвич, "Ярослава" З. Прокопенка, "Сусіди" О. Корнієнка. Непогані окремі образи створив і О. Корнійчук у п'єсі "Калиновий гай" (1950), але комедія хибувала здатністю "лакувати" дійсність. Герой п'єси – голова артільного господарства Іван Романюк, – заспокоївшись на досягнутому, примирився зі становищем "середняка", не поспішав наздогнати тих, хто йшов попереду, а такий метод господарювання по війні виявився недостатнім. Найбільш вдалим були образи Івана Романюка та Наталі Ковшик. Користуючись методом контрасту, драматург протиставив відсталому Романюкові енергійну Наталю Ковшик. Та на цьому все й закінчувалося. Спектакль Київського театру ім. І. Франка (нині – Національний) у постановці Г. П. Юри (у ролі Романюка – Ю. Шумський) був відзначений Державною премією. Як зазначала критика, ця вистава певний час була еталоном змалювання післявоєнного села. Жаль лише, що розроблений драматургом ще до війни конфлікт передового керівника з відсталим став водночас певним мистецьким шаблоном, породив ряд наслідувальних неоригінальних п'єс, позбавляли драматургів можливості й бажання по-справжньому подивитися на реальне життя села. Комедію було перекладено і поставлено в Болгарії, Англії, Албанії, Голандії, Китаї. Але багато моментів у п'єсі подано спрощено, недостатньо вмотивовано, необ'єктивно як із соціального, так і з художнього боку.

Власне у п'єсах про тогочасне село, а отже, і у виставах, спостерігалася звуженість драматичного конфлікту, а це породжувало інші художні прорахунки. Конфлікт виявлявся переважно в зіставленні різних методів господарювання чи різних думок про подальший розвиток села. Деяко від цього відійшли п'єси "Весна" М. Зарудного (1950), "Марія" О. Левади (1951), "Завтра вранці" О. Ільченка (1952). Це стосується також драм "Весняний потік" З. Прокопенка (1954), "Моя знайома" Л. Юхвіда (1946), "Соната" В. Суходольського (1947), "Людина повинна

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

жити” Л. Компанієць (1949), “Перша весна” І. Кологойди (1949), “Пісня серця” В. Вакулєнка (1954), “За моє здоров’я” М. Макаренка (1955). Театральна критика початку 50-х років була чомусь дуже упереджена щодо трагікомедії В. Собка “Щастя Трохима Корчака” (1952), – вона більше йшла в театрах поза межами України. Вперше її поставив режисер Є. Венгре в Молдові²¹ і показував у Києві, Вінниці, Одесі, Москві. Річ у тім, що В. Собко у п’єсі звернувся до дуже благородної теми – українського робітництва. У ній мовилося, як два брати-сталевари Корчаки – Трохим і Степан – зустрілися після майже 40-річної розлуки. Трохим ці роки поневірявся на ливарних заводах зарубіжжю, шукаючи щастя для сім’ї, а Степан відбудовував металургійну справу у Запоріжжі.

Трохим покинув своє село і поїхав де до брата, аби подивитися, як по-справжньому плавиться сталь, а також заробити гроші на добудову хати на Закарпатті. Але на заводі він захопився працею, вирішив залишитися і, маючи великий досвід роботи, став навіть бригадиром у мартенівському цеху, поступово завойовуючи авторитет серед робітників. Йому доручають відповідальну плавку сталі для величезної турбіни. Не зважаючи на труднощі, він добився виконання завдання. Так, поборовши перешкоди, Трохим полюбив бригаду й вирішив остаточно залишитися з нею. В. Собко створив справді сильні характери, показав глибокі переживання й сумніви свого героя, який подолав багато неприємностей і непорозумінь на трудовому шляху.

Особливо цікаві епізоди, коли виявилось, що в Трохима свої погляди на виробничі секрети, адже він сорок років працював на заводах Німеччини та США, а там доводилося підглядати, підслуховувати, навіть частувати майстрів, і один із них ледве не вбив Трохима, коли дізнався, що той зміг вивідати його секрет сталеваріння. А тому й тут, на заводі, він спершу ні з ким не ділився своїми знаннями – і тільки за сприяння брата та інших ливарників усвідомив свою неправоту, хоча це вдалося героєві нелегко.

Ситуації з братами розроблені в драмі стримано, але вони переконливі в своїй пси-

хологічній та логічній послідовності. Дуже колоритні також образи Марії Гаврилівни – дружини Трохима, Раї – дочки Степана Корчака, Григорія – робітника з бригади Вадима Сороки, молодих ливарниць-помічниць Катерини й Галини, бухгалтера Валентини Кромки. Взагалі жанр п’єси дозволив драматургу уникнути перевантаженості технічними термінами. Автор зміш побудувати достатньо цікавий сюжет, який завершується душевним монологом Трохима Корчака про щастя особисте й загальнолюдське. Критик Ол. Гладков (після вистави у Вінниці) писав: “Слід віддати належне творчому колективу театру, який на перекладному драматургічному матеріалі зумів створити виставу на дуже потрібну і цікаву тему”²². Шкода, що добротна загалом п’єса В. Собка й дотепер не одержала в Україні позитивної оцінки.

Оригінальним розв’язанням теми перебування села й росту землеробської свідомості відзначалася соціальна драма О. Довженка “Потомки запорожців” (розпочата ще 1935 і завершена 1953 року). Написаний на матеріалі сільського життя, драматургічний твір розкривав задум автора – “...розглянути життя нашого селянина на загальному фоні світової ситуації”²³, хоча драма загалом мала політичне окреслення – і це знижувало її художню цінність.

П’єса О. Довженка мала й іншу назву – “На зламі віків”. Очевидно, в ній головний герой не Петро Скидан, хоча критика дуже підносила цей образ, а старий, мудрий і досвідчений хлібороб з діда-прадіда Левко Цар. Мабуть, і сам О. Довженко це розумів, але в силу тодішніх соціальних обставин акцентував саме на Скиданові, бо автор до 1956 року бачив і занотовував, якими важкими шляхами утверджувався в Україні новий соціальний порядок на селі.

А Левко Цар не тільки вагався вступити в колективну артіль з обробітку землі, а й по своєму боровся, не дивлячись на похилий вік, з колективізацією, засуджував негативні явища цього нового (читати – соціалістичного) буття. Сільського мудреця й філософа стримував від вступу до колгоспу не лише традиційний потяг до індивідуального обробітку клаптика власної землі. Будучи лі-

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

риком, людиною делікатною, Цар боявся грубощів, духовної ницості й примітивізму, які несла колективізація, і саме цей страх вселяла в його душу нахраписта діяльність Гусака, Вигури.

Критик С. Плачинда справедливо зауважував, що виступ Царя на сільських зборах був, по суті, “полемікою з усіма жалюгідними горе-керівниками, що завжди перетворюють чудову дійсність у нудну інструкцію”²⁴. Левко постійно обурювався ніби-то й новим, а насправді неприглядним побутом: “Од вихідного нешанобливості, утрата смаку, невеселість”²⁵. Через образ цього досвідченого селянина драматург дав чітко зрозуміти, яку пагубну роль відіграє бездарне та нікчемне керівництво.

Головна ознака цієї героїчної драми – показ конфліктів і проблем. Поряд із антагоністичним класовим конфліктом в ній розв’язувався соціально-психологічний конфлікт різних світоглядів – колективістського та індивідуалістського. Тема села, яка трактувалася завжди в історичному плані, була актуальною і для драматургів, які писали про західноукраїнське село. Тому природною була поява низки драматичних п’єс, присвячених саме галицькому селу. Гостротою конфліктів вирізняються також драми “На велику землю” А. Хижняка (1949), “Весняний потік” З. Прокопенка (1950), “На високій полонині” М. Бірюкова (1953). Проте в художньому розкритті навіть родинно-побутового конфлікту не було чіткості, драматурги більшості цих п’єс захоплювалися зовнішньою стороною подій, не заглиблюючись у розкриття душевного стану героя. Нечітко подано західноукраїнське село кінця 40-х років у цікавій драмі Я. Галана “Любов на світанні” (1949), але й без політики не обійшлося. Вдалими можна вважати хіба що образ вчительки Варвари Петрич. Вона наділена не тільки зовнішньою, а й насамперед внутрішньою красою, почуттям високої людської гідності. Сценічне втілення ці п’єси знайшли в Національному театрі ім. М. Заньковецької.

Для драматургії 1950-х було властиве прагнення показати людину праці, але в багатьох п’єсах і виставах, побудованих за усталеними схемами, часто прочитувалося

неглибоке знання дійсності, згладжування суспільних суперечностей.

Загальний інтерес викликали лише п’єси, що з’явилися в середині 50-х, а саме: “Не називаючи прізвищ” В. Минка (1953), “Дочка прокурора” Ю. Яновського (1953), “Веселка” М. Зарудного (1958), “Солдат повернувся додому” М. Бірюкова (1959), які з успіхом пройшли в багатьох містах України (особливо Львів, Чернівці, Харків, Одеса, Суми, Чернігів) і захоплювали актуальністю порушених соціальних проблем, показом морально-етичних та гуманістичних принципів у практичній діяльності дійових осіб.

Якщо чимало драматургічних творів тоді лише побіжно торкалися справді важливих суспільно-політичних проблем, то високохудожня психологічна драма Ю. Яновського “Дочка прокурора” безпосередньо (і по-містецьки досконало) наголошувала на відповідальності особи перед суспільством за долю інших людей, а її тема глибоко зводилася до психологічного розкриття провин, які мало не стали причиною людських трагедій. Заслуга Ю. Яновського ще й у тому, що важливі процеси відновлення демократичних норм і розвитку моралі у повоєнні роки він розкрив через проблему побутову, зумів висловити через буденні речі державний сенс.

У тогочасних п’єсах показ сімейних трагедій був переважно пов’язаний з наслідками війни і стосувався, як правило, буття людей старшого покоління – учасників недавніх воєнних подій. Цим мимоволі утверджувалася думка, що глибокі людські потрясіння лишилися десь у минулому. Але з’явилася драма, в якій ці уявлення досить переконливо спростовувалися, бо навіть така “благополучна” сім’я Чуйка, і така юна людина, як сімнадцятилітня Ліля, опинилися в центрі екстремальних суспільних подій, стали перед серйозними життєвими випробуваннями. Яка все ж подія була відображена в цій психологічній драмі? Це ситуація, що виникає лише тоді, коли забувають про людину, нехай це окремий випадок, але йшлося про дітей, позбавлених уваги й піклування з боку батьків. В одному випадку, як із Романом, через те, що мати вийшла заміж удруге й відіслала сина на виховання

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

до старої німецької тітки. В іншому – як із Лілею Чуйко, – в тому, що росла ця дівчина в родині, де мати й бабуся були зайняті лише собою, а батько – своїми справами. Тільки випадок, що Роман опинився на лаві підсудних за участь у банді грабіжників, а Ліля – у ролі свідка й водночас активного учасника цього незвичайного судового процесу, привернув увагу дорослих до дітей.

Нескладним ніби-то сюжетом драми Ю. Яновський наголошував на відповідальності не лише батьків, а й усього суспільного загалу за кожен долю, особливо юнацьку. Драма не мала трагічного фіналу. Кращі риси молоді людини – вірність у дружбі, порядність, чесність і сміливість – допомогли Лілі Чуйко знайти вірне рішення і врятувати Романа від подальшого морального падіння. Але нелегким був цей пошук виходу із ситуації, важко далася Лілі перемога. Ніхто з рідних на допомогу їй не прийшов. Умови виховання в родині зробили дівчину скритною, недовірливою; навіть у найскрутнішу хвилину не могла вона пробити стіну байдужості, яка відділяла її від батьків. Однак юнка, хоча й опинилася на роздоріжжі, не втратила віри в добропорядність.

У 1950-х роках психологічна драма Ю. Яновського завдяки вдалим театральним постановкам переросла у твір ширшого етичного плану, утверджуючи необхідність гуманного, чуйного ставлення до молоді. Моральному осудові підлягали не лише обмежені обивателі, такі як Леокадія Львівна та Кіра Карлівна. Прокурор Чуйко, який звик судити інших, сам врешті-решт опинився перед судом совісті. Саме незвичайність привернення уваги до питань, які далеко не завжди виносилися на громадське обговорення, зацікавили багато театрів не лише України, але й Росії, – п'єсу ставили колективи Молдови, Сербії, Канади, Румунії, Чехії. Найвиразнішою поміж інших була постановка драми у Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської (режисер Б. Борін, сценограф О. Плаксії) 1954 року, де вона трималася в репертуарі до 1960 року.

Оцінка п'єси Ю. Яновського критикою була досить суперечливою – від беззасте-

режних похвал спочатку до суворого й несправедливого осуду як театрів, так і драматурга протягом багатьох десятиліть поспіль. Деякі художні недогляди і загальний похмурий, на перший погляд, колорит драми начебто й давали підставу для зауважень, але “висновки” деяких критиків сягали так далеко, що повністю перекреслювали драматургічний твір. Згодом, десь наприкінці 50-х – на початку 60-х, були внесені поправки в оцінку. Уже зазначалось, що Ю. Яновський першим у повний голос сказав про чужий, хижацький і злочинний світ, про який лише зрідка з'являлися скупі рядки на сторінках газет. П'єса розкривала трагедію батьків, які виховували дітей бездумно й тому надто пізно усвідомлювали, що вони “прогледіли” дочку чи сина, віддали їх чужому впливові. Отже, режисери при постановці п'єси правильно відстоювали її від ханжеських обвинувачень в “безідейності”, “похмурості”. В Україні неупереджений аналіз драми “Дочка прокурора” зробила сучасно дослідниця драматургії Дія Вакуленко, її думки й досі залишаються дороговказом для режисерів²⁶. Взагалі театральна критика дуже мало й неохоче аналізувала майже всі п'єси Ю. Яновського.

На початку 1950-х дещо активізувалася праця театрів і драматургів у жанрі сатиричної комедії, що свідчило про його відродження. Героями найпопулярнішої в той період сатиричної комедії “Не називаючи прізвищ” В. Минка (1954), що обійшла майже всі театри країни, стали замасковані під цілком пристойних і поважних громадян нікчемні, здирники та прайдисвіти. Образи Діани, Поеми, Карпа Карповича, Бели й Жори Поцілуйка не тільки відтворювали конкретних носіїв затхлого міщанства в усій їхній огидній суті й найрізноманітніших формах існування, але й засуджували скаредність взагалі: від політичної обмеженості, як у Карпа Карповича – представника тодішньої “номенклатури”, що не терпів ніякої критики й чия самовпевненість та короткозорість створювали сприятливі умови для процвітання бандитів і шахраїв Поцілуйка й Бели, – і до побутового нігілізму в його родині. У смішних та дотепних ситуаціях драматург (а згодом це дуже яскраво робили режисе-

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

ри) вивів галерею постатей відверто негативних, розкрив їхню внутрішню суть, повернув зовні мізерність їхніх інтересів. А деякі сатиричні образи містили ще й ту мистецьку широту узагальнення, яка перетворювала їх зі сценічних персонажів у художні типи.

Особливо вдалися В. Минкові Діана та Поема, за його ж словами, – “п’явки в панбархаті”, в зображенні яких драматург проявив неабияку комедійну винахідливість. Він зумів показати новітніх переродженців, затаврувати міщанство, інтереси й апетити якого давно вийшли за межі канарок на кухні чи гаптованих серветок на столі. Тодішнє, як і нинішнє міщанство вже не ховається від життя за стінами тихого сімейного благополуччя, а прагне діяльності, активності в ім’я ж таки власного найвищого благополуччя, і в зв’язку з цим виявляє надзвичайну войовничість у здобуванні престижної освіти чи “теплого” місця, де можна було б вдатися до різного роду шахрайства. Зовнішні прикмети такої “діяльності” й донині не приховують внутрішніх мотивів своєї войовничої наступальності, яка завжди лишається незмінною – якнайкраще, якнайтепліше влаштуватися у власному кублі, жити для себе, виключно з метою самозбагачення та самозбереження. І тут можна теж погодитися з Д. Вакуленко, яка справедливо зазначала, що в комедії дуже “вдало підмічено й градацію обивательщини. Поема пішла далі своєї матері, вона й її перевершила. Якщо поведінку Діани ще можна пояснити сліпим материнським інстинктом, то Поема, хижачка й ледащиця з освітою, так би мовити, переконана, “ідейна” дармоїдка – огидніша і страшніша від своєї примітивної матінки”²⁷.

І найголовніше, що тільки В. Минко в той час першим по-мистецьки виразно заговорив про це і художньо відтворив ситуації з глибоким соціальним змістом. Логічною була розв’язка: Поема, яка щоразу зазнавала поразки, врешті стала реєстраторкою чужого щастя в загсі, хоча не виключена можливість (з огляду на її хижу натуру), що вона знайде й свого Піка і стане жупелом у суспільстві.

Сатирична комедія В. Минка стала значним досягненням тогочасної української

комедіографії, хоча критика (Й. Кисельов, В. Владко, Я. Ган, Є. Старинкевич, Д. Шлапак, М. Сидоряк) справедливо наголошувала, що “автор не до кінця розкрив характер головного героя, не показав, чому саме Карпо Карпович став жертвою інтриги оміщанених дамочок”, тобто не показав “суспільних коренів, суспільної основи “піковщини”, зменшивши нерідко тим самим сатиричне звучання п’єси”²⁸.

В інших же комедіях відчувається зниження громадянського спрямування, іноді навіть невміле використання засобів жанру проти найсуттєвіших суспільних вад, що призводило до художнього збіднення, недосконалості та маловиразності. Це спостерігаємо в комедіях самого “Мовчати заборонено” В. Минка (1955) та в п’єсах “Гості з Києва” Є. Кравченка (1959), “Дорога мамочка” І. Багмута та В. Сокола (1953), “Золота метелиця” М. Стельмаха (1955). Переспів тем, приблизність образів комедійно-сатиричних і, як вірно зазначала Д. Вакуленко, “повна умовність позитивних, вигадані конфлікти і полегшені благополучні розв’язки приглушували соціальний зміст цих комедій”²⁹, жодна з яких не стала сценічним відкриттям, а жоден із героїв – художнім типом. Отже, можна зробити висновок, що тільки перша комедія В. Минка була найкращою з-поміж комедій, створених у 50-х роках.

Постановку п’єси “Не називаючи прізвищ” В. Минка найкраще і першим в Україні здійснив видатний режисер В. Оглоблін на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка. І режисер, і актори (особливо) разом із драматургом творчо підійшли до текстового матеріалу, щоразу поглиблюючи його образи, сатиричне звучання теми. Головним образом у виставі став бюрократ-роззява Карпо Карпович, якого блискуче зіграв Д. Антонович. Діану неперевершено відтворила видатна актриса В. Чистякова. Це було найбільшим досягненням українського театру на початку 50-х років.

Багатопроблемною, на перший погляд, була також сатирична п’єса О. Корнійчука “Крила”, поставлена в Національному театрі ім. І. Франка. Драматург засудив парадність,

ІСТОРІЯ ТА АРХИВИ

окозамилування, формалізм. Однак п'єса, як і вистава, характеризується певною ілюстративністю та переобтяженістю ситуацій, акцентацією на дріб'язкових недоглядах.

Дослідниця драматургії цього періоду Н. Кузякіна справедливо зауважила, що саме в кінці 40-х – на початку 50-х років в Україні почала розвиватися і драматична поема, започаткована ще Лесею Українкою, і що саме цей жанр надає митцям слова і сцени можливість для реалізації різноманітних засобів виразності. Серед кращих було названо: “Весілля на війні” В. Швеця (1956), “Джерело життя” М. Ятка (1956), “Катерина” С. Голованівського (1957), “Брати” К. Жука (1957), “Казка про Чугайстра” П. Воронька (1958), “Вітрова донька” В. Зубаря (1960). У цих та й інших творах відображалися різні аспекти буття в повоєнні роки. “Проблема особистої відповідальності, – стверджувала Н. Кузякіна, – перед живими і мертвими, активність у відстоюванні правди і добра, вміння бачити благородне, як і підле, у звичайних і, на перший погляд, непомітних вчинках”³⁰ – усі ці риси робили драматичну поему придатною для сценічної реалізації, але, на жаль, надалі її розвиток припинився внаслідок ідеологічного тиску. Зазначимо, що відродилася драматична поема лише в кінці 80-х з появою “Марусі Чурай” і “Берестечка” Л. Костенко, “Тополиної Діброви” Г. Нещерет та ін.

Плідно в досліджуваній період працював у жанрі соціально-побутової драми та комедії В. Собко. Хоча критика часто недооцінювала його п'єси, іноді громила нещадно, але їх любили ставити режисери багатьох театрів. Йдеться про драми “Далекий фронт” (1948), “Капітан Коршун” (1954), комедії “Украдена база”, “Клятва Аліни Корчак” (1955), “Золоте листя” (1956), “Пісня під зорями” (1959), “Червона лінія”³¹. Варто зауважити, що п'єси В. Собка 40–50-х років здебільшого одержували перше сценічне втілення мовами тодішніх СРСР, а потім з'являлися на “рідній” сцені. Із п'єсами В. Собка це було найчастіше – більшість із них спочатку були поставлені в Москві, Тбілісі, Мінську, Кишиневі, Варшаві, Берліні, Празі, Лондоні, а потім потрапляли на сцени вітчизняних театрів.

Тепер з'ясувалося, що драматурги, розробляючи морально-етичну проблематику відповідальності героя перед суспільством за долю інших людей, зокрема проблему виховання дітей, творили поспіхом, не дбаючи про художню якість.

Проблемам моралі людини й викриттю негативних явищ, які ще довго матимуть місце у взаємовідносинах родинних та службових, драматурги 50-х рр. теж присвятили ряд п'єс. Серед них – “Шляхи людські” (1960) і “В золотій рамі” (1960) Л. Дмитерка, “Шумить Дніпро” Д. Суптелі, “Людина шукає щастя” А. Школьника, “Злам” (1956) і “Дорога спадщина” Ф. Корецького (1958), “На крутих берегах” М. Зарудного (1958), “Тиха українська ніч” Є. Купченка (1958), “Леопардова шафа” Л. Пастушенка, перші драми В. Фольварочного та Я. Верещака, одноактівки В. Щоголева.

Роль у подальшому розвитку драматургії наприкінці 50-х років відіграло засудження громадськістю та митцями теорії безконфліктності й соціальні зміни в житті українського суспільства. Театральна критика часом давала ґрунтовний аналіз становища в театрах, зокрема, саме вона вказала на основну причину художньої слабкості багатьох п'єс – драматурги не беруть за основу глибокі життєві конфлікти, обминають цікаві явища буття тощо.

Досягненням 1950-х було поновлення історичної тематики. Помітними в цьому жанрі стали драми “Наливайко” за І. Ле, “Лук'ян Кобилиця” Л. Балковенка та Г. Мізюна, доопрацьований “Довбуш” Л. Первомайського та інші. Однак порівняно з такими п'єсами, як “Свічине весілля” чи “Алмазне жорно”, вони не досягли такого високого художнього рівня. У цей період з'явилося також кілька п'єс історико-біографічного жанру, в яких відчувалося прагнення відтворити немеркнучі постаті Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Г. Сковороди. Останньою в творчому доробку І. Кочерги була драматична поема “Пророк” (1948), присвячена Т. Шевченкові. Автор обмежив події та обставини життя поета трьома роками – від повернення із заслання до кончини. Непримиренним і полум'яним постав Тарас Шевченко у драмі. Майже

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 РОКІВ

одночасно з драматичною поемою “Пророк” були написані різні за трактуванням образу Кобзаря драми – “Петербурзька осінь” О. Ільченка (1951), друга частина драми-трилогії “Слово правди” Ю. Костюка (1951), і особливо “Молода воля” Ю. Яновського (1954). Цікаво відтворив постать Лесі Українки у драмі “Червона троянда” Л. Смілянський (1955). Однак деякі з п’єс цього жанру мали спільний недолік – недостатньо реалістичну концептуальність. Вигідно вирізнялася хіба що драма О. Довженка “Життя в цвіту” (1956), але вона була заполітизована.

Драматургія “малих” форм першого повоєнного десятиліття не залишила значних творів. Деяко помітними серед одноактівок були п’єси В. Суходольського (“У дальню путь”, “Хуртовина”, “Біля порога”), Є. Кравченка (“Під червоною калиною”), Л. Грохи (“Невісточка”, “Заручини”, “День народження”), М. Зарудного (“Номенклатурна одиниця”), Ю. Мокрієва (“Алея акацій”). Найкращими з-поміж творів “малої драматургії” були лише одноактні драми й комедії В. Щоголева. Кращі з них були поставлені в США, Болгарії, Польщі, Словаччині (“Берізка” (1951), “Єдиний син” (1957), “Селезень” (1960) та ін.).

Два післявоєнні десятиліття – досить складний період у розвитку української драматургії; її мистецький поступ пов’язаний із труднощами, спричиненими тенденцією до ідеологізації жанрів, політизації, “лакування”, спрощення дійсності. Водночас драматургія зазначеного періоду мала свої успіхи, художні відкриття, які й понині зберегли свою естетичну цінність. Це засвідчують драми й комедії О. Копиленка, І. Кочерги, О. Довженка, Ю. Яновського, В. Минка, Л. Первомайського, Г. Мізюна, в яких виявлено поглиблений інтерес до психологічної розробки образів. З іменами цих митців пов’язане відродження трагедії, сатиричної комедії, проблемної драми, одноактівки.

У 40–50-х роках, долаючи фахові та соціальні перешкоди, митці сцени залишили в історії вітчизняного театру кілька неповторних образів, створених за п’єсами вітчизняних драматургів. Серед таких Трохи-

менко – М.Гринько (Запоріжжя, “Марія” О. Левади), Ліля – Л. Каганова (Львів, “Дочка прокурора” Ю. Яновського), Павлина Жайворонок – Г. Шайда (Львів, “Чорний змії” В. Минка), Овчаренко – Ю. Козаковський (Чернівці, “Крила” О. Корнійчука), Ніна Федорівна – Н. Копержинська (Київ, “Людина шукає щастя” А. Школьника), Ярослав Мудрий – К. Параконьєв (Запоріжжя, “Ярослав Мудрий” І. Кочерги), Наташа – О. Кусенко (Київ, “Дніпрові зорі” Я. Баша), Дмитриха – Ф. Гаєнко (Львів, “На високій полонині” М. Бірюкова), Світлана – К. Норець (Вінниця, “Веселка” М. Зарудного), Марія Шевчик – В. Зимня (Чернівці, “Ярослава” З. Прокопенка), Улас – В. Жихарський (Чернівці, “Лук’ян Кобилиця” Л. Балковенка та Г. Мізюна), Шаулиха – С. Коваль (Тернопіль, “Наливайко” за І. Ле), Ватутін – М. Крушельницький (Харків, “Генерал Ватутін” Л. Дмитерка), Бабуся – В. Родіонова (Київ, “Казка про Чугайстра” П. Воронька), Домніка – Л. Луганська (Чернівці, “Весняний потік” З. Прокопенка), Олена Підойма – Л. Кривицька (Львів, “Весняний потік” З. Прокопенка), Терешко – І. Сікало (Вінниця, “Весна” М. Зарудного), Іларіон Коваль – В. Яременко (Львів, “Солдат повернувся додому” М. Бірюкова) та ін.

Слушно в кінці 50-х зауважив О. Довженко, що всі драматурги чомусь звертаються до комедії, іноді дуже невисокої, що вони чомусь вилучили “зі своєї палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість”³². І тільки нині з’ясувалося, що саме у кінці 40-х–50-х років перший якісний прорив у світову культуру зробили драми й комедії О. Довженка, І. Кочерги, О. Копиленка, Ю. Яновського, а також О. Корнійчука, В. Минка, В. Собка, Я. Баша, М. Зарудного, що побачили світ у перекладах іноземними мовами. Про них заговорили в Польщі, Угорщині, Сербії, Англії, Грузії, Молдові, Росії, Румунії, Португалії, США, Австрії. А найголовніше – кращі з них одержали непересічну сценічну інтерпретацію в провідних театрах.

ІСТОРИЯ ТА АРХИВИ

- ¹ Килимник О. Олександр Копиленко. Нарис життя і творчості. – К., 1962. – С. 132.
- ² Там само. – С. 133.
- ³ Літературная газета. – 1960. – 30 июля.
- ⁴ Сулятицький Т. Чернівецький театр імені О. Ю. Кобилянської. – К., 1987. – С. 32.
- ⁵ Архів Чернівецького муздрамтеатру ім. О. Кобилянської за 1944–1945 роки, од. зб. 142.
- ⁶ Василько В. Творча праця // Рад. Буковина, 1944. 1.XI.
- ⁷ Див.: Ган Я. Чому не гаснуть зорі // Рад. Україна. – 1945. 9.01; Старинкевич Є. Шляхи шукань і зростання // Рад. Україна. – 1945. 19.VIII; Ятко М. Чому не гаснуть зорі // Київ. правда. – 1945. 18.VIII; Слово має глядач // Рад. Буковина. – 1944. 12.11.
- ⁸ Сулятицький Т. Чернівецький театр імені О. Кобилянської. – Чернівці, 2004. – С. 52–55, 61–63.
- ⁹ Вітчизна. – 1946. – № 10-11. – С. 24–25.
- ¹⁰ Там само. – С. 143–144.
- ¹¹ Культурне будівництво в Українській РСР. Зб. документів. – К., 1961. – Т. II. – 1941-1960. – С. 144.
- ¹² Там само. – С. 143.
- ¹³ Копиленко О. Чому не гаснуть зорі. Історична п'єса на 5 дій // Українська література. – 1945. – № 3. – С. 2–52.
- ¹⁴ Там само. – С. 52.
- ¹⁵ Там само. – С. 39.
- ¹⁶ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К., 1970. – С. 187.
- ¹⁷ Див.: До “Української драматургії”. Збірка бібліографічного знахідку. Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1912.
- ¹⁸ Кочерга І. Ярослав Мудрий. Драма. – К., 1949. – С. 43.
- ¹⁹ Вільна Україна. – 1945. – 4 листопада.
- ²⁰ Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 69.
- ²¹ Moldova socialiste. – Chisineu. – 1952. – 18 februarie. – S. 4.
- ²² Гладков О. Щастя Трохима Корчака // Вінницька правда. – 1952. – 6 липня. – С. 3.
- ²³ Довженко А. Статті, виступлення, заметки. – М.: Советский писатель, 1967. – С. 320.
- ²⁴ Плачинда С. Олександр Довженко. – К., 1964. – С. 286.
- ²⁵ Довженко О. Твори в трьох томах. – К., 1958. – Т. 2. – С. 328.
- ²⁶ Історія української літератури у восьми томах. – Т. 8. – К., 1971. – С. 215–217.
- ²⁷ Історія української літератури у восьми томах. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1971. – С. 218.
- ²⁸ Здоровега В. Сучасна українська комедія. – К., 1959. – С. 120.
- ²⁹ Там само. – С. 219.
- ³⁰ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Ч. II. – К., 1963. – С. 139–140.
- ³¹ Там само. – С. 196–207.
- ³² Довженко О. Твори в 3-хтт. – К., 1958 – Т. 3. – С. 276.

SUMMARY

The author analyses the most characterizing trends in the Ukrainian dramatic art in 1940–1950.

He analyses specific features of O. Kopylenko's, V. Vasylo's, I. Kocherha's plays and plays of other Ukrainian playwrights.

Теорія та методологія

ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ: КОНЦЕНТРИЧНА ФОРМА

Любов Анікієнко

КОНЦЕНТРИЧНА ФОРМА (далі – К. Ф.) – багаточастинна дзеркально-симетрична форма із поступально-інверсійною послідовністю частин і подвійним (або й потрійним) тематичним обрамленням композиційного центру. Центральна частина форми є віссю дзеркальної симетрії, за якою передуючі їй частини слідує у зворотному порядку, із протилежним відображенням їх початкового (доцентрового) розташування. Ефект обрамлення у К. Ф. забезпечують тематичні “арки”, що тісно оточують осьову частину кількома концентричними колами.

Типова схема 5-частинної К. Ф. виражається формулою ABCBA, де частини А утворюють зовнішнє коло обрамлення, а В – внутрішнє, безпосередньо прилегле до центру композиції. Інші варіанти концентричної структури (7-и-, 9-частинні) містять 3–4 “дуги”, що оперізують її центр: ABCDCBA, ABCDEDCBA. Принципову структурну засаду К. Ф., з “розходженням” тематичних розділів від її центру, моделює формула ... C+B+A+B+C Концентрична модель знаходить широке й різноманітне відображення в живопису, скульптурі та архітектурі, в орнаменті й вишивці, експериментально застосовується і в поезії, зокрема в будові поетичної строфи (напр., у вірші “Десь на дні мого серця” П. Тичини):

Десь на дні мого серця
Заплела дивну казку любов.
Я ішов від озерця.
Ти сказала мені: “Будь здоров!
Будь здоров, мій любий юначе!”
Ах, а серце і досі ще плаче.
Я ішов від озерця.
Десь на дні мого серця
Заплела дивну казку любов.

Термін і поняття К. Ф. введені в обіг В. Цуккерманом (стаття “Сюїта “Туркменія”

Б. Шехтера”, 1936). Етимологічне походження терміну – від *італ. concertrare*, що означає “зосереджувати”, “притягати до центру”, власне “концентрувати”. Інші альтернативні найменування К. Ф. – “симетрична багаточастинна” (І. Способін), “дзеркально-симетрична” (Л. Мазель), “аркоподібна форма”; у німецькій термінології – “дуга” (за А. О. Лоренцом: *vollkommener Vogel* – досконала дуга, арка), “форма мосту” (*Grüskenform*). Більшість з цих термінологічних означень орієнтована на візуальне сприйняття літерної формули-схеми чи геометрично-просторові аналогії, в тісному зв’язку з естетичним осмисленням К. Ф. в її згорнуто-кристалічному, архітектонічному вираженні. Домінуванням просторових алюзій позначене принагідне вживання до пояснення специфіки концентричної структури та оглядового коментування її тематичної панорами виразу “права” і “ліва” сторона форми” (В. Цуккерман), що логічно було б експлікувати виразом “експозиційна” та “інверсійна фаза” (або “проекційна”, доцентрова і – “дзеркально-ретроспективна”, “реверсивна” тощо). Наведені означення, узвичаєні в музично-теоретичному користуванні, налаштовані більшою мірою на просторовий фактор, що є уразливим місцем в теорії К. Ф. з огляду на часову природу музики і процесуальний аспект музичної форми. Процесуальний бік К. Ф. краще фіксує визначення “поступально-зворотна форма” (М. Ройтерштейн), що не набуло значення терміну, проте вдало виражає логіку її розгортання і формоутворення: спочатку доцентрову, й за тим – відцентрову, інверсійно відображену послідовність структурно-тематичних блоків. У німецькій понятійній системі схожий смисловий нюанс містить традиційне тлумачення К. Ф.: sym-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

metrische Form mit rückläufiger Wiederkehr der Formteile.

Однією із передумов виникнення К.Ф. і практичного застосування принципу дзеркально-симетричних узгоджень в музиці та інших видах мистецтва є потяг естетичної свідомості до прекрасного, яке асоціюється передусім з явищами симетрії (співмірності), пропорції і рівноваги, що забезпечують єдність і гармонійність художнього цілого. Системно віддзеркалена повторність у просторовій площині і часовій перспективі, стрункість і збалансованість композиційних елементів дозволяють трактувати К.Ф. як символ досконалої, ідеальної краси. У дзеркально-симетричних ознаках концентричної структури має опосередковане відображення фундаментальна якість матерії – впорядкована симетрія й гармонія макро- і мікркосмосу матеріального світу, феномен чого є універсальним, всебічно досліджуваним у космології, біології, фізиці, кристалографії та ін. природничих науках. Інша спонукальна причина (зокрема, в музиці) – практично-конструктивного порядку: намагання за допомогою концентричного розташування контрастних тематичних блоків (подеколи лише у наближенні до ефекту дзеркальної симетрії) зорганізувати архітектоніку композиції, позначеної не раз строкато-мозаїчною тематичною драматургією, різнорівневим структурним оснащенням численних ділянок широкомасштабної музичної форми (напр., у контрастно-складених чи вільних баладно-поемних формах, у макроструктурі кантати, інструментального циклу, оперної сцени, дії чи навіть цілої опери). Ідея симетрії як конструктивний фактор в архітектоніці музичного твору широко реалізована в історії музики – від широкомасштабних кантатно-ораторіальних полотен Й. С. Баха до мініатюрних концентричних інкрустацій в пуантилістичних та серіальних композиціях А. Веберна чи навіть “ембріонального” рівня глибинних тем. утворень, що виявляють потенцію саморозвитку і набуття “кристалічної” форми.

Будова складових частин К.Ф.: тут різноманітно комбінуються період, прості форми (2- і 3-частинна), іноді нестійка зв'язка-перехід (в окремій композиційній ланці).

Розгорнутіші композиційні форми менш доцільні, бо межують з ризиком переобтяження її багаточастинної конструкції. “Моноструктурне” внутрішнє компонування форми – із наскрізним проведенням однієї з перелічених форм – сприяє максимальному вираженню врівноваженої пропорційності композиційної структури. Часто практикується зворотне, причому зі спеціальним акцентом на автономності й домінуючій ролі центральної частини чи, навпаки, її ескізності, “швидкоплинності” в архітектоніці та образній логіці концентричної композиції. Вісьовий центр набуває ґрунтового, складно структурованого оформлення (напр., 3-частинна форма – внаслідок групування середніх частин), оточуваний мініатюрними “арками” або ж, протилежно, – значення фрагментарного “кадру” в процесуальному розгортанні форми та програмно-смісловому контексті певного твору. Задля масштабного збалансування структурних ланок К.Ф. подеколи вживається подвоєння “малогабаритної” форми однієї з частин, що забезпечує її зовнішній ріст і наближення до провідного у композиції масштабно-часового модуля (подвійний і потрійний періоди в 1-й ч. “Тарантели” для фортепіано Ф. Ліста). Диспропорція складових розділів К.Ф. може трактуватися і як спеціально спланований художній ефект. Вибір тієї чи іншої форми для внутрішньої композиційної ланки концентричної структури аргументується художньо-практичною потребою і, головне, зумовлюється конкретною ідейно-образною концепцією, авторським програмовим задумом твору.

Тематичні і тональні репризи-арки (2 або й 3) надають К.Ф. особливої врівноваженості, заокругленості, естетичної довершеності: два збалансовані “крила”, симетрично розгорнуті навкруг “серцевини” форми. Більша кількість замикаючих форму повторень ризикована, бо породжує надмірну статику в процесуальній демонстрації форми, як і банальне тиражування її тематичних фаз. Протидією статистиці може виступати динамізація реприз – шляхом декоративного варіювання, масштабно-структурного оновлення, інтонаційного перетворення: А–В–С–В₁–А₁ (перша частина 8-го квар-

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

тету Д. Шостаковича). Динамізації та варіюванню підлягають, здебільшого, обидві репризи або тільки перша. Остання замикаюча реприза часто виявляє елементи тематичного синтезу. Супутній інтенсифікуючий форму засіб – рідко вживане тональне варіювання першої тематичної репризи (“Долина дзвонів” М. Равеля з фортепіанного циклу “Відображення”). Ефективним заходом у цьому ж плані є надання усій формі “крещендуючого”, висхідного драматургічного профілю, за якого кожна наступна після центру репризна ланка – щоразу вищий щабель динамічного сходження до кульмін. вершини, що завершує концентричну структуру (фінал 7-ї фортепіанної сонати С. Прокоф’єва). Компонування К. Ф. цілком сумісне з наскрізним розвитком, який “із середини” динамізує конструктивно збалансовану симетричність структури, завуальовує цезури між розділами, сприяючи безперервності її розгортання (вступ до третьої дії опери “Нюрнберзькі мейстерзінгери” Р. Вагнера).

Центр композиції у К. Ф. є ключовим в плані осягнення її глибинної семантики, показовим і щодо поліваріантності авторського прочитання “сюжетки” концентричної структури. Особливе значення центру підкреслюється в теорії виразами “ядро форми”, “смилова вісь” і т. і. Численні творчі інтерпретації К. Ф. “шифрують” у ньому найбільш потаємне, загадкове (“розкриття таємниці” в арії Лебідь-птахи з опери “Казка про царя Салтана” М. Римського-Корсакова, “образ русалки” в 3-ій баладі Ф. Шопена). Часто центр трактується як острівець суб’єктивного вислову, інтимної сповідальності: “внутрішній план” вісі, позначений ліричною експресією, оточується “зовнішньо-екстравертним”, об’єктивно-реальним або й фоновим (звернення до Ярославни в арії Ігоря з опери “Князь Ігор” О. Бородіна; широке поле лір. кантилени, облямованої живописними “туманностями” та вібруючою “дзвонівістю” у “Долині дзвонів” М. Равеля; пасторальна ідилія посеред виру народного танцю у “Думці” П. Чайковського). Розташування в аксіальній фазі структури чогось незвичного (в контексті загального змісту), особливо вагомого чи в

певному сенсі рубіжного може “втрутитися” в логіку поступального процесу, зумовлюючи надалі згортання “сувою” подій, їх зворотність (монолог Мудреця в опері-скетчі “Туди й назад” П. Гіндеміта).

Сфера застосування К. Ф. доволі широка й різнопланова. Зразки цієї форми трапляються практично в усіх музичних жанрах – від мініатюри до максимально розгорнутих музично-сценічних та вокально-симфонічних композицій. Винятково прикметною є присутність цієї форми у завершеному вокальному чи хоровому творі (пісня “Притулок” Ф. Шуберта з циклу “Лебедина пісня”, хори “Соловушка” П. Чайковського, “Вечір” С. Танєєва, “Осінь” Б. Лятошинського, на сл. М. Рильського), в окремії інструментальній мініатюрі (Прелюдія “Арфа” С. Прокоф’єва, п’єси-картини “Долина дзвонів” М. Равеля, “У затінку червоної вежі” Х. Родріго, № 3 з Шести п’єс для арфи і струнного квартету Р. Ледєньова, п’єса ор. 6 № 3 А. Веберна, “Ноктюрн” для скрипки з фортепіано К. Шимановського, фортепіанна Прелюдія *b-moll* В. Барвінського). Спеціального відзначення заслуговує застосування К. Ф. в одночастинній камерно-інструментальній композиції контрастно-складеного типу (струнне Тріо “Звуки з минулого” М. Полоза, 13-й квартет Д. Шостаковича), в жанрі одночастинного концерту (Віолончельний концерт Е. Денісова) та одночастинної симфонії (2-а симфонія В. Маника). У протилежному значенні – як частка масштабнішої композиційної структури – К. Ф. впроваджена в експозицію двочастинної контрастно-складеної форми “Тарантели” Ф. Ліста (до появи варіацій *Canzona Napolitana*), в початковий розділ *Allegretto* Скрипкового концерту А. Берга, у вступ першої частини симфонічного триптиху “Море” К. Дебюссі, в експозицію *Andante* 2-го квартету П. Чайковського, в другу частину балади *As-dur* Ф. Шопена. Особливо частим явищем є застосування К. Ф. в будові однієї із частин сюїтного, сонатного чи сонатно-симфонічного циклу. В 1-й частині її презентують симфонічна сюїта “Туркменія” Б. Шехтера, 11-а симфонія “1905 рік” і початкове *Largo* 8-го квартету Д. Шостаковича, в 2-й частині – *Adagio* Другої симфонії Л. Ревуцького,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

“Симфоніста” Є. Станковича; у 3-й ч. – Adagio з “Музики для струнних, ударних і челести” Б. Бартока, Allegretto 9-го квартету Д. Шостаковича; у фіналі – Precipitato фортепіанної сонати № 7 С. Прокоф’єва, заключна частина 6-ї симфонії Д. Шостаковича. Контури концентричності виявляє 1-а частина “Симфонії псалмів” І. Стравінського. Оригінально трактована концентричність в рамках моножанрового циклу – п’єси 2 і 21 з “24 прелюдій для фортепіано” І. Карабиця. Прикладом К. Ф. в окремій частині меси є “Offertorium” з Реквієму Дж. Верді, у вокально-симфонічній фресці “концертного” плану – 2-й частині “Поеторії” Р. Щедріна. Класичні зразки К. Ф. в оперній сцені – центральна арія князя Ігоря з однойменної опери О. Бородіна, арія Лебеді з “Казки про царя Салтана” М. Римського-Корсакова. Численними є випадки дзеркально-симетричного оформлення масштабних контрастно-складених оперних сцен, навіть актів чи опери в цілому, де обриси концентричної будови простежуються на широкій “дистанції”, виступаючи додатковим чинником архітектонічної організації твору чи специф. фактором драматургії (сцена Сенеки з учнями в 2-й дії “Коронації Поппеї” К. Монтеверді, фінал 2-ї дії “Весілля Фігаро” В.А. Моцарта; вся 1-а дія “Трістана та Ізольди” Р. Ваґнера, макроплан опери “Золотий півник” М. Римського-Корсакова). Високохудожніми експериментами цього роду позначена творчість В. А. Моцарта, М. Мусоргського та, особливо, М. Римського-Корсакова (зокрема, в операх казкової тематики). В музиці ХХ ст. засади концентричності спостерігаються як на глибинному рівні мікропобудов, так і на обширі цілісної макроспоруди музичного твору, де контури К. Ф. міцним “обручем” скріплюють велетенську політематичну й поліструктурну панораму.

Пріоритетна образно-жанрова галузь, де К. Ф. знайшла своє природне вираження – програмна музика. Типовим “амплуа” концентричної структури є епічна розповідність (часто баладного типу), пейзажний живопис, сфера казково-легендарних, іноді фантастичних образів. Ефектне картинно-зображальне тлумачення (іноді й у прихованій

програмі інструментального твору) набуває унікальна властивість К.Ф. змальовувати “пересування” зображуваного об’єкту: поява – наближення – перебування в фокусі – віддалення – щезання. Ці парадигмальні аспекти К. Ф. творчо продовжені музичним імпресіонізмом, часто з вільною модифікацією концентричних засад (прелюдія “Вітрила”, “Затонулий собор” К. Дебюссі, “Ноктюрн” К. Шимановського). Новітня композиторська практика ХХ ст. вносить в концептуальний резерв К. Ф. нові грані образного змісту і жанрової семантики: глибокий психологізм, філософське узагальнення, моторошну скерцозність, почасти публіцистичний, історичний фон (Д. Шостакович), химерну нічну фантастику і суб’єктивну сповідальність (Б. Барток), “екстрім” живильного або й жорстко-навального руху (С. Прокоф’єв), іноді урбаністичний, іронічно-гротесковий чи пародійно-ігровий нюанс, а ще – за “кулісою” сценічної драми – алогічну сміховинність, кумедну абсурдальність, що постає із епатажної демонстрації “зворотності” ходу подій, спостережуваної в абрисі концентричності (П. Гіндеміт, опера-скетч “Hin und zurück” – “Туди й назад”). Протилежним до останнього інтерпретування К.Ф. є інший, парадоксальний герменевтичний аспект: дзеркальна зворотність як відображення незворотності, надчасової сталості, неунікненого повернення “на круги своя”, наче до вихідної точки та першопричини Суцього.

Максимально потужний струмінь у творче прочитання концентричної структури привнесений сучасними українськими композиторами. Різномічне перетворення ідеї симетрії в масштабних композиціях І. Карабиця (хоровий концерт “Сад божественних пісень”) і, особливо, Є. Станковича (монументальна симфонія-поема “Dictum” для малого оркестру, вокально-симфонічна фреска “Панахида” та ін.) набуває глибоко філософського, морально-етичного і навіть глобально-космогонічного сенсу. Українська ментальність (в особі талановитих художників), з її потягом до духовного, до самопізнання, самоочищення і пошуку Вищої Істини спричинила унікальне поєднання у лоні макроконцентричної форми містеріаль-

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

ного дійства, апокаліптичної трагедійності, есхатологічних смислів і сакрального пафосу. На новому витку трьохсотрічної історії функціонування К. Ф., відлік якої зафіксований теорією від пошуків К. Монтеверді, знову увиразнюється властива їй ідея замкненого кола, але на вищому рубежі смислу – як символ Вічності, котра упокорює земний буремний світ й примирює усі людські страждання. Не фаталізм, а благодатне просвітлення несе вона у своєму *dictum*'і – сказаному слові. На схилі суперечливого й тривожного ХХ ст. така інтерпретація концентричності особливо показова та вагома. Її можна вважати великим завоюванням творчого потенціалу української культури і ймовірним багатообіцяючим прологом у подальших модифікаціях концентричної структури.

Проблемним питанням у теоретичному музикознавстві є кристалізація поняття “чистої” К. Ф., виокремлення її в класифікаційній систематичності музичних форм останніх сторіч у самостійний різновид композиційної структури. До цього наполегливо схиляє композиторська практика, яка з бігом часу усе переконливіше нагромаджує творчі експерименти з дзеркально-симетричними структурами і яка, своєю чергою, опосередковано “живиться”, ініціюється теоретичними рекомендаціями та аналітичними концепціями структурного втілення ідеї симетрії. Не варто скидати з рахунку і позамузичні чинники та уявлення, які впливають на композиторську свідомість в її пошуках ідеальної гармонії музичної структури.

З боку формотворчих механізмів К. Ф. нічим не поступається широко апробованим типовим композиційним структурам: її формують багаторазовий контраст і принцип замикання репризним повтором. Останній поданий множинно і дзеркально, що творить індивідуально-неповторний профіль цієї форми, даючи підставу для відведення їй самостійної “ніші” в царині музичних форм. У такому наданому їй автономному статусі К. Ф. мислиться як оригінальна, хоч і мало типова композиційна структура (внаслідок особливої характерності її будови) у порівнянні з традиційними класико-романтичними формами. За класифікаційним

рангом вона є на порядок вищою за прості (так звані малі) форми. Це обґрунтовується багаточастинністю концентричної композиції, ширшим діапазоном образно-тематичних контрастів, а також запровадженням простих 2- і 3-частинних (іноді й складніших) форм в структурування окремих її розділів.

“Чистою” концентричністю ймовірно не випадково послуговувалися, до прикладу, Ф. Шуберт (пісня “Притулок”), Ф. Ліст (1-а частина фортепіанної “Тарантели”), М. Равель (п'єса “Долина дзвонів”), М. Римський-Корсаков (арія Лебеді з “Казки про царя Салтана”), Х. Родріго (“У затінку червоної вежі”), Д. Шостакович (1 частина Восьмого квартету): 5-частинна дзеркальна структура подана ними у компактно “спресованому” вигляді, конфігурація та “оглядова панорама” якої легко ідентифікується; контрастні розділи стиковані щільно і, головне, виявляють принципово засадничу для драматургії цієї форми функціональну рівноправність складових частин – без огляду на конкретне структурне їх оформлення та ступінь тематичної рельєфності чи індивідуалізації. Цілість умисне спланованої кільцевої симетрії підкреслюється показовими деталями: монотональним планом композиції (“гіпнотична” присутність *g-moll* – у Ф. Ліста), додатковим зовнішнім обрамленням усієї форми (Ф. Шуберт, М. Римський-Корсаков), драматургічним прийомом смислового виокремлення центру композиції (М. Равель, М. Римський-Корсаков) – ключа до її дешифрування, котрий оправдовує й назву форми; наскрізним проведенням крізь усі її стадії спільної ритмоформули супроводу (тривожне “серцебиття” – Ф. Шуберт), специфічного кадансу (“підпис” D-eS-C-H – з “озвучених” ініціалів Д. Шостаковича) чи іншого образно-тематичного компонента (модифікації “мотиву дзвонів” – М. Равель). Способи увиразнення свідомо обраної для твору концентричної моделі можуть бути різними, суто індивідуально втіленими в лоні дзеркально-симетричної конструкції.

В ході дослідницького пошуку та аналітичного розгляду К. Ф. бажаною є аргументація здогаду про свідомий чин композитора щодо реалізації саме концентричної

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

структури або ж констатування випадкового збігу з її конфігурацією, породженого ефектом репризи і зовнішнього обрамлення у різноманітних тристадійних композиціях (напр., у простій тричастинній формі “Пісні без слів” № 35 *h-moll* Ф. Мендельсона та в багатьох інших жанрових і структурних “близнюках” у того ж автора). Межа між умисним наміром застосування К. Ф. чи, з другого боку, інтуїтивним творенням симетричної архітектоники не раз делікатна, невловима, увиразнення якої вимагає враховувати стилістику композитора, тенденції художньої епохи і, в кінцевому рахунку, “спрямованість форми” на слухача, сприйняття реципієнтом закодованої у творі композиційної структури й, відтак, її семантики.

Ситуація з кристалізацією поняття “чистої” К. Ф. в сучасному теоретичному музикознавстві не набула дискусійного чи гостро полемічного відтінку, хоча погляди авторитетних теоретиків на цей принагідно досліджуваний об’єкт виявляють істотну розбіжність. Так, зокрема, болгарський теоретик П. Стоянов у своїй монографії “Взаємодія музичних форм” однозначно стверджує: “Концентрична форма – не самостійна категорія, а пов’язана з явищами різних рівнів”. Такому баченню “вторинності” статусу К. Ф. супутня цілковита відсутність розгляду ним будь-яких інших художніх зразків концентричної структури, окрім дотичних до мішаних форм, де принцип концентричності (не К. Ф. як така) подеколи одержує своє відбиття на ґрунті інших способів формотворення. Перші з них не потрапляють до поля зору аналітика, заангажованого у своєму дослідницькому спрямуванні проблематикою взаємопроникнення й “зрощення” композиційних структур. Меншою категоричністю позначена, наприклад, позиція Л. Мазеля, засвідчена в його посібнику “Строение музыкальных произведений” наступною лаконічною тезою: “Симетричні форми мають і цілком самостійне значення, не залежне від зв’язку з іншими формами” (§ 4 розділу “Змішані (вільні) одночастинні форми”). Постулювання це, однак, не підкріплене переконливою кількістю прикладів: музикознавець наводить лише два зразки концентричної, на його гадку, форми –

мазурку № 27 *e-moll* Ф. Шопена та відому арію Лебеді Римського-Корсакова.

Значний поступ в тенденції емансипування К. Ф. у традиційній теорії музичних форм здійснює В. Цуккерман. Йому належить пріоритет системної розробки теорії К. Ф. у вітчизняному музикознавстві, як і фактичне засвідчення актуальності цієї теми – написанням спеціального розділу у власному підручнику “Анализ музыкальных произведений. Сложные формы” (М., 1983), що є безпрецедентним випадком комплексної дослідницької уваги сучасного теоретика до даної структури та її художньої проблематики у всій радянській і пострадянській навчально-методичній літературі. Цуккерман пропонує виокремлювати явище власне К. Ф. і принцип концентричності, творчо проєктований композиторами на різноманітні музичні композиції і структури, які номенклатурно умовно означаються як форми з “елементом симетрії”, “тенденцією до симетрії”, з “обрисами”, “подобною” концентричності чи “концентричність в більш узагальненому виді” тощо. На відміну від останніх, де концентричність є формою другого або й третього плану, структурній моделі власне концентричної форми притаманна врівноважена дзеркальна симетрія, яка у ній є суверенною, первинно-визначальною, а не похідною. Проте, поряд із поданим у книзі визначенням К. Ф., яке претендує на бачення її “окремішності” в класифікаційній систематичі типових композиційних структур, сама ця структура виводиться ним із інших музичних форм – як вторинно-наслідкове, слід розуміти, явище.

Так, згідно з твердженням музикознавця, К. Ф. породжують, передусім, специфічно скомпоновані 3-частинні форми – 1) проміжна між простою і складною та 2) проста репризна – з обрамленням. Вирозного методологічного “вододілу” між К. Ф. і згаданими структурами не встановлено, не констатується евентуальна вірогідність й доцільність диференціювання глибокого драматургічного “гену” в їх формотворенні, який може бути різним (навіть за ймовірної зовнішньої збіжності їх структурно-тематичного плану). Прив’язка К. Ф. до тричастинності простежується і на рівні,

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

за виразом теоретика, “особливих типів К.Ф.”. Так, озирання на 3-частинну форму зумовлює в теорії Цуккермана постання поняття розбудованої складної тричастинної форми з “тріо до тріо” (“Ювілейний марш” М. Іпполітова-Іванова), в 5-частинній схемі якої (АВСВА) розділ В є першим (наче “пробним”) тріо, що передує наступному, “загальному” у формі й більш переконливому за характерними жанр. ознаками “тріо другого порядку” (“С” в загальній композиційній схемі). Віднесення цієї форми до одного з типів К.Ф у пропонованій ним супутній їй назві не відображене: тріо як типовий композиційний “аксесуар” класичної тричастинності домінує в ній над концентричним параметром. Останній варіант утворення концентричності на ґрунті буцім тричастинної по духу форми (з двома, як зазначено, “тріо”) передбачається на тлі 5-частинної складової форми дзеркального штибу, внутрішньо ускладненої “перерваними і поновленими варіаціями” в середніх ланках структури (“Франческа да Ріміні” П. Чайковського). Приклад цієї форми цікавий не так “тріоцентристською” аргументацією, як можливістю проникнення всередину концентричної структури інших, додаткових принципів формотворення, які засвідчують її контрастно-складену природу, здатність сполучатися з мішаною формою і, водночас, складність К.Ф. в системній ієрархії музичних форм.

Часткового перегляду вимагає висловлена дослідником теза про переважаючу у К.Ф. тричастинність в групуванні середніх її розділів, яка визнається замалим не головним “розпізнавальним” атрибутом її структури. Численні зразки цієї форми парадоксально полемізують з цією версією чи навіть виразно заперечують цю закономірність, “опираючись” схемі А – ВСВ – А: 1) спорідненням А і В, антиномічно протиставлених центральному С, 2) перехресним зв’язком між А і С, відтіненого контрастною вставкою В (ефект рондоподібності на тлі К.Ф.), 3) приблизно однаковою композиційно-функціональною значимістю альтернативно контрастних й “нанизованих” на векторну лінію форми частин (А – В – С – В – А).

У резонанс із логікою міркувань Цуккермана, до категорії зазначених вище, так би мовити, “ініціюючих” концентричність тричастинних структур вартувало б віднести і обрмлену складну тричастинну форму, оточену зовні нормативною будови розгорнутими й ідентичними за матеріалом вступом та кодою (Adagio Другої симфонії Л. Ревуцького), а також просту тричастинну форму з дзеркальною репризою і трифазним “репризним” періодом в середині (фортепіанна “Легенда” F-dur С. Прокоф’єва). Ще одна іпостась “ширяючої” поблизу К.Ф., але вислизаючої із “тенет” категоричного теоретичного її означення, вималюється у давній формі Adagio, відомій з часів Й. Гайдна, В. А. Моцарта і практикованій у ХХ ст. А. Веберном, С. Прокоф’євим: А – зв’язка I – В – зв’язка II – А. На фоні тематично-конструктивних опор текучі, структурно неформлені і тематично “індиферентні” зв’язки уподібнюються до розділів В у “ходовій”, сполучній їх ролі, представленій такими в деяких типах К.Ф. Аналогічна функціональна роль, а подеколи й спільність інтонаційних елементів цих зв’язок формує внутрішнє “кільце” в репризно-симетр. структурі (приблизно схоже – у прелюдії II з циклу “24 прелюдії” для фортепіано І. Карабиця).

Третій “ближній” шлях утворення К.Ф., накреслений у теорії Цуккермана, – сонатна форма з дзеркальною репризою (бажано – з епізодом) або й обрмлена масштабною “передмовою” та “післямовою” сонатна форма (Увертюра до “Тангойзера” Р. Ваґнера). Потенційна можливість “накладання” дзеркальної симетрії на організацію варіаційного циклу, обрмленого темою, у підручнику не розглядається (див. варіаційно-концентричний синтез в будові 3-ї частини “Ягілочка” з оркестрової сюїти “Веснянки” М. Веріківського – на ґрунті куплетно-варіаційного розвитку чи – на обширі багаточаст. поліфонічно-варіаційного циклу – алюзію на концентричність в 7-частинній архітектоніці “Українських писанок” Л. Дичко).

Принцип концентричності – ширше поняття, ніж власне К.Ф. Воно охоплює прояви дзеркальної симетрії в різноманітних музичних структурах. Найвиразніше він

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

простежується у максимально наближених до К.Ф. формах, “зрощених” з її конструктивною логікою, де принцип концентричності виступає паралельно-синхронним компонентом їх загальної архітекτονіки (за версією В. Цуккермана: проміжна та обрамлена 3-частинна форми).

Серед спеціалістів з аналізу музичних форм, що на теренах пострадянського простору мають відношення до формування “теоретичного образу” К.Ф., належать В. Фрайонов, В. Задерацький, Т. Кюрегян, С. Гончаренко, В. Холопова (перелік вимушено вибіркового). Московський теоретик і педагог В. Фрайонов (автор єдиної з-поміж різних енциклопедичних видань статті “Концентрична форма”) ще в 1982 і 1987 роках у надрукованій Програмі-конспекті з дисципліни “аналіз музичних творів” передбачав її вивчення студентами муз. училищ, що свідчило про новий рівень осмислення й актуалізації проблематики К.Ф., зокрема у педагогічній практиці. Його конспективно опублікована версія тлумачення К.Ф. була дослівно скопійована в українській Програмі з аналізу 1995 року (укладач Ю. Пінчук, харківська теоретична школа), але навчальна програма, нав’язана нині згори навчальним музичним закладам I-II рівня акредитації, зводить нанівець спроби наблизити обрії концентричності до відома студентської аудиторії – внаслідок “дбайливого” урізування кількості годин на вивчення цієї незайвої для ерудиції студента дисципліни. В. Задерацький – великий симпатик сучасної музики, доскіпливий і талановитий діагностик новітніх структур – мав намір створити 2-у частину підручника “Музыкальная форма”, куди увійшов би, напевне, й розгляд цієї форми, однак доля планованого видання широкому загалу українських читачів невідома. Ніяк не “транспортовані” з Росії в Україну дослідження С. Гончаренко (“Драматургічні і композиційні принципи концентричної форми”, 1984, “Дзеркальна симетрія в музиці”, 1993), посібники з аналізу Т. Кюрегян (“Форма в музиці XVII–XX веков” – М., 1998) та А. Соколова (“Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1999).

Минаючи огляд інших емпіричних теоре-

тичних досліджень прояву концентричності (Е. Денісов, Л. Александрова та ін.), наголошено на оприлюдненні в навчально-теоретичній літературі численних “ликів” К.Ф. у теоретичній концепції В. Холопової. Теоретик нової генерації, з величезним досвідом аналізу усіх мислимих й теоретично окреслених композиційних структур в історії музики, у своєму посібнику “Формы музыкальных произведений” (СПб, 2001) сміливо, без озирання на “підводні рифи” недавньої теорії К.Ф., оперує поняттям К.Ф., проектуючи його на оперні сцени К. Монтеверді, духовні кантати Й. С. Баха, вільні й мішані “поемні” форми романтиків, акти музично-сценічних творів, оперу в цілому, на мінімалістські композиції та гіпермасштабні полотна сучасних композиторів. Окремого відзначення заслуговує опис дослідницею рондо-концентричних, сонатно-концентричних та концентрично-наскрізних (на контрастно-складеній основі) форм, у котрих суттєвим “домішком” до їх першооснови є симетрійні елементи. Видноколо концентричних інтенцій в практиці композиторів та їх теоретичного коментування суттєво розширене – із притаманними дослідниці гранично лаконічним викладом, чітким гравіруванням схем, а подеколи й безапеляційним аргументуванням власної, “самостійницької” позиції в баченні іміджу і повновартісності цієї форми. Розмитість чи двозначність в тлумаченні К.Ф. В.Холоповою відсутня: в уявленні авторитетної Музи сучасної теорії ця форма не є “віртуальним” об’єктом, домислюваним аналітиком чи випадково навіюваним йому складним музичним організмом (із хитромудро “прищепленим” до нього композиційним віддзеркаленням), а цілком звична для розуміння сучасного музиканта реальність. І додамо: яку натхненно й водночас раціонально шліфує не тільки композитор, а й – слідом за ним – дедалі наполегливіше шліфуватиме-відточуватиме і музикант-аналітик. Українське музикознавство має для цього перспективне підґрунтя, оснащене науковим професіоналізмом і талановитим музичним чуттям. До числа “стартових” публікацій, що впливатимуть на цю справу, належать, наприклад, перспективне для подальшого осягнення ідеї кон-

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

центричності дослідження С. Шипа (стаття “До вивчення симетрії як категорії музичного музикознавства”, К., 1978) та гідні найвищого схвалення аналітичні відкриття концентричних засад у музичних меморіалах Є. Станковича, здійснені О. Зінкевич (див. її монографію “Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича” – Сумы, 1999). В “обрамлену” рамку цих віддалених у часі теоретичних накреслень обрису концентричності має прийти в українську теорію музичних форм й заповнити їх внутрішньо-аксіальний вакуум довгождана смислова “серцевина”.

Розглянемо окремі випадки застосування концентричних структур в сучасній українській музиці. Головним об’єктом аналітичного екскурсу виступатиме інструментальна мініатюра, зручна для ілюстрації на її ґрунті різноманітних концентричних інтенцій.

Зразок типової і чітко спланованої К. Ф. яскраво ілюструє **струнне Тріо “Звуки з минулого” (1984) Миколи Полоза**. Це одночастинний камерно-інструментальний твір на монотематичній основі. Концентричний профіль форми вносить в нього елемент оригінальності і композиційної врівноваженості, доречної в умовах плинності мелодичного розгортання і однорідності інтонаційного поля. Лірико-психологічна за змістом композиція виявляє виразно членовану й водночас монолітну за інтонаційним складом 5-частинну структуру з двома “арками” навколо центру, позначеного в поетичному контексті твору більш суворим і патетичним відтінком. У послідовності складових композиційних ланок рельєфно вимальовується властива концентричності симетрія: $ABCBA_1A_1$. Всі складові етапи в будові Тріо характеризуються експозиційним типом викладу, наявністю чіткої форми (за відсутності будь-якої квадратності у реченнях і фразуванні), автономною тональною визначеністю. Це – концентричність “твердої” структури, де тематичні блоки, контрастні за характером, стикуються “впритул”, без проміжних сполучних переходів. Стадії форми відмежовуються у нотному тексті двома вертикаль-

ними рисками через весь нотний стан та диференціюються різним темповим позначенням: *Lento cantabile (cis-moll – E-dur)* – *Allegro agitato (b-moll)* – *Grave (f-moll – c-moll)* – *Allegro agitato (h-moll)* – *Lento cantabile (cis-moll)*. Образно-смыслову домінантою в драматургії Тріо виступає розділ А, викладений найбільш широко – у простій тричастинній формі із синтетичною і разом з тим тонально “відкритою” репризою. Тут зосереджена тематична ініція всієї композиції, інтонаційні паростки широко розгалуженого згодом тематичного “дерева”. Частини В і С (обидві – період) є своєрідними ліричними варіаціями, які пластично й одухотворено перетворюють найбільш емоційно виразні та інтонаційно характерні мотиви початкового розділу – у різних поліфонічних переплетеннях (імітаційних і контрапунктичних), з метричним “перевдяганням” та ритмічною аугментацією моноінтонацій. На тлі ретельно виваженої і заокругленої структури Тріо звертає на себе увагу динамізуючий фактор у реверсивній фазі форми – тональна видозміна першої “репризи”: V_1 подається в тональності на хроматичний півтон вищій стосовно В. Зазначений момент є доказом умисно спланованої концентричності в будові твору, відкидаючи ймовірність групування BCB_1 в цілісний центральний розділ (за відсутності в ньому нормативної для тричастинності “цементуючої” тональної репризи) і підставу до тлумачення його як “тріо” складної тричастинної форми. Заключне A_1 “обіймає” своїм обручем тематичну панораму твору не лише архітектонічно, а й наче огортає властивою йому поетичною аурую усі попередньо висловлені в ньому ліричні одкровення. Схема будови Струнного тріо наступна (курсивна літера фіксує просту форму, друкована – період):

$A (A B A_1) || B || C || B_1 || A_1 (A B A_1) Coda ||$
cis E A b-moll f – c-moll h-moll cis E cis cis
 23 12 10 13 23 + 3
 (7 + 9 + 7) (6 + 6) (5 + 5) (6 + 7) (7 + 9 + 7)

Прелюдія № 4 b-moll з циклу фортепіанних прелюдій Василя Барвінського – яскравий взірць максимально наближеної до концентричності “обрамленої форми”,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що виникає на ґрунті тричастинної структури, облямованої з країв – за межами “базової” тричастинної споруди – тематично однорідними “прологом” та “епілогом”. В обрамлену рамку цих побудов “вписана” проста тричастинна форма динамічного типу (ABA_1), з контрастною серединою і потужно динамізованою репризою. В загальній архітектоніці п’єси вона творить перший, внутрішній рівень дзеркальної симетрії. Зовнішню “арку”, яка спричиняє додаткове структурно-симетричне “огранування” форми, а відтак й ефект 5-частинної концентричності, утворює увідний розділ *Andante religioso* (9 тактів), що видозмінено повторений – після центрального, тричастинного за будовою *Moderato* – у заключному 15-тактовому її розділі. Напрочуд цілісна й рельєфно скомпонована будова прелюдії дозволяє класифікувати її типологічний структурний статус двояко: як просту тричастинну форму з обрамленням (тематично спорідненими вступом і кодою) і, водночас, як проміжну тричастинну форму зразка $A-BCB-A$, котру сучасна теорія К. Ф. відносить до числа показово концентричних структур. На користь першої версії говорить явно кодальне за характером перетворення початкового розділу в заключній стадії форми (тонічний органний пункт, ескізно, наче “прощально” цитовані поспівки, відокремлені “вкрапленнями” quasi *Campana*), а “зачин” п’єси – з його просвітленим хоралом, що спускається дотолу з “небесної високості” (за рухом мелодії – від третьої до нижнього порогу першої октави) – сприймається як вступ, котрий неухильно веде до ґрунтовно “матеріалізованої” експозиції. На додаток – позначення *Tempo I*, практиковане, як це трапляється, для вказівки на початок репризи простої тричастинної форми. За таких обставин будову прелюдії відобразитиме схема: a (вступ) – $BCB_1 - a_1$ (кода). З іншого боку, до тлумачення форми цієї баладно-гимнічної мініатюри як проміжної тричастинної схиляють як мінімум два фактори. Найперше: авторські ремарки, а саме *Andante religioso* (до початкового розділу A) і, особливо, *Moderato* (до центрального BCB_1), призводять до глибшого цезурування композиційної структури, ніж це прийнятне у простій формі. “Зачин” завдяки тематичній

рельєфності, експозиційному викладенню, чіткій структурі (розімкнений період) і переконливій презентації ліро-епічного жанрового плану п’єси теж претендує на функцію “ввідної” експозиції.

Довершує симетрію форми прелюдії *b-moll*, уже з врахуванням в її цілісній композиційній структурі функціонально вагомих крайніх частин, підкреслено значуща регістрово-просторова в них перспектива: прямовисний спуск початкового *Andante* дзеркально відображений у теситурному підйомі замикаючого форму розділу – до тих самих осяйних висот, з яких розпочиналася пісня-балада і яка облямувала розмірений епічний хід. Велична процесія, що злилася воєдино з піднесеним багатоголосним співом, досягла в своєму розвитку прославленого гимнічного звучання, увінчаного в останніх тактах твору світлим передзвоном. У процесуальному розгортанні прелюдії (а за грою слів – процесійному ході) невід’ємним художнім компонентом виступає слухова і наче зрима картина просторово-часового переміщення об’єкту, що є прямим підтвердженням наміру композитора застосувати чи не найбільш прикметну здатність концентричної структури – творити поступально-інверсійну “візію”: поява – наближення – перебування в фокусі – віддалення – зникання. В цю перспективу, як і в зовнішню епічну рамку, вбудовується центральний ліричний епізод – наспівний дует, із знайомими, до щему рідними мелодичними інтонаціями.

Прелюдія II (a-moll) з фортепіанного циклу “24 прелюдії” (1976) Івана Карабиця ілюструє ознаки концентричності на ґрунті оригінально трактованої тричастинної форми. Сама репризна тричастинна структура, яку музикознавець В. Задерацький відносить до числа “аркових репризних форм”, містить у собі “провокаційний” імпульс до привнесення в неї додаткового елементу облямування, що й породжує, як наслідок такого чину, ефект подвійного обрамлення центру – на кшталт 5-частинної концентричності. Цей “аванс” використаний в даній прелюдії, й доволі нетрафаретно. На відміну від досить широко апробованих на практиці “обрамлених”, за виразом В. Цуккермана,

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

форм, де зовнішнє коло обрамлення утворюють ідентичні за матеріалом вступ і кода, Карабиць ініціює інший варіант впровадження ефекту концентричності: створює додаткове внутрішнє коло обрамлення – навколо середини форми. В цьому криється інтригуючий момент у формі прелюдії, який зумовлює її “переростання” із тричастинності у концентричність.

Написана в жанрі ліричного капрису, п'єса виявляє нормативні, з першого погляду, ознаки типової простої тричастинної форми – з контрастною серединою і витончено динамізованою репризою. Капричозним крайнім частинам (*a-moll*), позначеним тендітною примхливістю образу (ламана мелодична лінія з широкими інтервальними злетами, хроматизованими інтонаціями, тональними зсувами, чергуванням легато і стакато), протиставляється *quasi*-веснянка центрального розділу (*d-moll*) – пікантно гармонізована й осучаснена жорсткими кварто-квінтовими співзвуччями у паралельному русі. Безумовно ефектний і навіть спеціально заакцентований центр композиції (зокрема, укрупнення форми – подвоєнням періоду, з фактурно-регістровим і динамічним варіюванням) облямований зусібіч невеликою побудовою в характері зв'язки-переходу (*mP*, 4 такти – до центру і *P sub*. 3 такти – після нього), яка відокремлює його від експозиції і репризи. Завдяки цій сполучній побудові (див. “пританцювуючі” терції в пластичних вигинах шістнадцятих у тактах 9–12 і 29–31), що в тематичному сенсі є “димінутційним” відлунням експозиції, власне й виникає внутрішнє обрамлення центральної частини. Якщо на початку ця фрагментарна ланка є органічним доповненням до експозиції, то після середини вона вже претендує на деяку “автономність” і самодостатність – раптовим і наче вкрадливим стишенням динаміки, зміною регістрового й тонального освітлення та пролонгованою паузою при завершенні, відокремлюючись тим самим як від розкішно гучного центру, так і від делікатно-ефемерної репризи. Додатковий натяк на заховану в структурі п'єси ідею дзеркальної симетрії знаходимо тут же, у “репризі” цієї композиційної вставки, де застосовано обернено-

дзеркальну позицію фактурних компонентів, взаємне переміщення голосів. “Конспективно” презентована навколо контрастного центру вставка-зв'язка нагадує функцію сполучних зв'язок у формі *Adagio*, відомій з часів віденського класицизму. Вигадлива “гра” з формою породжує у прелюдії *a-moll* цікавий композиційний результат. Загальну будову п'єси виражає схема, яка достатньо відверто моделює концентричність:

$$A_{(8)} \leftarrow b_{(4)} + CC_1_{(16=7+9)} + b_1_{(3)} + A_1_{(9)}.$$

Вільно трактована концентричність простежується в цьому ж циклі у **прелюдії XXI (Moderato)** – з елізією (вилученням) одного з компонентів композиційної структури у реверсивній фазі форми. Замість сподіваної від концентричності 5- або 7-частинності, вибір композитора спинається на 6-частинній будові, з виразним при цьому зазначенням центру і контрастної обрамлювальної рамки. П'єса вирішена як стилізація попмузики (початковий розділ А) і джазу (епізод В, з контрастним зіставленням елементів $a + v$), яка яскраво відтінена несподіваною жанровою модуляцією в центральній частині форми – переключенням у народно-пісенну стихію. В “осередді” композиції фігурує, слід гадати, веснянка. Її інтонаційна формула тут викладена тричі ($11t. = 4 + 4 + 3$), з неухильним “ростом” теситури і динаміки – на фоні рухливого й синкопованого ритмофактурного остинато. Слідом за центральним “фольклорним епізодом” слідує не логічно прогнозоване С, а, минаючи останнє, лаконічне B_1 , в якому застосовано інверсійну перестановку внутрішніх тематичних елементів ($v + a$), що спеціально підкреслює притаманне концентричності дзеркальне відображення доцентрових “подій”. Замикає форму прелюдії розділ A_1 , суттєво динамізований вищим гучнісним рівнем і октавним “потовщенням” акордів та мотивів у рельєфі фактури.

Ускладнення в доволі переконливо накресленій концентричній логіці форми виникає з боку короткого вставного фрагменту С (22–28 такти), що передує осьовій частині. Його роль у доцентровій фазі епізодична і, ймовірно, “передіктова”: кризь ажурне плетиво шістнадцятих у паралельно-квінтових ходах басу “висвічує”, вгадується хореїчний

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

субмотив веснянкового наспіву наступної, центральної частини. Очікуваної репризи цієї 6-тактової побудови у “реверсі” форми немає, що не завадить, проте, відчуттю дзеркального відображення тематичного плану п’єси. Незначне відхилення від заданого курсу дзеркальної симетрії компенсується, по-перше, ефектом випуклої дуги в звуковисотних ротаціях “веснянкового” мотиву і, по-друге, внутрішньою інверсійною проекцією в “джазовому” B_1 . Будова прелюдії набуває вигляду:

$A_{(16)} + B_{(5; a+v)} + C_{(6)} \rightarrow D_{(12)} + B_1_{(5; v+a)} + A_1_{(17)}$.

Доволі нетрафаретно скомпоноване у формі прелюдії групування розділів. Фрагменти В, С і D об’єднані розміром 6/8, тоді як А демонстративно виокремлюється специфічною метричною організацією – 5/8. Особливою функціональною двоплановістю позначений фрагмент В, який має двобічні зв’язки з суміжними етапами композиції: з А його єднає жанровий ухил до “легкої” музики і динаміка forte, а з центральною частиною – спільний розмір. Динамічний профіль прелюдії ілюструє спадну, вігнуту дугу, перигей якої – pianissimo – припадає на осьовий центр композиції: $f-mf-p \rightarrow pp-mf-f-ff$. У концептуальній семантиці обраної для твору структурі веснянковий наспів “захований” в її “серцевині”: він постає тут у цютливій тиші, де поступово шириться і зріє, будучи, однак, й надалі антиномічно протиставленим “галасливій” облямовуючій рамці.

Наступний рівень прояву й розгорнутої реалізації концентричної структури – обрамлена *складна тричастинна форма*. Класичним прикладом концентричності такого роду в українській музиці виступає **Adagio Другої симфонії Л. Ревуцького**, тематичну основу якого складають три творчо опрацьовані фольклорні цитати. Складна тричастинна форма цього симфонічного ноктюрну доволі комплікована; вона переростає нормативні рамки цієї традиційної структури за двома параметрами: зовні ускладнюється інтонаційно рельєфним облямуванням (ідентичними за матеріалом вступом і кодою, заснованими на мелодії української народної пісні “Ой Микито, Микито”), а із середини – варіаційним розвитком з елементами варі-

антного перетворення і сонатної розробковості. Пріоритет вільно трактованих варіацій, що формою другого плану лягають на каркас експозиції (ц. 26–31, широкий симфонічний розвиток мелодії укр. народної пісні “Ой там в полі сосна”) і контрастного “тріо” складної тричастинної форми (на ґрунті варіювання пісні “У Києві на риночку”), обумовлюється пісенною природою тематичного матеріалу та властивою народній пісні куплетно-варіаційною будовою.

“Пісня ночі” в цьому мелодично насиченому Adagio органічно єднає у собі пейзажну замальовку широкого степового простору і натхненно-ліричний психологічний настрій. Стан душі в обіймах розквітлої нічної природи міниться нюансами – сутінково-журливими, мрійливими, лірично бентежними, сягаючи подеколи жагучо-експресивного вислову і навіть патетичного самовираження (в динамічній репризі Tempo I). Епізодичне відсторонення – переключення образної сфери в об’єктивну площину, вільну від глибоких психологічних емоцій – здійснює центральний розділ Quasi scherzando. Кульмінаційний спалах на початку репризи невдовзі згасає, плин музики огортається заколисуючим плюскотом фонових тріолей (ц. 37) і плавно підводить до тріпотливого шелестіння й наче застиглої в поетичному замисленні коди (ц. 38–39). Коло замикається, і погляд здійснюється понад світом у спогляданні невимовної краси.

На перетині зустрічної взаємодії та одночасної синхронізації сонатності і концентричності виникає сонатно-концентрична форма – один із типізованих у композиторській практиці варіантів мішаної форми. Зразок такого структурного симбіозу знаходимо у **Другому фортепіанному концерті Мирослава Скорика**. Одночастинний концерт для фортепіано з оркестром (1982) – твір неоромантичного спрямування, концерт-поема або інструментальна драма, сповнена психологічних колізій та антиномічного протиставлення “я – навколишній світ”. У гостро конфліктній драматургії концерту зіштовхуються непокірне *ero* мислячої, емоційно потривоженої людини і, з другого боку, агресивно пануюча реальність. До цього драматургічного контрапункту долу-

ЛЮБОВ АНІКІЄНКО. ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ...

чається і внутрішня колізія: неспроможність “ліричного героя” твору знайти благодатну гармонію ні тільки в світі, але й в собі самому. Монотематична основа твору зумовлена, непевне, саме цим психологічним планом, коли розгалужені тематичні “паростки” – то не лише зловісні маски об’єктивної реальності, а й різні “лики” глибинного, внутрішньо суперечливого суб’єктивного світу героя. “Фауст XX століття” переживає роздвоєння особистості: туга за красою і прагнення чистоти переважають в його душі із саркастичною “мефістофелівською” іронією. Звідси – черега химерних “гримас”, подеколи резонуючих з бездушною механістичністю світу, на зміну яким приходять лірична рефлексія і запитання, що залишається без відповіді. Питання – самотності, болісно загострене – зависає у безмежжі зовнішнього простору або б’ється у тенетах внутрішнього “я”. Цим питанням-роздумом розпочинається Концерт, ним же й завершується, замикаючи фатальне коло.

Семантика безвиході із замкненого кола спроектвана і на структурні закономірності твору. Декілька кілець обіймають своїм обручем строкато-мінливу й багатофазну композиційну панораму. Головну смислову арку утворює зовнішнє композиційне обрамлення: вступ *Andante* (14 тактів), котрий є тематичним джерелом подальшого розвитку, майже повністю (за винятком 5–7-го тактів) відтворюється наприкінці Концерту. Ідею концентричного обрамлення реалізує також спеціально модифікована у ньому сонатна форма. Її ненормативна дзеркальна реприза демонструє зворотню стосовно експозиції послідовність партій: спочатку побічну (ц. 21, *Andante espressivo*), й за тим головну (ц. 22, *Allegro*). Так утворюються дві наступні, внутрішні концентричні дуги.

Алюзію на концентричність містить і центр сонатної форми Концерту, її розробка. За наявності цілого ряду контрастних етапів, навіть мозаїчної образно-тематичної палітри, розробка – до появи сольної каденції (ц. 18) – виявляє конструктивно-організуючі аркові “перекриття”. Так, вступне у ній “биття-вібрування” тривожно-полохливих терцій (ц. 9) відображене у ц. 17, а розгорнута за ними зона обрядово-заклинального ости-

нато (ц. 10) віддзеркалена згодом під цифрою 16 (Темпо I). Найвужче концентричне коло оточує один із центральних фрагментів розробки – “мефістофелівські” по духу остинатні варіації на ґрунті початкової інтонації головної партії (ц. 15). Творять цю облямувальну рамку навкруг варіацій хоральні акорди фортепіано (цифри 13–14 і такти 13–20 під ц. 16), котрі віддалено нагадують поховальну відправу “Со святыми упокой”. Наскрізним пунктиром, що минає аркові “стовпи” у векторно спрямованій течії розробки, виступає зловісно-механістична токката. Вона не раз перетинається контрастними вставками, проте згодом знову поновлюється – під іншими масками, але з тією ж сутністю – як уособлення бездуховного та його агресивного поступу.

Поряд із численними аркоподібними дистанційними “перегуками”, що вимальовуються на тлі композиційної будови Другого фортепіанного концерту, Скороком застосовано ще один показовий структурно-організуючий прийом – прийом замикання. Прелюдія-передмова як смислове ядро в концепції твору “виштовхує” у простори сонатно-концентричної конструкції свої “протуберанці” – інтонаційно-смислові символи. У фазовій структурі, на гребені її динамічно висхідних хвиль знову й знов максимально скандовано проголошуються “репліки” вступу. Вони наче спиняють лінію підйому, рельєфно замикаючи структурні фази своїм категоричним “словом”. Постійно поновлюване крещендує розгортання форми врівноважується саме цим замиканням, – інакше концерт виглядав би як суцільно і невинно наростаючий потік. “Посланці” вступу, “вистартувані” у коловорот сонатних подій, заявляють себе неодноразово: двічі при завершенні головної партії (ц. 4 і 4 такти перед побічною), на межі розділів розробки (ц. 16), у передкаденційній зоні (4 такти перед ц. 18), у передікті до репризи (ц. 20). Виникає оригінальний ефект односпрямованого розходження із ядра-вступу кіл – щоразу ширшого радіусу дії. Замикання репризним повторенням, властиве принципу концентричності, знаходить у цьому додаткове підтвердження: до ідеально збалансованої архітектонічної дзеркальної симетрії

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

додається ще один зустрічний імпульс. Вдаючись до візуального досвіду, скористаємося наступним порівнянням: кола “рухаються” назустріч один одному і неодноразово перетинаються. Така творча комбінаторика в структуруванні музичної форми – цікава

знахідка композитора, яка претендує на унікальність. Подана нижче лаконічна схема ілюструє збіжність головних фаз сонатно-концентричної форми Фортепіанного концерту № 2 Скорика.



Абрамян А. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке. – Тбилиси, 1998;

Александрова Л. О принципах симметрии в композиторской практике Бартока. Автореферат диссертации. – М., 1972;

Вейль Г. Симметрия. – М., 1968;

Гильде В. Зеркальный мир. – М., 1982;

Гончаренко С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. – Новосибирск, 1984; *Ії ж.* Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993;

Денисов Э. Струнные квартеты Беллы Бартока // Современная музыка и проблемы эволюции современной композиторской техники. – М., 1986;

Задерацкий В. Музыкальная форма. – М., 1995. – Вып. 1;

Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. – Сумы, 1999;

Иванов С. Абсолютное зеркало. – М., 1986;

Каракулов Б. Симметрия музыкальной системы (о мелодии). – Алма-Ата, 1989;

Ломанов М. Элементы симметрии в музыке // Музыкальное искусство и наука. – М., 1970;

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Уч. пособие. Изд. третье. – М., 1986;

Кюреган Г. Форма в музыке XVII–XX веков. – М., 1998;

Марутаев В. Гармония как закономерность природы // Золотое сечение. – М., 1990; *Його ж.*

Приблизительная симметрия в музыке // Проблемы музыкальной науки. – М., 1979. – Вып. 4;

Ройтерштейн М. “Музыкальные” структуры в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974;

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1999;

Способин И. Музыкальная форма. Изд. 6-е. – М., 1980;

Урманцев Ю. Симметрия природы и природа симметрии. – М., 1974;

Флоренский П. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3;

Холопова В. Формы музыкальных произведений. Изд. второе. – СПб, 2001;

Цуккерман В. Сюита “Туркмения” Шехтера // СМ. – 1936. – № 4; *Його ж.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1984;

Шип С. До вивчення симетрії як категорії теоретичного музикознавства // Укр. муз.-во. – К., 1978. – Вип. 13;

Lendvai E. Einführung in die Formen und Harmoniewelt Bartoks // Béla Bartók. Weg und Werk. – Bdpst, 1957;

Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Wagner. 4 Bde. – Berlin, 1924 – 33;

Mehner K. Beiträge zum Simmetriebegriff in der Musik. – Beitrage zur Musikwissenschaft. – 1971. – H. 2;

Sieber M. The String Quartets of Béla Bartók. Boosey and Hawkes. – London, 1945.

SUMMARY

Series of publications by famous musicologist about origin and specific features of vari-

ous musical forms and their reading by the Ukrainian composers.

КАНОН ТА КАНОНІЧНІ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Мирослава Новакович

Актуальність обраної теми зумовлена сучасним станом розвитку української наукової думки, зокрема, активізацією музикознавчого інтересу до різноманітних моделей становлення музичного мистецтва, серед яких слід особливо виділити канонічні та евристичні. Щодо проблеми канону в українській культурі, то, не зважаючи на її виняткову важливість (адже вивчення механізмів творення канонів “дає змогу перевірити весь тягар суспільно-культурної традиції”¹, вона практично нерозроблена не тільки в сучасному вітчизняному музикознавстві, але і в інших суміжних гуманітарних галузях науки. Власне, цим і зумовлена новизна запропонованого підходу.

Центральним об’єктом нашої уваги є категорія **культурного канону**, а під цим поняттям слід розуміти “домінування в культурі усвідомлених цінностей, тобто свідомий світогляд епохи”². Вперше термін *канон* використав давньогрецький скульптор Поліклет у назві скульптури, яка пропонувалася як зразок для наслідування (канон із *грец.* – правило). Саме антична філософська думка і сформувала основоположні поняття класичного ідеалу мистецтва, що розглядалося як “вид живого та матеріального буття, але це буття специфічно оформлене”³. Основою еліністичного канону мистецтва слугує форма, що будучи “матеріальною, зовнішньо-оформлюючою, водночас є живою і життєвою, ідеальною і реальною”⁴.

Слід заакцентувати увагу на тому, що паралельно з класичною естетикою проблемами творення канону займалася іудейська біблеїстика, а згодом і християнська герменевтика. Це насамперед стосується складання списку книг Старого та Нового Заповітів, де принцип канонічності полягає в наявності в них пророчого духа та Богонатхненності. На відміну від класичного розуміння канону з його акцентуванням досконалості форми, іудейсько-християнська традиція на чільне місце ставить ідеально-

духовне, не ігноруючи при цьому форму. Адже ідея, втілена в матеріальному символі, у своїй сутності теж є матеріалізованою. У обох випадках, отже, основоположними первинними є форма та ідея.

Під *канонічністю* потрібно розуміти “мистецтво естетики тотожності” (Ю. Лотман), а під *канonom* – модель єдності вищого порядку. Можна запропонувати й таке визначення: **канон – це відповідність ідеалу, втілена через певну форму**. Позаяк кожна епоха, кожний культура мають своє бачення досконалого, ідеального (а це насамперед стосується ідей етико-естетичного плану), то метою канонічного мистецтва є намагання втілити ці ідеї шляхом використання певних усталених художніх форм і тим самим наблизитися до бажаного ідеалу.

У семіотичному просторі української культури таким глибинним ідеалом стало утвердження поняття **національної ідеї**, коли, за визначенням М. Бубера, “будь-який народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв’язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї долі”⁵. Існує тісний взаємозв’язок між національним баченням канону української музики та національною ідеєю, де остання виступає як “згорнена форма” всієї української культури (слід розуміти і її філософське обґрунтування, і ті види культури, що є безпосередньо пов’язані зі словом). Адже його витoki треба вбачати в історико-політичній площині, а його становлення пов’язане з процесами націєтворення та державотворення та є аслідком стабілізації національних форм мислення.

Як результат вимальовується певна структура, яку схематично можна накреслити у вигляді трикутника з трьома складовими – **національна ідея, національний стиль та національний канон**. У такому схематичному зображенні *національна ідея*

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

логічно надбудовується над національним стилем та каноном української музики, що виступають як її матеріалізація. При цьому спочатку відбувається “становлення логіки національних форм мислення”⁶, тобто національного стилю, а потім його “часткова стабілізація” з постійною тенденцією до формалізації змістовних елементів, їх “застигання”, перетворення у “штампи”, що насамкінець приводить до утворення канонів. Отже, можна стверджувати, що **національний музичний канон уособлює концентроване виявлення конституційних рис національного стилю на етапі його стабілізації**. Для них обох притаманний певний консерватизм, але і національний канон, і національний стиль української музики здатні змінюватися та постійно оновлюватися.

На думку Я. Мукаржовського, канони розрізняють за віком. Тому можна говорити “про справжню ієрархію естетичних канонів, вершиною якої є наймолодший канон, що застосовується найменш механічно...: чим нижче знаходиться канон, тим він старіший і тим більш механічно він застосовується”⁷. Професійна музична культура за багатовікову історію свого існування сформувала ряд канонів, але в даній публікації увага зосереджена на *романтичному* його типі, адже саме в цей час відбувається становлення національного стилю української музики.

Романтичний канон української музики сформувався на основі двох моделей. Одна з них отримала дещо зневажливу назву “котляревщина”, оскільки парадигматичним твором і нормативним взірцем цього періоду стала поема І. Котляревського “Енеїда”. Історичні обставини визначали тяжіння тогочасної культури до старих традиційних художніх структур, до обрядово-видовищних та словесно-сміхових її форм. Останні близькі до театральності, що, зокрема, сприяло розвитку так званого “малоросійського театру”, в якому важливу роль відігравала музика. “Котляревщина” виявила певну провінційність та локальність національної культури того часу, що мала периферійний статус у семіотичному просторі культури російської як панівної.

Якщо канон “котляревщини” (ми визначимо його як занижений) на довгі десятиліття

став мірилом усього українського, тим “органічним національним стилем”, через який ішло ознайомлення з духовним життям українського народу в Росії та Європі, то другий етап національного становлення, що бере свій початок від Т. Шевченка, відзначається якісно новим типом історичного світогляду. Саме в цей час відбувається зміна українського “горизонту сподівань” (Р. Яусс) у бік “сучаснішої самосвідомості” (Г. Грабович), подальша кристалізація поняття національної ідеї, коли “народ ототожнює себе з певними духовними вартостями, що мають тривкий статус абсолютних”⁸. Звідси – спроба побороти комплекс неповноцінності, порівнюючи свої культурні надбання із загальноєвропейськими. Прикладом стала літературна діяльність Т. Шевченка, що вніс нові семіотичні коди, жанри та теми в українську літературу, створивши широку базу для її подальшого розвитку.

Період, що прийшов на зміну “котляревщині”, отримав назву “народницького”, позаяк для нього характерне наростання настроїв народництва, яке з часом формується у провідну ідеологічну модель розвитку української культури другої половини ХІХ ст. Народництво створило свій різновид національного канону, хоча його основу склали запозичені в каноні “котляревщини” семіотичний код і тип комуніката.

Подальший розвиток та утвердження народницьких ідей збігся з початком його кризи, що проявилось у зміні світогляду українського мистця, зламі його цінностей та духовності, а це привело до формування в національній культурі двох типів мислення – народницького, закоріненого в ХІХ ст., і модерного, з екзистенційними потребами людини ХХ ст.

В загальних рисах розглянувши дискурсивне середовище, в якому сформувалися основні моделі національного канону української культури ХІХ ст, звернемося до процесів його формування. До складових категорій культурного канону ми зараховуємо **естетичну норму, культурний код і тип комуніката**. Так, ідеологічний українофільський вибір зумовив появу та закріплення в національному мистецькому середовищі певних норм, а це, зокрема, спричинило вико-

МИРОСЛАВА НОВАКОВИЧ. ДО ПИТАННЯ КАНОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

ристання відповідних семіотичних кодів, які й визначили природу текстів, створених у цей період.

Насамперед звернемося до категорії **норми**. Під цим поняттям слід розуміти “загальноновизнане, узаконене правило”⁹, закон, взірць. У мистецтві, зокрема в музиці, домінуючою є **естетична норма**, а її в жодному разі не можна розглядати як правило, обов’язкове для виконання. На думку Я. Мукаржовського, вона – швидше енергія, регулюючий енергетичний принцип і щонайменше носить характер непорушного закону. Існує велика кількість естетичних норм, тому що вони здатні проіснувати довго в певному культурному середовищі. Водночас нові норми нашаровуються на старі, співіснуючи з попередніми й конкуруючи з ними. При цьому вони мають своє середовище впливу, визначене соціальною диференціацією самого мистецтва. Можна констатувати наявність трьох рівнів категорії **естетичної норми**. Так, Я. Мукаржовський класифікує їх, розрізняючи *занижений* рівень, *середній* та *високий*. Якщо простежити процес становлення музичного мистецтва в Україні протягом ХІХ – початку ХХ століть, то згідно з класифікацією вченого стиль “котлярєвщини” слід віднести до *заниженої* категорії естетичної норми, а народницький канон знаходитиметься на її *середньому* рівні. При такому розподілі привертає увагу відсутність вершини цієї естетичної ієрархії як носія високого мистецтва. Її, як відомо, було ліквідовано ідеологами народницького дискурсу з метою зрівняння смаків та уподобань на *середньому* рівні. Адже бачення ними подальшого розвитку музичного мистецтва полягало в акцентуванні виховної ролі музики, а не естетичної, що є результатом зміщення функцій, а також у прагненні за допомогою мистецтва об’єднати різні прошарки національного суспільства. Цю прогалину в ієрархічній драбині канонів було заповнено тільки в першій третині минулого століття зі входженням у семіотичний простір української музики творчості Б. Яновського, Ф. Якименка, Б. Лятошинського – носіїв *високої* естетичної норми, представників нового покоління національної культури.

Коли йдеться про різні рівні естетичної

норми, не слід забувати, що її розуміння є невіддільне від поняття **функцій**, які дана норма реалізує. Як відомо, домінуючою функцією мистецтва є **естетична**. Саме тому виділення будь-якої іншої функції, окрім естетичної, треба сприймати як “полеміку з сутністю мистецтва і його призначенням”¹⁰. Щодо української культури ХІХ – початку ХХ ст., то ми зіштовхуємося з явищем, протилежним до зазначеного. Адже в національному музичному дискурсі того часу естетична функція не була об’єктом уваги. Таке становище не є винятковим, але воно веде до “порушення нормального стану” в процесі розвитку української культури. Це дає підставу констатувати, що остання характеризується звуженням естетичної сфери та посиленням у мистецькому середовищі тих позаестетичних потреб, які насамперед пов’язані з ідеологічною пропагандою.

А тепер подивимось, як ці позаестетичні функції (Р. Якобсон називає їх прагматичними) реалізуються у двох моделях національного музичного канону. Так, зокрема, в моделі “котлярєвщини” ми виявили розважальну та етнозахисну. Щодо народницького канону, то однією з домінуючих функцій є **ідеологічна**. Р. Якобсон стверджує, що існують обов’язкові культурні осі, які визначають ансамблеву структуру мистецтва тієї чи іншої епохи (Ю. Лотман називає таку вісь синтагматичною), і саме з ними неминуче повинна узгоджуватися творчість кожного митця. Адже народництво як ідеологія культури встановило певну ієрархію, в якій митець підпорядковував себе громадянину, а свій внутрішній світ, творчу свободу – національному обов’язкові. Другу функцію народницького канону визначимо як **етнозахисну**. Як відомо, вона є засобом виживання чужорідного об’єкта, тому “що певні світоглядні впливи з боку іншої культури можуть бути руйнівними, а то й згубними не лише для саморозвитку культури-реципієнта, а й для органічного... життя репрезентованого нею народу”¹¹. Водночас посилення цієї функції в певному мистецькому середовищі може загрожувати для його інтеграції у світовий культурний процес. Ще однією з визначальних функцій народницького дис-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

курсу є **виховна**. Адже інтелігенція повинна “як та культурна і освітня закваска, проїняти весь організм народу і привести його до живішого руху, до поступового зросту”¹². Звідси – спроба писати доступно, популярно, адаптуючи свої тексти для найнижчих прошарків народу. Це, зокрема, зумовило перегляд і відбір певних жанрів, які, на думку тогочасної музичної критики, найповніше виражали виховну мету народницької ідеології, а з часом закріпилися в музичній практиці та набули всіх ознак канонічності. Так, характерні ознаки народницького канону можна побачити у творчості М. Лисенка та його послідовників. Для композитора пріоритетними стали ті жанри, що безпосередньо пов'язані зі словом, – пісня, романс, хорова музика й опера. Таке самообмеження в жанрах з ідеологічних та виховних міркувань стало причиною появи теорії про так званий “органічний український стиль”. Звідси, за визначенням Г. Грабовича, зведення національного канону до питання інклюзивності чи ексклюзивності всієї української культури.

Наступною складовою категорії канону ми вважаємо **культурний код**. Це (як стверджує Р. Барт) є код знань, суспільних уявлень, думок – адже його референцією є знання як корпус правил, вироблених суспільством. Як загальний код культури, він складається з великої кількості субкодів, серед яких окремо треба виділити **мовний**. Коли йдеться про сферу музики, то під поняттям **мовного коду слід розуміти сукупність певних музичних знаків і умов для передачі інформації**.

Відомо, що кожний розвинутий етнічний колектив має у своєму розпорядженні дві форми мовного коду:

- 1) усну, яка базується на культурі усної традиції;
- 2) писемну, основою якої є культура писемної традиції.

Якщо простежити за процесом становлення й розвитку національного мистецтва, то можна зауважити, що певні періоди нашої історії позначені домінуванням якоїсь одної з цих двох форм коду. За спостереженнями М. Конрада, який у праці “Захід і Схід” досліджував усну та писемну форми

існування культури, в епоху народностей пануючим і природним буде саме **усний код** і навпаки – в епоху націй звичною формою існування культури є писемна. Щодо **усного коду**, то він узяв на себе основне інформаційне навантаження української культури в ХІХ ст.

Далі спробуємо визначити найсуттєвіші параметри культури усної традиції. **Усний код** як форма естетичної комунікації базується на використанні “первинних жанрів” (термін Г. Бесселера); сюди належить фольклор як у своєму первісному вигляді, так і на стадії усного напівпрофесійного мистецтва (дума). Однією з найсуттєвіших ознак усності є **обов'язковий зв'язок музики зі словом, в якому і музика, і слово ще не є самостійними**. Переважно музиці належить роль бути формою для поезії, а це, зокрема, створює певні труднощі в плані емоційної інтерпретації словесного тексту, поскільки останній вкладався в готові музичні схеми. Адже в мистецтві усної традиції в деяких жанрах, як стверджує Н. Герасимова-Персидська, музичні закономірності є домінуючими. Звідси – використання певних інтонаційно-гармонічних формул, метроритмічні особливості, пов'язані зі сферою танцювальності, характерні для народної пісні мелодичні звороти, ладова визначеність. Важливою ознакою усності є відсутність чіткої диференціації між адресатом та адресантом, у результаті чого українська музична культура ХІХ ст. виявилася обмеженою в жанрах. Хоча для неї властива публічність, що зумовило домінування в даний період театру як найбільш комунікативної форми національного мистецтва, але такий тип публічності не вимагав від слухача певної інтелектуальної підготовки.

В загальних рисах ми визначили найхарактерніші ознаки **усного коду**, а далі перейдемо до аналізу конкуруючого – **писемного**. Його визначальною особливістю є розуміння музики як самостійного мистецтва, яке не пов'язується безпосередньо зі словом чи танцем, що, зокрема, викликало перевагу симфонічного, камерно-інструментального типу мислення над вокальним і спричинило появу в національній музичній культурі таких суто інструментальних жан-

МИРОСЛАВА НОВАКОВИЧ. ДО ПИТАННЯ КАНОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

рів, як симфонія. На відміну від **усного, писемний код** характеризується подальшою індивідуалізацією музичної інтонації, зокрема зростанням ролі розмовної інтонації та елементів ораторської мови. Це насамперед дало змогу по-новому підійти до трактування літературного тексту музичних творів, адже музика стала спроможною інтерпретувати його, розкриваючи емоційний підтекст. Ще одна важлива ознака писемності – музичні повідомлення, написані новим кодом, за своєю природою є діалогічними, тому що код як певний тип “баченого, чутого, робленого” є кодом людських знань. Мова йде про якісно нові стосунки між адресатом та адресантом, про диференційованого слухача з досить високим рівнем інтелектуальної підготовки, позаяк новий писемний код при всій своїй публічності є набагато складнішим у семіотичному плані. Він вимагає від слухача відповідного музичного досвіду, а значить – і підготовки, щоби останній міг його зашифрувати.

Розглядаючи усний та писемний коди з позиції естетичної комунікації, не можна обійти увагою ще одну складову канону, а саме – **тип комуніката**. Якщо мистецтво є мовою, про що свідчить філософська та наукова думка ХХ ст., то воно є засобом комунікації, а кожний мистецький твір – повідомленням, створеним за допомогою цієї мови. Основою даної системи виступають такі складові – **адресант, адресат, код**. В українській культурі ХІХ ст. простежується тенденція до домінування такого типу комуніката, де адресант, який передає певне повідомлення, одночасно стає його адресатом. Адже поряд із загальноприйнятою в європейському мистецтві системою зовнішньої комунікації не менш важливою є модель внутрішньої, або, як її ще визначають, **автокомунікації**. Саме автокомунікація стала однією зі складових національного музичного канону ХІХ ст. Це зумовлено тим, що головною функцією даної комунікативної системи стала **метамовна**, з її скеруванням не на отримання певного повідомлення, а зосередження усієї уваги на виборі та типі мови (просторічна мова літератури, народна пісня як основа музичної мови). Відповідно, що тексти культури, створені в цей

період, функціонують “як коди, які концентрують у собі інформацію про сам тип мови”¹³.

Можна зі впевненістю констатувати, що для культури з тяжінням до автокомунікації центральним об’єктом стане категорія коду, і що саме навколо нього вся ця культура буде розбудовуватися. Як результат, українська пісня сприйматиметься не тільки естетично, але й набуде функцій прагматичних, уособлюючи ідейну, духовну сутність нації. Культура, в якій домінуючою є автокомунікація, більш схильна до утворення стійких канонів. Цьому сприяє також орієнтація певних жанрів на код. Яскравим прикладом є процес розвитку національної музики ХІХ – початку ХХ ст., в якому прерогативу отримали жанри вокальної та хорової музики, позаяк у них якнайповніше проявилися конститутивні риси головної усної коду.

Слід зазначити, що автокомунікація, на що вказує Ю. Лотман, буває двох типів – **мнемонічного та інвенційного**.

1. Мнемонічний тип розрахований на отримання повідомлення з метою збереження наявної інформації. А як відомо, однією з найголовніших функцій культури того часу була етнозахисна. Тому всі тексти, створені в цей період, були скеровані на збереження своєї національної пам’яті й закріплення головних атрибутів етнічної спільності – мови, фольклору, традицій – як носіїв пам’яті.

2. Другий тип автокомуніката – інвенційний, що має на меті збільшення приросту інформації. А метою народницького канону формування засобами текстів культури повноцінної нації шляхом підвищення її духовного та інтелектуального рівня.

Мнемонічний та інвенційний типи як складові автокомунікації є головними чинниками процесу становлення й повноцінного функціонування української культури в ХІХ ст. Тим більше, що у творчості М. Лисенка та його послідовників внутрішній тип комунікації досить часто виконує функцію зовнішнього. Так, у фортепіанній музиці М. Лисенка чи хорових мініатюрах М. Леонтовича “код починає використовуватись як повідомлення, а повідомлення як код”¹⁴, в результаті чого виникає сильний естетичний ефект.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Нами була зроблена спроба аналізу складових категорії культурного канону, оскільки тенденція до їх творення закладена в основу людської природи. Тому що культура без канонів як “способу усвідомлення світу” (В. Холопова) була б позбавлена сенсу.

¹Грабович Г. До історії української літератури // Дослідження. Ессе. Полеміка. – К., 1997. – С. 19.

²Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К., 2003. – С. 172.

³Лосев А. История античной эстетики. – М., 1963. – С. 306.

⁴Там само. – С. 306.

⁵Цит. за: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993. – С. 9.

⁶Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей. – К., 1987. – С. 58.

⁷Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С. 77.

⁸Забужко О. Зазнач. праця. – С. 49.

⁹Словник іншомовних слів. – К., 1977. – С. 470.

¹⁰Мукаржовский Я. Зазнач. праця. – С. 44.

¹¹Забужко О. Зазнач. праця. – С. 68.

¹²Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 148.

¹³Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. – С.Пб., 2000. – С. 173.

¹⁴Там само. – С. 174.

SUMMARY

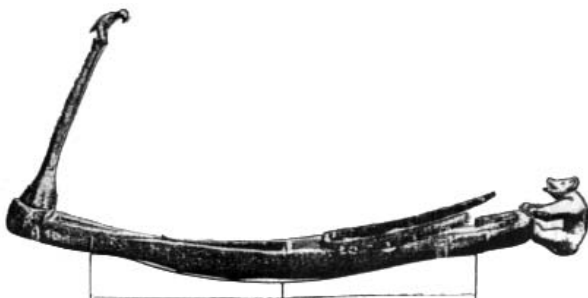
Problems of canon are of great importance in the Ukrainian culture, but still they are poorly investigated not only in modern Ukrainian

musicology, but in other contiguous liberal arts. It caused a new approach described in this article.

САРМАТСЬКА АРФА З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

Ольга Олійник

1918 року німецький археолог Т. Віганд у сарматському похованні поблизу Ольвії (Південна Україна, біля сучасного Миколаєва)¹ виявив цікавий дерев'яний предмет, який на диво добре зберігся. Археолог ідентифікував його як модель вітрильного човна (рис. 1). 1920 року знахідку розмістили в експозиції Античного відділу Берлінського музею старожитностей під інвентарним номером 30857. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років цей предмет досліджував К. Закс, який визначив, що це музичний інструмент – кутова арфа з горизонтальним резонатором. На жаль, органолог ніколи не



—Рис. 1. Арфа

публікував фотографій і малюнків арфи та результатів своїх досліджень цього унікального інструмента. У працях “Geist und Werden die Musikinstrumente” (1929) і

“The History of Musical Instruments” (1940) він лише побіжно згадав про нього, назвавши типологічним аналогом асирійських, вавилонських та еламських арф. Дослідник зазначив: “Подібна арфа з п'ятьма струнами та вирізаним орлом, що стоїть на струнотримачі, з сарматського поховання в Криму знаходиться в зібранні Берлінського музею старожитностей”².

Російський історик античності та археолог М. Ростовцев у книзі “Скіфія і Боспор” також побіжно згадав про сарматське поховання з арфою, зазначаючи в посиланні: “В Ольвії зроблена значна кількість інших своєрідних і характерних знахідок. Т. Віганд вилучив їх та перевіз до Берліна, де вони на даний час зберігаються у відділі старожитностей. Публікації знахідок, будемо сподіватись, відбудуться незабаром”³.

З невідомих причин матеріали ольвійських розкопок так ніколи й не були опубліковані, а сенсаційна знахідка більше сімдесяти років залишалася невідомою для дослідників давніх музичних інструментів, а згодом про неї забули. 1945 року під час бойових дій у Берліні цей унікальний і безцінний інструмент зник. Лише в 1994 році німецький дослідник давніх музичних інструментів В. Бахман знайшов і опублікував сім фотографій, виявлених у фотоархіві Державного музею в Берліні, а також матеріали зі щоденника Т. Віганда (фонди німецького археологічного інституту, особистий архів Т. Віганда), де йшлося про цей інструмент⁴.

Сарматська арфа належить до типу кутових арф із горизонтальним резонатором, який є одним із найдавніших. Аналогічні інструменти відомі лише із зображень на кам'яних рельєфах Вавилону, Ассирії та Еламу (IX–VII ст. до н. е.), а також завдяки знайденим уламкам двох скіфських арф у курганах на Алтаї (VI–V ст. до н. е.) (рис. 2).

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО



—•••. 2

За комплексом речей, знайдених разом із сарматською арфою, її датують кінцем I – початком II ст. н. е.

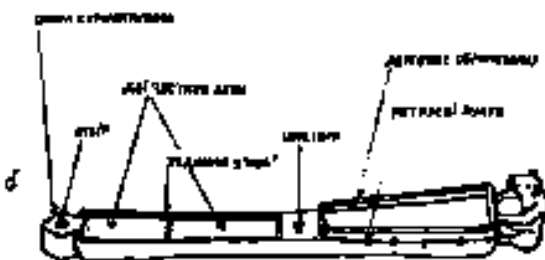
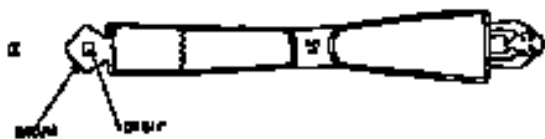
Корпус арфи та опора для струнотримача видовбані з цільного дерева (рис. 3).

Окремо вирізаний струнотримач, що вставлявся в передній край корпусу (рис. 4). На протилежному краю корпусу (на торці) вирізано фігурку ведмедя (рис. 1). Середню частину корпусу арфи закрито зверху дерев'яною пластиною, яка розділяє його на дві частини (рис. 3 а, б), а передню частину (біля виступу для струнотримача) закрито зверху двома дерев'яними пластинами-деками, що з'єднані зигзагоподібно посередині цієї частини корпусу й прибиті

цвяшками до внутрішньої планки-розпірки між бортами корпусу. Задня (відкрита зверху) частина має дерев'яне облямування висотою 1,7 см (рис. 3 б), що закріплювалось до верхнього краю корпусу бронзовими дужками. Спосіб кріплення цієї деталі ретельно замалював і описав у щоденнику Т. Віганд. Його вказівки на те, що по краю цього облямування все ще були помітні сліди від шкіри, дають підстави зробити висновок, що спочатку ця деталь була закрита зверху шкіряною мембраною.

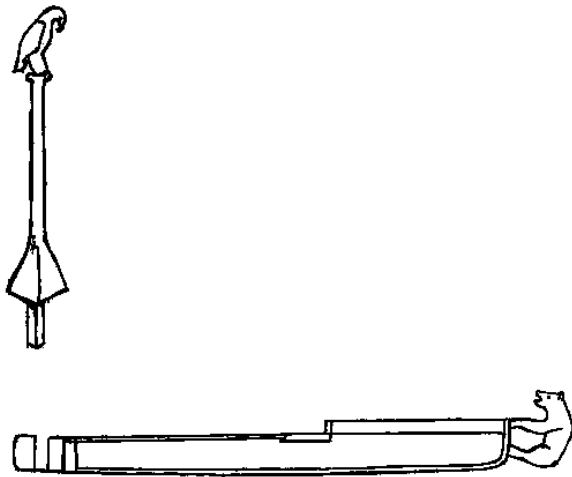
На передній частині корпусу вирізано виступ квадратної форми. Це – опора для нижньої частини струнотримача (рис. 3 а, б). Усередині цієї опори знаходиться отвір у формі квадрата. Струнотримач вирізано у формі прямої, круглої в розрізі палиці, яка з одного боку має значне розширення відповідно до розмірів виступу. Нижче від цього розширення міститься квадратний “стрижень”, який вставляється у квадратний отвір на виступі опори (рис. 4). На верхній частині струнотримача вирізано фігурку орла (рис. 1, 4). На корпус арфи і на фігурку ведмедя нанесено різноманітні тамги 5 (рис. 1 б).

Фотографії та малюнки Т. Віганда вперше надали унікальну можливість для дослідження збереженої майже в первісному стані морфологічної будови інструмента, комплексу декоративних елементів і тема-



—•••. 3

ОЛЬГА ОЛІЙНИК. САРМАТСЬКА АРФА З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ



—ŸŸ. 4

тики прикрас. Поза сумнівом залишається той факт, що багатий декор інструмента мав цілком визначену семантику. Як відомо, музичні інструменти в давнину були носіями не так музично-естетичних, як сакральних функцій. Пропорції, форма й тематика їх прикрас відображали символіку та семантику релігійно-міфологічних уявлень, а також пов'язаних із ними культових обрядів.

На нашу думку, зооморфні прикраси (орел та ведмідь) арфи належали до комплексу образів-символів скіфо-сарматського мистецтва й були своєрідним закодованим “текстом”. Частиною цього тексту є численні знаки-тамги, форма інструмента та окремі його деталі

Однією із форм втілення ідеології та світосприйняття сарматів, як і скіфів, саків та інших іраномовних кочівників, було декоративно-прикладне мистецтво, яке знайшло своє відображення в так званому звіриному, зооморфному стилі, що був характерний для всіх євразійських кочівників – від Подунав'я до Туви та Забайкалля. Специфічні риси цього звіриного стилю зумовлені не особливостями естетичних смаків кочівників, а їх світоглядом. Вони уявляли світ розподіленим по вертикалі на три зони – верхню (небесну), середню (що належить людям) та нижню (підземну). Таке уявлення про світобудову умовно називається концепцією Світового дерева (крона, стовбур, коріння). Ця концепція втілювалася за допо-

могою різних образів. Існували специфічні засоби символічного позначення трьох зон світобудови, зокрема, зооморфний код, що пов'язує верхній світ із хижими птахами (орел, коршак тощо), середній – із копитними тваринами та водоплавними птахами, а нижній – із рибами, зміями та хижими тваринами. За допомогою зооморфних образів втілювалися певні ідеологічні уявлення, де кожен конкретний образ був елементом коду, що має певне значення⁶. Слід зазначити, що попри багатий і своєрідний комплекс матеріальної культури сарматів ми ще дуже мало знаємо про їх духовний світ, звичаї та релігію. Генетична спорідненість сарматів, скіфів та середньоазійських саків із давніми іранцями, а також їх спільні індо-іранські культурно-історичні традиції дозволяють – для реконструкції сакральної символіки арфи – залучати тексти священних книг давніх іранців (Авеста) та давніх індійців (Ригведа), а також джерела, які висвітлюють міфо-релігійні та ідеологічні уявлення скіфів та середньоазійських саків.

Система та взаємозв'язок образів-символів, зображених на арфі, з одного боку, глибоко сакральні, а з другого, – відображають соціальну структуру родоплемінної організації. Сукупність цих елементів відтворює важливу інформацію про світогляд та ідеологію сарматського суспільства перших століть нашої доби. До категорії сакральних елементів “тексту” декору та частин інструмента належать фігурки орла та ведмедя, струнотримач, опора струнотримача, передня двоскладова дека, форма корпусу та струни. До соціально-структурної – система тамг на ведмеді та корпусі інструмента.

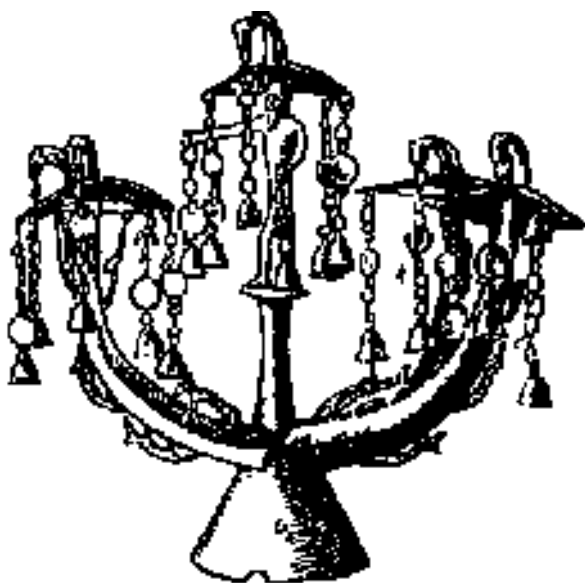
Морфологія та символіка арфи. О. Переводчикова, аналізуючи предмети мистецтва кочівників Євразії, зазначає, що давні майстри надавали предметові рис тварини чи птаха, не завдаючи при цьому шкоди ні його технічним якостям, ні зооморфному образу. Це завдання було спрямоване на досягнення головної мети – створити осмислену “живу” річ, в якій ознаки предмета та тварини були б узгоджені не лише на формальному, але й на змістовному рівні⁷. Цей висновок стосується й сарматської

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

арфи як предмета, що одночасно належить як до матеріальної, так і до духовної культури.

На верхньому кінці струнотримача вирізано фігурку орла (рис. 4). Орел в іранській, а глибше – в індоіранській традиції мав особливе значення. За Авестою, він живе на космічному дереві, яке називається “деревом усіх зцілень”. Цей птах є втіленням бога-творця, символом сонця та верхнього світу. У скіфській міфології творцем світу та людей, а також втіленням неба, верхнього світу був бог Папай⁸. Геродот⁹ зіставляє його з грецьким Зевсом і називає чоловіком богині води та землі Апі (аналог грецької Геї). З іранської мови його ім'я перекладається як батько або захисник. Зевсом давні автори називали також верховного бога давніх персів Ахура-Мазду, символом якого теж був орел¹⁰. У давньоіранських міфах цьому богові були притаманні космогонічні функції верховного творця світу та людей, захисника та покровителя¹¹.

Зі скіфським Папаєм дослідники пов'язують фігурку бога-творця, яка увінчує навершя¹² з урочища Лиса Гора поблизу Дніпропетровська (рис. 5). Навершя зроблено у формі дерева, яке має центральний стовбур і чотири гілки, що розходяться в різні сторони. На верхівці центрального стовбура розташована фігурка чоловіка, на



—УУ. 5

голові якого сидить орел – його символ та двійник. Бог-творець у багатьох народів асоціюється зі Світовим деревом, Деревом життя, Шаманським деревом. Різноманітними варіантами цього дерева були тотемні стовпи, стели, поховальні списи, навершя на палицях-ратищах, штандарти та будь-які сакралізовані предмети з вертикальною орієнтацією¹³.

Безперечно, з образом світового дерева пов'язаний вертикальний струнотримач арфи, увінчаний фігуркою орла (рис. 4). Світове дерево (яке символізує струнотримач), де знаходиться бог-творець (орел), давні іранці уявляли як центр сакралізованого чотирикутного світу – Землі¹⁴. В Авесті йдеться про те, що Їма (аналогом якого був скіфський бог Папай) побудував для людей і тварин квадратну огорожу – Вару (Землю). Космографічній структурі квадратної Вари відповідає квадратна опора струнотримача (рис. 3 а, б). Подібне уявлення про Космос було універсальним у індоєвропейців. У зв'язку з цим варто звернути увагу на той факт, що від зовнішньої форми опори для струнотримача – чи була б вона округлою, чи трикутною – ніяк не залежить стабільність закріплення струнотримача. Цю функцію виконував внутрішній квадратний отвір (рис. 3 а, б). Тут форма визначена змістом.

За Авестою Їма – захисник, охоронець, наглядач за світом. Квадратна Вара, створена ним, “оточена, мов стіною, піснею”¹⁵. Пісня була аналогом кордонів світу. Ця характеристика вказує на той факт, що першопредок Їма був одночасно і першим жерцем. У цьому сенсі дуже цікавим є значення іранського титулу правителів – “каві”. Цей титул мав легендарний цар Кават – герой Авести та поеми Фірдоусі “Шах-наме” Кай-Кубад. Первісне значення цього слова – співець, той що заспіває під час жертвоприношень, охоронець кордонів¹⁶. У давньоіранських легендах згадується, що Їма (у іранському середньовіччі – Джемшидом) винайшов струнний інструмент чанг. У середньовічному Ірані чангом називалась іранська та середньоазійська арфи¹⁷.

За свідченням Геродота¹⁸, Скіфія також мала чотирикутну форму. Це не була реально окреслена територія, а лише історичне

ОЛЬГА ОЛІЙНИК. САРМАТСЬКА АРФА З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

переосмислення ідеальної організації простору¹⁹. Ідея чотирикутності скіфського світу втілена у згаданому вище на верші із дзвіночками з Лисої Гори. Згідно з тлумаченням семантики цього предмета Б. Граковим, чотири гілки, які відходять від стовбура Світового дерева, на якому стоїть бог-творець, символізують землю з чотирма сторонами світу²⁰. На кожній із гілок сидить орел із розпростертими крилами. Бог-творець, ніби обіймаючи, у витягнутих руках тримає дзвіночки. По чотири аналогічні дзвіночки закріплені на обох крилах, дзьобах і хвостах орлів. Чотири дзвіночки, розміщені на птахів, що трактуються як семантичний еквівалент Папая, символізують захищений простір і своїм звуком, як Їма піснею, ніби маркують, захищають кордони світу. Уявлення про весь світ як замкнену (захищену з усіх боків) форму відбивається в загальному принципі втілення образів давнього мистецтва²¹. Існує думка, що на верші були музичними інструментами шаманів²². Отже, фігурка орла, струнотримач та квадратна опора струнотримача пов'язані з міфологією Світового дерева і впорядкованого, захищеного богом-творцем сакралізованого чотирикутного простору – Землі.

На арфі середню зону Космосу і світ людей втілює фігурка ведмедя. У сарматських племен одним із найулюбленіших

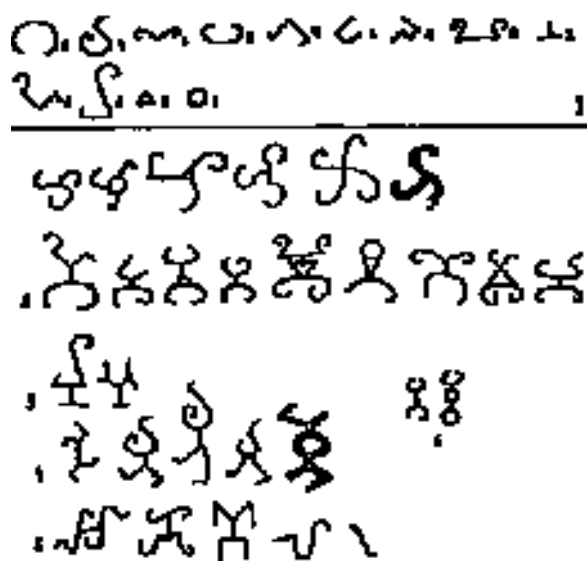
образів, що знайшов втілення у звіриному стилі, був ведмідь. На думку археолога К. Смирнова, ця тварина була колись тотемом багатьох сарматських родів та племен²³. Не виключено, що ведмідь міг бути пов'язаний з образом міфологічного або епічного героя. Осетини – прямі нащадки скіфів і сарматів – ще в 20-х роках ХХ ст. вшановували ведмедя як тотема-предка та покровителя роду, що колись був людиною. На його честь влаштовували свята.

Дуже важливим для з'ясування первісної семантики образу ведмедя в сарматському мистецтві є дослідження етимології відомих нам скіфо-сарматських особистих імен. У написах з Ольвії згадується ім'я Арсахес, утворене від скіфського слова Арша – ведмідь²⁴. Це ім'я було широко розповсюджене в Ірані. Воно збігається з ім'ям Аршак, яке походить від давньоперського Аршака – ведмідь. Ім'я Аршак мав засновник скіфосакської династії Аршакідів могутньої Парфійської держави (II ст. до н. е. – IV ст. н. е., Середня Азія), що була суперницею Римської імперії.

Часте відтворення ведмедя у сарматському мистецтві, а також аналіз лінгвістичного матеріалу підтверджують тезу про сакральну-магічну природу цього образу. Імена Арсак, Арсук, Аршак могли бути утворені від епоніма роду чи племені, покровителем якого був ведмідь. Таким чином, розміщення фігурки ведмедя на арфі могло втілювати образ легендарного чи історичного предка сарматських племен, який мав ім'я Аршак (ведмідь).

В уявленнях багатьох народів предки були посередниками між світом людей і богами. Символом-атрибутом першопредка усіх скіфів Таргітая є водоплавний птах (лебідь, качка), що втілено у формі скіфської (рис. 2) та сарматської (рис. 1 а) арф, які за абрисом нагадують водоплавного птаха.

Культ предків тісно пов'язаний з уявленнями про Світове дерево. Першопредок Таргітай – син бога-творця Папая та богині води Апі. На сарматській арфі водяну стихію символізує складена з двох частин дерев'яна дека (рис. 3 а, б). Досить цікавою є одна особливість цієї деки. Як зазначалося, вона складається з двох тонких пластин, які з



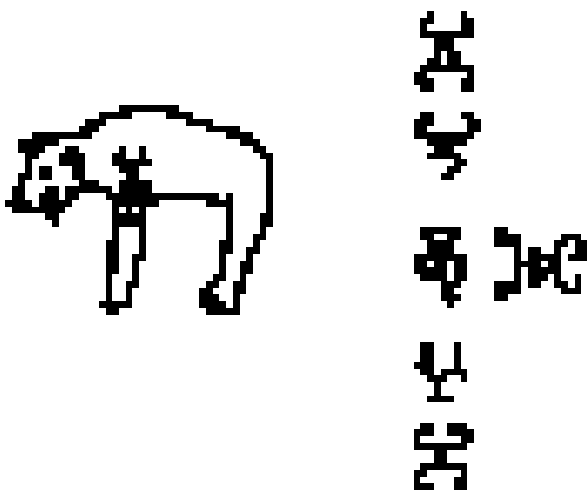
—ŸŸ. 6

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

одного боку вирізані зигзагом і з'єднані “у зуб”. З давніх-давен зигзаг був найпростішим символом води. Слід звернути увагу на специфіку з'єднання цієї двоскладової деталі. Під зигзагоподібним (зубчастим) стиком, упоперек корпуса, розташовано дерев'яну перемичку, до якої прибито цвяшками ці дві пластини. З'єднання частин у зигзагоподібний спосіб, а також їх виготовлення є набагато складнішими, аніж просте приєднання двох частин, що мають рівні краї. Це конструктивне ускладнення не впливає на стабільність усієї конструкції арфи та на її акустичні властивості. Тут знову ж таки форма деталі визначена змістом, який в ній закладено.

Отже, у конструкції та декорі сарматської арфи втілено основну ідею вертикально і горизонтально упорядкованого Космосу. В Авесті та ведичних гімнах для визначення порядку існувало поняття арта, аса (ведичне рта), що означало закон, порядок. За А. Акишевим, арта “визначала порядок у просторі. Космос – це дзеркало суспільства (соціо-космосу), центр та світовий стрижень якого збігалися з людиною, що поєднувала в собі ці поняття, тобто вождем або царем. Арта – це варіант загальнолюдського образу Світового дерева”²⁵.

В Авесті зазначено, що у квадратну Вару їми арту приносить птах Каршипт – качка²⁶. Арфа у формі водоплавного птаха є своєрідним “кресленням” упорядкованого Космосу – космограмою, яка була складена відповідно до концепції Світового дерева.



—ŸŸ. 7

Струни трактувались як медіатор, “сакральний голос”, що об'єднував зони Космосу і оберігав горизонтальний простір, – світ людей.

Ідея моделювання просторової структури виражена у кількості струн (п'ять), на які вказував ще К. Закс²⁷. П'ять слідів від струн було й на скіфському інструменті²⁸. В обох випадках число п'ять символізувало захищений із чотирьох сторін простір зі Світовим деревом у центрі. Тут цікавим для нас є свідчення Геродота²⁹ про вторгнення персидського царя Дарія в Причорноморську Скіфію та про символічні “дари”, які з цього приводу надіслав йому цар скіфів Іданфірс³⁰. Це були птах (небо), миша (земля), жаба (вода) і п'ять стріл. У даному випадку чотири стріли символізували захищену з усіх чотирьох сторін Скіфію військом Іданфірса, а п'ята – захист від перських богів скіфським богом-творцем³¹. Отже, п'ять стріл символізували захищений світ скіфів. Враховуючи семантику арфи як втілення упорядкованого Космосу, можна зробити висновок, що кількість струн не була випадковою. П'ять струн могли ототожнюватись у свідомості давніх іранців із п'ятьма сакральними точками й бути семантичним еквівалентом п'яти стріл. Тому видається логічним припустити, що у скіфо-сарматських ритуалах п'ять струн на інструменті та гра на ньому символізували цілісність простору та його захищеність. Про п'ятиструнник, винайдений скіфами, писав Поллукс (Полідевк, II ст. н. е.)³². Згадка про п'ятиструнник збереглася в назві міста Панджтар, розташованого на території давньої держави могутніх Кушанів³³. З іранської пандж перекладається як п'ять, а тар – струна, отже, місто мало назву П'ятиструнне.

При з'ясуванні соціально-структурної інформації, що вміщена на арфі, особливий інтерес складають знаки-тамги, які нанесені на арфу та фігурку ведмедя. Звертає на себе увагу той факт, що на відміну від інших відомих нам археологічних пам'яток із безсистемно нанесеними тамгами, на корпусі арфи вони розташовані у певному порядку – рядком. Їх налічується тридцять дві (26 на арфі і 6 на фігурці ведмедя). Сукупність та система їх розміщення дозволяють при-

ОЛЬГА ОЛІЙНИК. САРМАТСЬКА АРФА З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

пустити, що, крім свого прямого призначення – знаку власності, належності до сім'ї, роду, племені, – вони несуть ще й інформацію іншого характеру. Оскільки кожен знак був специфічною піктограмою, у сарматському суспільстві їх застосовували для “запису” та передачі певних відомостей³⁴. У цьому плані ольвійська арфа може бути своєрідним інформаційним “довідником” про роди й племена, які в кінці I – у першій половині II ст. жили поблизу Ольвії, а можливо, і в самому місті.

За схемою накреслення тамг та різноманітності елементів (волюти, кола, трикутники тощо), з яких вони складаються, їх можна виокремити у п'ять груп (рис. 6). Нижня частина кожної тамги означала належність до племені, верхня – до окремого роду в цьому племені³⁵. З цього випливає, що перші чотири групи належать до чотирьох окремих племен, а у п'ятій групі зібрано знаки інших схем, які належать окремим родам – представникам інших племен, не пов'язаних кровною спорідненістю між собою та з попередніми групами. Це і є та інформація, яка була “записана” на арфі і яку без жодних зусиль “зчитували” її сучасники.

Постає ряд запитань: чому на арфі так важливо було закарбувати знаки такого чисельного й різноплеменного утворення? Що цим хотіли сказати сармати, наносячи їх на музичний інструмент? З історичних джерел і досліджень відомо, що бурхливі події, які відбувалися в Північному Причорномор'ї в першій половині I ст. сприяли виникненню військово-політичних союзів кочових племен. Статус учасників цих об'єднань або союзів племен не був однаковим. Панівне плем'я підкорювало або узалежнювало від себе решту “партнерів” і давало назву всьому об'єднанню³⁶. Войовничість, часті переміщення кочівників, захоплення нових територій сприяли виникненню етнічної неоднорідності серед таких племенних об'єднань. На той час спільність інтересів не лише племенних (схеми тамг чотирьох племен), але й родових колективів (поодинокі схеми п'ятої групи) (рис. 6) вже не будувалися на основі кровної спорідненості. Звідси – таке розмаїття різних за схемами тамг на арфі.



—ŸŸ. 8

Новоутворені соціальні організми, однак, залишалися ще в межах старої родової структури. Тому об'єднуючою основою, яка могла б консолідувати це різноплеменне суспільство, була ідея походження від спільного предка. Подібні уявлення характеризуються гнучкістю, здатністю до швидкої перебудови, залежно від конкретної ситуації, інкорпорації іншоплеменних груп, їх генеалогічної асиміляції. Практично будь-яка група, що входила до складу того чи іншого об'єднання кочівників, шляхом генеалогічних перетасувань та змін у родоводі швидко знаходила спільного предка і оголошувала себе спорідненою³⁷. Для суспільства, яке залишило нам ольвійську арфу і знаки на ній, таким легендарним предком був ведмідь (Аршак). Тоді тамги на фігурці ведмедя символізують високий статус їх володарів, які виводять свій родовід від легендарного предка.

Цікавою є система розташування цих тамг: ліва лапа – спина – права лапа (рис. 7). Ця схема відповідає тріадному структурному поділу військової організації кочівників: ліве крило війська – центр – праве крило³⁸. Тричленна структура війська була харак-

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

терна і для кочівників середньовіччя – тюрків та монголів. Принцип тричленності розповсюджувався не лише на військову організацію – він лежав в основі створення власне кочової орди. Така структурна аналогія пояснюється тим, що військова, політична та господарська структури спиралися на родоплемінну організацію. За даною схемою будувалися відносини панування та залежності всередині великих племінних союзів та конфедерацій, де центр був органом військово-політичної влади. Тамги на арфі (обидва боки та низ корпусу) корелюються зі схемою розташування тамг на ведмеді (ліва лапа – спина – права лапа), тобто, розподілені на три групи. Це свідчить про субординацію між їх володарями. Тамги, розміщені на спині ведмедя, відповідають центру, тобто панівній верхівці. О. Симоненко дійшов висновку, що в середині – третій чверті I ст. поблизу Ольвії кочувала різноплемінна орда під політичною егідою сарматського племені аланів³⁹. Курган, де було знайдено арфу, належав двом представникам, наближеним до правлячої царської династії сарматського походження. Є підстави вважати, що ця кутова арфа з горизонтальним резонатором належала сарматському племені аланів. Слід зазначити, що цей тип арфи зберігся до наших днів у народному інструментарії осетинів – прямих нащадків аланів (рис. 8).

Здійснена семантична інтерпретація та аналіз комплексу символів і знаків дозволяють віднести сарматську арфу до ритуальних інструментів. Вона мала особливе сакральне та ідеологічне значення в культово-обрядовій діяльності великого різноплемінного об'єднання. Можливо, власник цього інструмента був наділений верховною сакральною і світською владою. Комплексний аналіз сарматської арфи дає можливість розширити наші знання про ідеологічні, міфо-релігійні уявлення та етносоціальну структуру сарматських племен перших століть нашої доби.

¹ Ольвія – античне місто-держава VI ст. до н. е. – IV ст. н. е., засноване вихідцями з давньогрецького міста Мілет.

² Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. – Berlin, 1929. – S. 158.

³ Rostovzev M. Skythen und Bosphorus. – Berlin. – Bnd.1. – S. 586.

⁴ Bachman W. Die Skythisch-Sarmatische Harpe aus Olbia. Vorbericht zur Rekonstruktion eines unveröffentlichten im Kriege verschollenen musikinstrumentes. Sons Originels. Preistorie de la musique. – Liege. – 1994. – S. 111–134.

⁵ Тамга, тавро – графічний знак, який ставили власники на предметах, деревах, зброї, шкірі коней та рогатої худоби.

⁶ Переводчикова Е. Язык звериных образов. Очерки искусства Евразийских степей скифской эпохи. – М., 1994. – С. 16.

⁷ Там само. – С. 13.

⁸ Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен: Опыт реконструкции скифской мифологии. – М., 1977. – С. 46–48.

⁹ Геродот. История: В 9-ти книгах / Перевод и примечания Г. Стратановского. – Ленинград, 1972. – Кн. 4. – С. 193.

¹⁰ Акишев К. Искусство и мифология саксов. – Алма-Ата, 1984. – С. 40.

¹¹ Бессонова С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 41–43.

¹² Навершя – бронзовий або залізний предмет, який закріплювали на довгій дерев'яній палиці.

¹³ Акишев К. Зазнач. праця. – С. 23–27.

¹⁴ Там само. – С. 18–21.

¹⁵ Там само. – С. 75.

¹⁶ Кузьмина Е. В стране Кавата и Афрасиаба. – М., 1977. – С. 50.

¹⁷ Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М., 1980. – С. 71, 89, 105.

¹⁸ Геродот. Зазнач. праця. – Кн. 4. – С. 101.

¹⁹ Раевский Д. Зазнач. праця. – С. 83.

²⁰ Граков Б. Скифы. – М., 1971. – С. 83.

²¹ Переводчикова Е. Зазнач. праця. – С. 13.

²² Втративши свій первісний зміст та функційне призначення, ці інструменти збереглися до наших днів – це військові бунчуки.

²³ Смирнов К. Савромато-сарматский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М., 1976. – С. 75.

²⁴ Абаев В. Скифо-сарматские наречия // Основы иранского языкознания. Древнеиранские языки. – М., 1979. – С. 279.

²⁵ Акишев К. Зазнач. праця. – С. 17.

²⁶ Кузьмина Е. Зазнач. праця. – С. 60.

²⁷ Sachs C. Зазнач. праця. – С. 158.

²⁸ Lawergren B. The Ancient Harp from Pazyryk // Beitrage zur allgemeinen und vergleichenden Arheologie. – Mainz um Reihen, 1990. – Bnd. 9–10. – S. 115.

²⁹ Геродот. Зазнач. праця. – Кн. 4. – С. 127, 131–132.

³⁰ Там само. – С. 209, 210.

³¹ Раевский Д. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М., 1985. – С. 67.

³² Див.: Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной

ОЛЬГА ОЛІЙНИК. САРМАТСЬКА АРФА З ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

культури: Сбонрик научных трудов. – Ленинград, 1998. – С. 10.

³³ Кушанська держава була створена кочовими племенами. Із середовища їх племінних ватажків вийшли засновники династії Великих Кушан. В I–III ст. н. е. ця держава охоплювала значну територію Середньої Азії, сучасні Афганістан, Пакістан та Північну Індію (Пенджаб).

³⁴ Драчук В. Системы знаков Северного Причерноморья. Тамгообразные знаки северопонтийской периферии античного мира первых веков нашей эры. – К., 1975. – С. 57–58, 105.

³⁵ Симоненко О. Сарматське поховання з тамгами на території Ольвійської держави // Археологія. – 1999. – № 1. – С. 112–113.

³⁶ Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989. – С. 209.

³⁷ Хазанов А. Легенда о происхождении скифов (Геродот, IV, 5-7) // Скифский мир. – К., 1975. – С. 86–87.

³⁸ Мурзин В. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. – К., 1990. – С. 71–73.

³⁹ Симоненко О. Зазнач. праця. – С. 115–116.

SUMMARY

The paper is dedicated to morphological analysis of Sarmatian harp as well as interpretation of its decorative complex. The system of

decorative symbols and signs bears information about worldvisional and ideological grounds of Sarmatian society of the first centuries A. D.

СКРИПКА – ПРОВІДНИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ УКРАЇНЦІВ

Михайло Хай

Питання генези струнно-смичкових інструментів на теренах Західної, Центральної і Східної Європи, їх еволюції, традиції виготовлення і трансформування давно вже стали предметом наукових зацікавлень багатьох етнологів. Більшість з них історичними прародичами сучасної народної та академічної скрипки вважають західноєвропейську *однострунну ліру*, пізніші дво-, три- та чотириструнні “*кроту*”, “*в’єлю*” та “*ребек*”, давньоруський (точніше – давньоукраїнський) *гудок*, польські “*mazanki*” і “*gęsle*”¹. Однак такий симпліфікований і надто категоричний погляд, як і гіпотетичні теорії “виникнення”, “запозичення” та впливу на інші традиції, в сучасній етномузикології піддаються критичному переосмисленню².

Зі щоразу глибшим і ретельнішим підходом до джерел інформації стає очевидним, що і європейська однострунна ліра, й давньоукраїнський *гудок*, і польські “*mazanki*” і “*gęsle*”, а ще болгарські “*гадулка*” та її пізніший найбільш наближений до сучасної скрипки різновид “*цигулка*”³, словацькі “*гусла*”, а також “*сигудка*” народу комі⁴, – всі вони як прародичі (у А. Гуменюка – прототипи⁵) сучасної скрипки і, ширше, євроазійської струнно-смичкової традиції розвивалися самостійно – кожен інструмент у межах власного етнічного середовища, – взємодоповнюючи і взаємодосконалюючи один одного або й занепадаючи внаслідок зовнішніх впливів. Тому прагнення окремих дослідників довести пріоритетність саме даної традиції, її “давність” у порівнянні з іншими, що наче б то походять від неї, видаються некоректними й науково неспроможними.

* * *

Зародившись як найперші спроби відтворити максимально наближені до людського голосу звуку, найдавніші зразки струнно-

смичкових інструментів, долаючи свій специфічний етнічний еволюційний шлях, розвивались також і за загальносвітовими законами народної, а пізніше й академічно-професійної технології виготовлення, вдосконалення конструкції, естетики звука, спільними для всіх народів критеріями художнього пізнання навколишнього світу. Це щоразу спонукало до пошуків уніфікації форми, конструкції, строю, способів гри, акустичних і темброво-кольористичних характеристик звучання інструмента. Урешті-решт у академічному середовищі такий ідеал конструкції та форми було знайдено, і тепер пошуки майстрів торкаються лише акустики й естетики звука при майже незмінних формі, конструкції та строю новостворених інструментів.

Удосконалення інструментів ішло шляхом уніфікації, покращення акустики резонаторної скриньки й еволюції строю від терцево-квартового (більш поширеного на східноєвропейських та азійських теренах, який скочував техніку пальців) до квінтового, що давав можливість використовувати під час гри усі чотири пальці (крім великого) лівої руки. Саме ця особливість давньоукраїнського гудка і польських “*mazanki*” та “*gęsle*” й дала підставу для оголошення їх “прототипами” сучасної європейської скрипки, – твердження, як уже мовилося, не цілком коректного й недостатньо науково аргументованого.

Значно об’єктивнішою, коректнішою і логічнішою видається думка, що попри все описане вище народна традиція споконвіку зберігала (подекуди аж до наших днів) власні оригінальні для даного найвужче окресленого етнічного чи локального середовища способи та особливості виготовлення, критерії оцінки форми і конструкції, сприйняття естетики звука, техніку гри, особливості композиції й манери виконання.

МИХАЙЛО ХАЙ. СКРИПКА – ПРОВІДНИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ...

Народна скрипка (давньоукраїнські – “гудок”, “гуслі”, “скрипица”; загальноукр. – “скрипка”; західноукр. – “скрипки”; лемківсько-закарпатські – “гуслі”) в українській традиції – це автохтонний різновид струнно-смичкового інструмента, генетичне коріння якого сягає давньоруської гудкової традиції, а сучасні форми тісно пов’язані з народними його різновидами польського, словацького, білоруського та інших сусідніх етносів та підстосованою під народну манерою гри на фабрично-майстровій модифікації інструмента – сучасній скрипці.

Осередки виготовлення народних скрипок донині частково збереглись на Гуцульщині, Бойківщині та сусідніх із ними передгірських районах Галичини, а також, значно рідше, на Волині й Поліссі. Технологія виготовлення – максимально наближена до сучасної майстрової (академічної). Зразки грубої роботи – із не склеєними, а збитими дерев’яними цвяшками чи зшитими дратовою *деками* й *облуками*, зі *спідняками*, видовбаними із суцільного шматка явора, ясена чи клена та верхняками із нерезонансної ялини (з Карпат) чи сосни (з Полісся) – явище надзвичайно рідкісне. Навіть найнедосвідченіші майстри для верхньої деки намагаються дістати шматок деки із старого (бажано віденського) рояля. Для дерев’яного смичка (бойківські “лук”, “лучок”, “смочок”; локально-поліське- “деревище”) найчастіше беруть тонкий прут вишні, черешні, груші. *Волос* – із довгого хвоста молодого коня (волосся з хвостів кобил категорично не вживають).

Тяжіння народних скрипок до примітивізму форми, конструкції, строю і невибагливості щодо тембрових, динамічно-акустичних характеристик звучання забезпечує їм своєрідність і оригінальність звучання, яке, власне, і є першоосновою певного етнічного звукоідеалу, його чи не єдиною матеріалізованою сутністю. У сукупності з виконавськими способами та прийомами гри, властивими даному регіону, локальній етностильовій зоні чи й окремому виконавцеві, своєрідність цього звучання становить

підґрунтя характерності певної регіональної чи індивідуальної виконавської манери.

Основні закономірності функціонування та передачі традиційних способів гри на народних музичних інструментах викладено у статті “Лірницька традиція як феномен української духовності”⁶, а розробку цієї проблематики (включно з методикою навчання/переймання гри на народній скрипці) продовжено в методичних працях автора⁷ та дипломній роботі студента історико-теоретичного факультету НМАУ ім. П. Чайковського Ю. Шевченка⁸. У зазначених працях зроблено найперші спроби опису й наукового узагальнення механізму переймання традиції гри на народній скрипці в автентичному середовищі та екстраполювання його на вторинні форми навчання в умовах наукової реконструкції.

Одним із характерних прикладів ідентичності та гранично лапідарно сформульованої суті цього процесу можуть служити наступні рядки:

”Микола зняв з полиці скрипку. Ще малим хлопцем він зробив собі маленьку скрипочку й сам вивчився грати козачка. Тепер він уже став музикою, купив собі недорого скрипку, підслухав усяких пісень у других музик і часто грав до танців дівчатам та хлопцям”⁹.

Найзагальніші для усієї України характеристики техніко-виконавських прийомів гри, що не обтяжені надто професіоналізованими (як у гуцульській традиції) чи знівельованими й редукованими рисами стилю (як у поліській, надніпрянській та полтавській традиціях) показові, наприклад, для виконавських манер бойківських та західно-поліських скрипалів а, зосібна, для В. Ігнатиша з с. Либохора Турківського району (Бойківщина). “Способи гри на скрипці в традиційному середовищі”. Подібними характеристиками техніки гри та виконавського стилю позначені манери й інших народних скрипалів турківської й надсянської субрегіональних зон (в минулому т. зв. “Самбірщини”), які на відміну від скільської (“тухольської”) та зони бойківсько-гуцульського пограниччя віддають перевагу досягненню співучості й

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

мелодичності звуку, чіткості артикуляції й стабільної визначеності інтонації за рахунок надто подрібненої техніки, мікромелізматички, ритму й особливої загостреності інтонаційних особливостей стилю.

Окрім наспівності скрипкового звучання присутній відсоток характерного скрипкового тембру і фактури міститься і в партії скрипки-“втори”, котра забезпечує виконуваний музиці не лише темпово-ритмічну пульсацію, притаманну даній традиції музичування та відповідний їй фактурний тип традиційного супроводу (бурдонний, інтервально-гармонічний, “дублювання мелодії”), а й “щільність” фонічних характеристик ансамблевого звучання¹⁰.

Технічна оснащеність традиційних українських скрипалів та кантиленність скрипкового звучання є складовими формування етнічного кольориту виконання української інструментальної музики, ставить скрипку в ряд найуживаніших і чи не найголовніших мелодичних інструментів інструментальної традиції українців. Переважання звучань, що імітують й доповнюють людський голос (смичкова і духова кантилена, “вокально” артикульоване звучання дрімби, бандурно-кобзовий мелодико-гармонічний “перебір” або “відбій”, що істотно різняться від дискретного тремоловання на одній (рідше двох) струні на східноазійських кобизах і кобузах, домрі і балалайці) є відмінною рисою саме українського звукоідеалу.

Епіцентр домінування скрипкового звукоідеалу в традиціях народів Європи припадає на Польщу, Білорусь, Румунію і Молдову та Болгарію. Ступінь схильності до струнно-смичкового звучання, надання переваги колоритові щипкових (азійські кобизи-кобузи, балалайка, прибалтійські кантеле й канлес, європейські мандоліни і гітари) згасає майже пропорційно в міру віддалення від центру означеного ареалу. Істотно, що функції смычкового й “щипково-акомпануючих” звучань в інструментальній традиції українців чітко розмежовані: щипкові – виключно супроводжуючі до співу; смычкові – додатково solo і танцювальний супровід. Ця

тенденція виразно зберігається навіть в пограничних і маргінальних зонах дії української смычкової традиції на теренах Польщі, Московії, Білорусі, тобто в зонах домінування струнно-смичкового звукоідеалу над щипковим. Наприклад, неодноразове й надміру гіпертрофоване прагнення дослідників російської етноінструментознавчої школи надати етнічно-російського забарвлення скрипковій традиції Курщини, Брянщини, Смоленщини і навіть надто віддаленої від них Псковщини видається тенденційним з огляду на належність більшої частини “скрипкового ареалу” до виключно української маргінальної традиції та через безсумнівну запозиченість її навіть у виключно російських зонах поширення через безпосередні етнічно-пограничні контакти, або ж (як у випадку зі смоленською традицією) через принаймні порівняно удвічі потужнішу традицію білорусів¹¹.

Спостерігаємо також чіткий функційний поділ кантиленних звучань (включаючи й сопілкові) до імітування інструментом людського голосу та ансамблювання із ним, а дискретно-комплементарних – до акомпануючих (а не мелодичних!) функцій. Це спонукало, вочевидь, до утвердження в сприйнятті українців домінуючого ідеалу звучання скрипкової (а відтак і духової) кантилени як провідного чинника етнічного звукоідеалу. Даний звукоідеал наклав помітний відбиток на типологію давніх форм сольного скрипкового виконавства й на історично пізніші типи інструментально-гуртових форм традиційного музичення українців¹².

За наспівністю інструментальної кантилени струнно-смичкова традиція українців дещо поступається хіба-що румунсько-молдавській дойні¹³, виконуваний на скрипці проникливо-наспівно й максимально наближено до тембрових характеристик людського голосу, що навіть фахово зорієнтоване вухо найдосвідченішого фольклориста часто хибить при диференціюванні темброво-колористичних характеристик вокальної та інструментальних партій. Така темброво-акустична збалансованість, функційна рівно-

МИХАЙЛО ХАЙ. СКРИПКА – ПРОВІДНИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ...

правність і взаємодоповнюваність співочого й інструментального чинників у вокально-скрипкових композиціях типу колективної співогри “для себе” й “для слухання” й понині широко практикованих в багатьох регіональних традиціях т. зв. “хатнього” та “вуличного” музичення мимоволі настановлюють на гадку, що в давніші “скрипкові” часи ці засади відігравали у становленні етнічного звукоідеалу українців важливішу роль, аніж технічна, пальцево-моторна, смичкова й мікромелізматична вправність чи інтонаційно-стильові та темброво-кольористичні характеристики виконавської манери народного скрипаля. Особливо контрастно виявляється це в регіонах, де скрипкова танцювально-інструментальна практика або цілком згасла, або ж була замінена сурогатом гармошково-балалайково-гітарної “культури”: на Поліссі, Полтавщині, Наддніпрянщині.

Найбільшою мірою експансія і витіснення колись традиційного скрипково-кантиленного звукоідеалу “тремолююче-бряцальним” (гітарно-балалайково-мандоліновим) позначилися на традиції білорусів, що спонукало навіть до безпідставного інтерпретування, за визначенням К. Квітки, “любительських” інструментів у якості “традиційних”¹⁴.

На жаль, серед відомих опублікованих транскрипцій української традиційної скрипкової музики, вокально-інструментальні та суто інструментальні кантиленні скрипкові композиції займають мізерну (у порівнянні з танцювальними та реальним їх звучанням у побуті) частку й до того ж стосуються не “найспівучіших”, а, радше, більш “інструментальних” регіонів України: Гуцульщини, Закарпаття, Західного Полісся, Покуття, Бойківщини, Західного Поділля¹⁵. Втім і цей досить обмежений матеріал зафіксованої скрипкової кантилени дає підстави для вагомих і конструктивних регіонально-стильових зіставлень. У співвідношенні із дещо менш кантиленними ритуально-обрядовими скрипковими награваннями, маршово-приспівковими¹⁶ і танцювальними мелодіями¹⁷, всі вони (окрім хіба-що виразно дансантих інтонацій козачково-коломиїкової й полько-

вої структури) вказують на помітний вміст кантиленних компонентів в українському традиційному скрипковому інструменталізмі.

Хоч як би не намагатися підкреслювати роль кантиленності в скрипковому сольному (“для слухання” і “для себе”), супроводжувальному виконавстві (“до співу”, “до коляди”, “до ладкання” та інших весільно- й обрядово-ритуальних ситуацій), все ж домінуючою їх засадою в українському селянському побуті є не наспівність, а таки дансантиність (танцювальність). Відомо, наприклад, що найвіддаленішим від наспівних засад інструментальним жанром є полька. Найпомітніше інструментальні чинники преважують над вокальними у т. зв. “щипаних” польках, де скрипкове *arco* або виключається цілком, або ж, найчастіше, епізодично чергується з *pizzicato* (здебільшого, відкритих струн, защипуваних 3-м та 4-м пальцями лівої руки). У “щипаних” коломиїках і козачках з приспівками відчуття виняткової дансантиності на противагу відчуттю “віртуальної” кантилени виражене менш рельєфно, як з причини “захованої” у внутрішню стилістику їх “співного” мелосу, так і через помітнішу тут синкретичну єдність співу, музики і руху в названих жанрах, їх архаїчнішу – порівняно з полькою – інтонаційно-стильову природу.

Істотно, що танцювально-ансамблеве музичення в давній українській традиції тягнє до скрипкового (а не духового чи струнно-щипкового) ідеалу звучання. Інструментальна ж музика “до танцю” без участі скрипки надзвичайно рідкісна й стосується, переважно, виняткових чи екстремальних ситуацій (пастуший і військовий побут, танці під дримбу під час війни, під сопілку, бандуру, ліру чи цимбали на вечорницях, вулицях, гуляннях, коли “скрипки нема” або не вистачило грошей найняти професійну “музику” зі скрипкою¹⁸.

В індивідуальному традиційному скрипковому виконавстві України простежуються дві найвиразніше окреслені групи виконавців: а) музик, що, здебільшого, грають “для себе” й “для слухання”, гра яких характери-

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

зується диференціюванням ступенів індивідуалізованості й імпровізаційності; б) великих музик різних рівнів професіоналізації й уніфікування стильової манери гри.

Група “А” внаслідок своєї причетності до нерегламентованої іншими, окрім скрипково-інструментального, художньо-стильовими чинниками, сфери “для себе” й “для слухання”, характеризується значним ступенем імпровізаційної свободи (як щодо структури мелодики, ритму, темпу, агогіки і композиційної побудови, так і стосовно сприйняття колористичних характеристик тембру, естетики звуку, застосування різних, мало- або й зовсім невластивих академічному виконавству штрихів і прийомів, характеру поведінки виконавців й слухачів в момент безпосереднього виконавського акту і поза ним). Тому інтенсивне використання відкритих струн, надання переваги скрипливому, ніби “засурдиненому” звучанню інструмента над темброво й акустично “вирівняним” звучанням “академічних” скрипок майстрової і фабричної роботи, природно вважається тут не вадами, а найпосутнішими ознаками народно-виконавського стилю, його традиційно “нормативними” характеристиками.

Спостерігаємо надто вже звужену зацікавленість музик-скрипалів даної групи стильово- і жанрово однотипним репертуаром (колядки для скрипалів, котрі, окрім супроводження колядницьких гуртів, функційно більше ніяк не задіяні, а також – імпровізацій “для себе”, здебільшого для і “до співу” на основі, переважно, якогось одного інтонаційно-стильового матеріалу – коломийкового, коломийково-ладканкового, коломийково-козачкового, козачкового, народно-пісенного та ін.). Ця група скрипалів є найортодоксальнішим носієм традиційного інтонаційно-стильового модусу мислення певного етнорегіонального середовища, консервативних чинників автохтонного стилю творення й виконання народної інструментальної музики.

Групі “Б”, навпаки, властиві риси з відчутним вмістом як народно-, так і академічно-професійних прийомів гри. У “народно-

професійній” частині свого інтонаційної та репертуарно-стильової сфери, ці музики розвивають автентичну традицію, ретельно оберігаючи її автохтонну недоторканість. Однак, потреби у посиленні гучності, у загостренні інтонаційних, темпоритмових і темброво-кольористичних барв, у багатозоровому повторенні-“вправлянні” одних і тих самих інтонаційних зворотів за ситуації гри “на замовлення” у стильово різних зонах і, нарешті, менш природне, але інтенсивно насаджувана академічним середовищем зорієнтованість на професійно “авторитетніших” музикантів-академістів, в сучасних умовах істотно впливає на зниження характерності й автентичної своєрідності виконавського стилю народних музик-професіоналів.

Сказане про скрипку як один із провідних музичних інструментів сольного та гуртового музичення в традиційній культурі українців дозволяє диференціювати дві іпостасі цього технічно й стилістично досконалого музичного інструмента – як інструмент академічно-сценічної та провідний мелодичний інструмент, власне, народно-виконавської традиції. Їх взаємодоповнення на всіх етапах еволюції сприяла випрацюванню відмінних одна від одної технологій виготовлення, прийомів гри й манер виконання.

З конструктивного боку тут виокремимо:

- фізіологічне, техніко-виконавське й моторне вдосконалення постановочно-ігрового апарату народних скрипалів-професіоналів;
- варіаційну виконавсько-стильову трансформацію характерних рис автохтонного стилю, що відбувалася у взаємодії з суміжними й позасередовищними виконавськими структурами;
- синтез і переосмислення техніко-виконавських, акустичних, інтонаційно-стильових чинників народно-виконавської сфери із адекватними й подібними собі в академічному скрипковому виконавстві;
- збагачення виконавських прийомів за рахунок проникнення й рецептивного “вростання” виражальних засобів однієї сфери

МИХАЙЛО ХАЙ. СКРИПКА – ПРОВІДНИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ...

в іншу: ступеню застосування або незастосування вібрато, високих і надвисоких позицій, характерних способів їх зміни, принципів застосування аплікатури, смичкування, скордатури, штрихів, мікромелізматики й мікроальтерації тощо.

З деструктивного відзначимо:

– нівелювання й уніфікацію стилю внаслідок знеосібнення виразових чинників індивідуального характеру;

– втрати і затирання автентичних й автонтонних рис стилю внаслідок інтенсифікації мобільності народно-виконавських форм;

– тенденцію до посилення негативного впливу псевдофольклорних ансамблевих форм за участю скрипалів вторинно-самодіяльного середовища на колорит скрипкової гри в сфері автентичного індивідуального та весільно-ансамблевого народного професіоналізму;

– подальшу стандартизацію композиційних форм, ритмічне спрощення і мелодичну симпліфікацію, омелодизовування давніх речитативних інтонацій, що неодмінно наближує давні індивідуальні форми скрипкового виконавства до засадпізніших ансамблевих форм.

Подальші польові студії реліктів традиційного скрипкового виконавства в зіставленні із вислідами науково-теоретичних їх узагальнень неминуче мають спонукати до фундаментального переосмислення сучасного стану по-дилетанськи витлумачених продуктивних потенцій взаємовпливу як традиційної та сценічно-академічної естетики, так і виконавських практик скрипкової гри.

¹ Ямпольський І. Русское скрипичное искусство. – М.; Ленинград, 1951. – С. 13–29; Гуменюк А. Українські музичні інструменти. – К., 1967. – С. 125–131; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Х., 1930. – С. 7.

² Стеньшевський Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 48–49. Рихтман Ц. Несколько замечаний о балканской лире // Там само. – С. 124; Цицикян А. Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина // Там само. – С. 10–11, 172–175.

³ Народни песни на българите от Украинска и Молдовска ССР. – В 2 т. – София, 1982.

⁴ Цицикян А. Зазнач. праця; Гуменюк А. Зазнач. праця. – С. 130–131; Тодоров М. Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1988. – Ч. 2. – С. 149–163.

⁵ Гуменюк А. Зазнач. праця.

⁶ Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід. – 1993. – Ч. 6. – С. 35–43.

⁷ Назіна І. Беларускія народныя музычныя інструменты. – Мінск, 1997.

⁸ Шевченко Ю. Етнопедагогічні принципи навчання/переймання навичок гри на народній скрипці. З власного досвіду вторинної науково-виконавської реконструкції. – Дипл. робота студента V курсу історико-теоретичного факультету НМАУ. – К., 2006; Хай М. Гра на традиційних музичних інструментах: Робоча програма. – К., 2006.

⁹ Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. – Т. I. – К., 1985. – С. 440.

¹⁰ Бут О. Втора як механізм творення ансамблевих форм української традиційної інструментальної музики. – Кваліфікац. робота на зд. ст. магістра мистецтвознавства. – К., 2001. – С. 37–50.

¹¹ Мацієвський І. “Троїста музика” // Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору. – К., 1993. – С. 60–66.

¹² Бут О. Зазнач. праця. – С. 37–65.

¹³ Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С. 285–229.

¹⁴ Назіна І. Зазнач. праця. О С. 93–103, 186–199.

¹⁵ Інструментальна музика / Упорядк., вст. ст. та прим. А.І. Гуменюка. – К., 1972.

¹⁶ Там само. (“Марші”, № 4, 6, 11–15).

¹⁷ Там само. (“Метелиці”, “Гопакі”, “Тропаки”, “Чабарашки”, “Шумки”).

¹⁸ Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избр. тр. В 2-х томах. – Т. 2. – М., 1973. – С. 251–273; Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 26–42; Його ж. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999. – С. 333–460.

SUMMARY

Functioning of string and bow musical instruments on the territory of Western, Central and Eastern Europe, the origin and evolution, traditions in making and conversion are the object of research for many ethnic organologists. The author of the article reflects on specific features of violin as the Ukrainian national instrument.

Портрети

БОГДАНА ФІЛЬЦ

Кузик Валентина

ЩЕДРИЙ ЖОВТНЕВИЙ УЖИНОК

14 жовтня 2007 виповнилося 75 років видатній українській композиторці, знаному музикознавцю Богдані Михайлівні Фільц, яка з 1959 р. пов'язала своє професійне наукове життя з відділом музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ. На честь ювілярки відбулися 22 авторські концерти у Києві, Львові, Вінниці, Тернополі, Дрогобичі, Стрию, Калуші, Долині, два – у Перемишлі (Польща). Її твори виконували як знані майстри, так і талановита молодь – студенти та учні музичних закладів України, відомі оркестри та інструментальні ансамблі, прекрасні хорові колективи. У Дрогобичі (на базі Державного університету ім. І. Франка) була проведена науково-теоретична конференція. Колегами підготовано збірник статей “Музична україністика: Сучасний вимір” (випуск 3). Серед численних привітань, дарунків, відзнак, адрес, які отримала Богдана Фільц у ці дні, щонайважливішими для неї стали спеціальна відправа “Многоліття” у київському храмі св. Василя Великого в день великого християнського свята Покрови (саме “під покровом Покрови” й народилася ювілярка) та удостоєння ордену св. Варвари, який урочисто був вручений композиторці під час ювілейного концерту в Київському будинку вчителя 17 жовтня.



Народилася мисткиня у відомій інтелігентній сім'ї. Батько – Михайло Фільц – адвокат, людина демократичних поглядів, активний громадський діяч, брав участь у керівництві товариства “Просвіта”, очолював місцеве відділення “Рідної школи”, ініціював відкриття Яворовської філії Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка; мати закінчила філософський факультет Львівського університету (слухала лекції М. Грушевського). Богдана була молодшою у сім'ї з чотирьох дітей.

1939 рік став трагічним для родини Фільців: спочатку заарештували батька, а за кілька днів і мати з трьома доньками, як сім'я “ворога народу”, опинились у далекому Казахстані, де вони зазнали багато горя й поневірянь. Сестри – круглими сиротами – 1945-го повернулися до Львова, де опіку над ними взяли родичі. Вагому допомогу надали сестрам професори Львівської консерваторії Василь Барвінський (тодішній директор, який за 3 роки сам був репресований) та Станіслав Людкевич, у класі якого Б. Фільц успішно закінчила композиторський факультет (1958; перед тим – 1956-го – історико-теоретичний відділ) консерваторії. Під безпосереднім керівництвом і духовним впливом Вчителя, вона не тільки оволоділа засадами композиторської майстерності, але й викристалізувала свою патріотичну, громадянську позицію.

ПОРТРЕТИ

Упродовж 1959–1962 Б. Фільц навчалась в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН УРСР, де написала дисертацію під керівництвом академіка Л. Ревуцького – ушавленого композитора, академіка АНУ.

Здобувши науковий ступінь кандидата мистецтвознавства (1964), вона плідно працює в галузі музикології. Б. Фільц є автором понад 200 наукових публікацій, серед яких кілька наукових монографій: “Хорові обробки українських народних пісень” (К., 1965), “Фортепіанна творчість В. С. Косенка” (К., 1965), “Український радянський романс” (К., 1970), “Гармонія солоспіву” (К., 1979) та ін. Вона є також автором вагомих розділів у колективних працях відділу музикознавства, зокрема у першому-п'ятому томах “Історії української музики”, першому томі “Української музичної енциклопедії”.

З-поміж творчого доробку Б. Фільц (біля 400 опусів), особливо відомі її твори для дітей – пісні й хори, п'єси для фортепіано, скрипки. Великого поширення набули романси й ансамблеві вокальні твори композитрки на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся, Л. Костенко та ін. Прекрасні акапельні хори Б. Фільц виконують знамі українські колективи – хори “Хрещатик”, “Відродження”, “Благовість”, “Пектораль”, хорова капела ім. П. Майбороди Української радіокомпанії та ін. Музика композитрки сповнена високої духовності, завжди яскраво національно визначена, образно насичена, має неймовірно потужну енергетику, що променіє з щирого мелодизму та захоплює пружною ритмікою.

Композиторська та музикознавча творчість Б. Фільц відзначена званнями заслуженого діяча мистецтв України (1999), відмінника народної освіти (1988), преміями ім. М. Лисенка (1993) та ім. В. Косенка (2004). Активний членкиня Національної спілки композиторів України, Б. Фільц багато виступає з авторськими концертами в різних містах України й за кордоном (Польща, США). А ще, попри всі перелічені вище відзнаки, вона насправді має унікальний в Україні титул – ЛЮБИМА композиторка, який не надається жодними урядовими інстанціями, а набувається тільки духовною натхненністю самого таланту, який є найбільш поціновуваний серед людей.

СЛОВО ПРО БОГДАНУ ФІЛЬЦ

*Марія Байко
народна артистка України
професор*



Із Станіславом Людкевичем

З Богданою Фільц навчалась я у Львівській консерваторії в далекі 1960-і роки минулого століття. Вона була на історико-теоретичному факультеті, я – на народних інструментах по класу бандури. Вона, успішно закінчивши теоретичний факультет, продовжила навчання на композиторському,

а я була прийнята ще й на вокальний факультет. Ці факультети, як виконавські, завжди дуже тісно пов'язані між собою. Згодом я познайомилася на концертах зі студенткою Богданою і стала постійною виконавицею її вокальних творів. Ми повірили в себе, в нашу долю, що навчила щоденної праці.

З розповідей Богдани я знала, що вона

БОГДАНА ФІЛЬЦ...

пройшла пекельний шлях у своєму дитинстві та юнацтві. Стала круглою сиротою. По поверненні заслання, небесні сили – Матінка Божа – благословили сирітку Богдану на щасливу дорогу становлення розвитку її таланту. Богдана, в свій час будучи ще маленькою, мала щастя бачити, спілкуватися і навчатись у багатьох знаменитостей музичного й літературного світу: С. Людкевича, В. Барвінського, родини Колессів, М. Рильського, Д. Павличка, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, художниці Я. Музики й багато інших.

Близькі родичі матері – сім'я Рудницьких, після консультацій з тодішнім директором консерваторії В. Барвінським та С. Людкевичем, спрямували навчатись двох сестричок. Богдану (на фортепіано) – у музшколу, та Іванку (на скрипку) – у музучилище. Талановиті й наполегливі сестри згодом навчалися і закінчили з відзнакою Львівську консерваторію.

Сьогодні Богдана Фільц шанована всіма композиторка, музикознавець, заслужена діячка мистецтв України, доктор філософії мистецтва, лауреатка премій М. Лисенка, В. Косенка, Всеукраїнського конкурсу композиторів “Духовні псалми”. Як композитор – нараховує чимало різних творів у своєму доробку: чудові хори, твори для скрипки, фортепіано, бандури, сопілки, “Верховинська рапсодія” для оркестру, Концерт для фортепіано з оркестром... Та як для мене, найбільший доробок – її прекрасні солоспиви, що є неоцінним вкладом у скарбницю української вокальної лірики.

Як перша і постійна виконавиця цих мініатюр, хочу сказати, що я закохана у її солоспиви, їх прекрасне музичне розмаїття. Богдана дуже обдарована, талановита людина-композитор! Має розуміння і чуття до доброї поезії, яку вміло добирає до своїх солоспівів, нанизує на прекрасні кантиленні мелодії в лемківському чи гуцульському колориті. Вона завжди щира, правдива, з глибоким розкриттям образності, тому їй завжди віриш, хочеш слухати те, що написано нею. А особливо, коли ще й співачка виконає все так, як бажала композиторка. То ж стараймось бути уважними, відданими, правдивими у виконанні її творів.

ЩЕДРІСТЬ ВЕЛИКОЇ ДУШІ

*Гаврилець Ганна
Лауреат Національної премії
України ім. Т. Шевченка*

Композиторка Богдана Фільц – надзвичайно яскрава постать в українській музичній культурі. Її музику знають і люблять тисячі слухачів та музикантів-виконавців в Україні, а також за її межами. У чому ж секрет справжньої привабливості музики Богдани Фільц? Гадаю, що у щирості почуттів, натхненності, у тій справді позитивній енергії, які випромінює музика композиторки. Таїна притягальності творчості Богдани Михайлівни у її великій любові до Краси, до людей, до рідної Землі.

Будучи вихованкою Львівської композиторської школи, Б. Фільц стала митцем загальнонаціонального масштабу. Інтонаційна мова творів композиторки, її мелодика беруть свій початок у глибинах української народнопісенної творчості, що надає їй своєрідного колориту. Музика Богдани Фільц приваблює свіжістю гармонічної мови, оригінальністю втілення художніх ідей.

Показовим є той факт, що твори Б. Фільц особливо люблять діти, а вони є істинним індикатором “справжності” як у житті, так і у мистецтві. Хоча на долю Богдани Фільц та її родини випали численні випробування, серце її не зачерствіло, воно повне Любові до людей, до України. Усім, хто мав і має щастя спілкуватися з композиторкою, отримують від цього велику радість, бо обдаровує усіх Богдана Фільц своєю щирістю, своїм добром, часточкою своєї великої Душі.

ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ – В НЕПОВТОРНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПІСНІ

*Леся Дичко
Лауреат Національної
премії України ім. Т. Шевченка,
Народна артистка України*

Богдана Фільц – одна з найвідоміших українських композиторок нашого сьогодення. Талановитий творець й науковець,

ПОРТРЕТИ

вона відома ще й як музично-громадська діячка. Богдана Фільц працює в багатьох жанрах. Але найяскравіше вона виявила себе у вокально-хоровій музиці. Її хори і романси широко виконуються як в Україні, так і за кордоном. Особливо плідно Богдана Фільц працює в дитячій хоровій музиці. Її хорова пісня “Любимо землю свою” на слова М. Сингаївського стала справжнім гімном українських дитячих хорових колективів.

Як композитор, Б. Фільц є яскравим мелодистом; катилена її ніжна, витончена, пульсуюча. Джерела її натхнення в неповторній красі української народної пісні, в багатстві українського фольклору. То ж я від усієї душі хочу побажати талановитій колезі багато-багато плідних творчих років життя, сповнених любові, надії, нових відкриттів і звершень у безмежному океані української музики.

ЇЇ МУЗИКА – ПРОМІНЬ СОНЦЯ

*Марія Крушельницька
народна артистка України,
лауреат Всеукраїнського конкурсу
ім. М. Лисенка,
професор, дійсний член НТШ*

Богдана Фільц – композитор. А для мене також Даня – моя сердечна приятелька.

У моїм житті піаністки щастило на співпрацю з композиторами – Станіславом Людкевичем, Миколою Колессою, Анатолієм Кос-Анатольським, Романом Сімовичем, – але приятелькою є тільки Даня. У першу чергу тому, що ми майже ровесниці. Але ще й тому, що в наших долях багато спільного і, коли ми зустрічаємося, тем для розмов не доводиться шукати, вони самі спонтанно виникають.

Нас пов’язує не тільки людська симпатія, а й багато постатей з минулого, які були і її, і моїми знайомими, друзями – художниця Ярослава Музика та її чоловік доктор Максим Музика, піаністка і педагог Ірина Негребецька, моя вчителька Олександра П’ясецька, наші композитори-корифеї Станіслав Людкевич й Левко Ревуцький і багато інших, у тому числі наших сучасників.

Коли я бувала в Києві, обов’язково відвідувала Даню. Тоді вечори спогадів, які ми собі влаштовували, затягувалися до світанку. Ми не обмежувались лише спогадами. Тоді ж народжувались різні творчі ідеї, іншим разом ці ідеї втілювались у звуки. Наше спілкування завжди було яскравим, бо Даня не тільки пише прекрасну і добру (від слова ДОБРО) музику, яка викликає надзвичайні переживання, але й вміє цікаво оповідати. Хіба можна забути розповідь про нелюдські поневіряння трьох сестер на заслані в Казахстані?!



З Л. Ревуцьким і співробітниками відділу музикознавства ІМФЕ НАНУ

Серце крається, лише при згадці про їхню маму і про те, що прийшлося пережити їм у такому ранньому віці. Але, Богу дякувати, на шляху долі Даня зустріла небайдужих людей в особі Василя Барвінського і Станіслава Людкевича (можна би назвати ще і ще інші імена), і вона утвердилась як Людина і здійснилась як Композитор, музикознавець.

З фортепіанними творами Богдани Фільц я знайома дуже давно. У моїй нотній бібліотеці серед виданих фортепіанних творів Богдани є моєю рукою переписана "Лемківська пісня" A-dur з датою 1956 рік. Я ще тоді була студенткою Московської консерваторії і виконувала її. Пізніше, як я вже працювала у Львівській консерваторії, її "Закарпатські новелети" звучали у виконанні моїх студентів. А коли з'явився "Київський триптих", він увійшов до мого репертуару. Це надзвичайно зворушливе відчуття, коли твір написано з думкою про Тебе, але це і велика відповідальність – бути першим виконавцем, бо великою мірою від першого звучання залежить подальша доля твору.

Я безмежно горда (не боюсь у цьому признатись), що концертна доля "Київського триптиху" виявилась щасливою і для виконавців. Мій майбутній студент, а тоді ще учень (не мій) музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької Яромир Боженко власне з "Токатою" з "Київського триптиху" став у 1992 році лауреатом конкурсу піаністів В. Крайнева у Харкові.

Музика "Київського триптиху" відразу стала моєю. Пам'ятаю, як я отримувала з Києва різними okazіями окремі частини рукописними сторінками і з яким нетерпінням очікувала наступні сторінки, щоби встигнути приготуватись до авторського концерту Богдани, який мав ось-ось відбутись. Це були часи, коли небезпечно було проявляти патріотичні почуття. Але 1500-літній ювілей Києва дав змогу Дані створити твір глибокопатріотичний, з якого повіяло давниною і величчю українського Києва.



З Д. Павличком

Хочу зазначити, у фактурі творів Богдани Фільц відчутно, що автор професійно володіє інструментом. Тому її твори завжди піаністично зручні, а це для виконавця немало важне. Крім того, її музика є дуже сердечна, викликає добрі почуття і в наш достатньо жорстокий час сприймається як промінь сонця, який зігріває душу. У тому плані особливо хочу згадати її фортепіанні мініатюри – спога-

ди про композиторів "Музичні присвяти". Виявляється, що я, зовсім не підозрюючи, була ініціатором написання цих творів. У нотах, подарованих мені, Даня про це написала і висловила мені вдячність за ідею. У нас дійсно була розмова про написання спогадів, а мала я на увазі словесних, бо якраз тоді вийшла книжка спогадів про мою Вчительку – Олександрю Олексівну П'ясецьку-Процишин, яку ми з Лідєю Чекас (також ученицею О. О.) упорядкували і видали. Реакція на книжку підштовхнула мене до думки, що Даня, яка так багато і цікаво може розказати, повинна поділитись своїми спогадами з читачами. А вона, як правдиво творча натура, котра володіє чаром звуків, створила музичні спогади про наших незабутніх композиторів. І вийшло неповторно і незабутньо!! Це надзвичайно цікаві мініатюри, де автор не тільки цитатою конкретизує образ кожного композитора, а й створює атмосферу, характерну даному композиторові, делікатно виявляючи свою любов до кожного з них.

Мої студенти з великою радістю працювали над цими творами (а вони вимагають справжньої виконавської майстерності) і виконали їх на ювілейному концерті у Львові в жовтні 2002 р., а також у Польщі – в містах Перемишлі та Катовіцах.

І все ж словесні спогади Даня пише. Дуже цікаво читати її родовідні матеріали про предків батьківської і материнської ліній, де багато цікавих і видатних особистостей, спогади про незабутню Ірину Антонівну

ПОРТРЕТИ

Негребецьку. Ці постаті заслуговують, щоби люди про них знали і пам'ятали у наступних поколіннях. В опублікованих матеріалах Дана зуміла не тільки розказати про близьких їй людей, але, використовуючи архівні дані, відтворити правдиві картини і дух того часу.

Недавно з великою радістю прочитала в газеті "Культура і життя" інформацію про творчі зустрічі Богдани в Кіровограді, в місті, яке для мене пов'язане з моїм незабутнім професором Генріхом Густавовичем Нейгаузом.

У дні святкувань, окрім моїх найширших побажань всього найкращого, для Богдани прозвучать її прекрасні твори у виконанні моїх учнів.

ПРОДОВЖЕННЯ ШЛЯХЕТНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

*Геннадій Ляшенко,
Лауреат премій ім. М. Лисенка,
Б. Лятошинського,
Народний артист України,
професор*

Богдана Михайлівна Фільц – яскрава представниця галицької композиторської школи. Її музика відзначається барвистим галицьким колоритом, емоційною відкритістю і надзвичайно позитивною енергетикою, через що здатна впливати на найширші кола слухачів різних вікових категорій і ступенів музичної підготовки. Її твори виконуються як учнями музичних шкіл, так і визначними артистами та високопрофесійними колективами.

Така популярність творчості Богдани

Михайлівни забезпечується органічним поєднанням емоційно відкритої і національно визначеної інтонаційної сфери її творів з витонченою довершеністю формотворення, композиторської техніки.

Богдана Михайлівна впродовж багатьох років плідно поєднує композиторську творчість з роботою науковця інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Таке поєднання різнобічних творчих зусиль продовжує шляхетну європейську традицію, носіями якої були видатні представники галицької композиторської школи С. Людкевич та А. Солтис.

Очевидно, що це спричиняється до наявності таких важливих для композиторського стилю Богдани Михайлівни рис, як рівновага емоційного і раціонального, класична ясність думки та її розвитку. Власне, її особистість уособлює таке ж гармонійне поєднання. Всі, хто мав можливість спілкуватися з композиторкою, відчували на собі вплив сильної позитивної енергетики, як і від її музики. І завжди з вдячністю хочеться побажати цій красивій гармонійній привітній жінці різних Божих щедрот і осяяного сонячними променями довгого життєвого шляху.

Наш час – не виняток в історії. Було в ній усе. Але завжди було, є, і залишиться довіку, доки буде людство, – те, що пересилує складні суперечності людської природи. Що, власне, й творить історію, що є і залишається проводом духовного поступу людства. Краса. З нею поруч – моральна гідність, відповідальність і вміння протистояти зовнішнім перешкодам, нарешті – професіоналізм.

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО СОФІЇ ЙОСИПІВНИ ГРИЦІ (ЕСЕ З НАГОДИ)

Анатолій Іваницький

...З Софією Йосипівною Грицою доля звела мене в аспірантурі. Софію Йосипівну призначили моїм керівником. Діставши повідомлення про моє зарахування, я прийшов до тодішнього вченого секретаря ІМФЕ Ростислава Пилипчука. Після кількох хвилин розмови він вийшов зі мною в коридор і сказав:

– Зараз я познайомлю вас із керівником – Софією Йосипівною Грицою.

І додав:

– Чарівна, гарна жінка! Самі переконаєтеся...

Відчинив двері до відділу фольклористики, пропустив уперед. В кімнаті була вона одна. Ступивши крок, я зупинився, Ростислав мало не наштовхнувся на мене:

– Проходьте!

Біля столу напроти вікна стояла незвичайно гарна жінка – молода, ошатно вбрана. Інтелігентне обличчя, стримані рухи, привітна напівусмішка. І, як мені здалося, трішки напружена. Як потім я зрозумів (Ростислав потому додав) – я був першим аспірантом Софії Йосипівни. Ми залишилися удвох і тоді (як розпочалася розмова) я був вражений ще вдруге. До її осяйної жіночої краси додалася мова.

Вона звернулася до мене по-львівськи – вишуканою за інтонацією, артикуляцією, лексикою галицько-інтелігентною мовою. Сам я з дніпропетровщини. Українську мову знав непогано в обсязі місцевого сільського діалекту та радіо і шкільного мовлення. До аспірантури вступив, попрацювавши півтора роки у Криворізькому педінституті на музпеді. Там українською розмовляв ректор (забув його прізвище, воно було десь на польський кшталт. Про нього в мене залишилося враження, як людину виважену, розумну і достойну) та я. Зрозуміло, що



українською вжиткували й викладачі україномовних кафедр, але з ними я не був знайомий.

Між іншим, нещодавно виникла випадково в мене розмова з колегами про мовлення Софії Йосипівни. Було кілька думок: вплив польської, львівська говірка тощо. Але усі одностайно зійшлися: це не мова, а музика, не мова, а – аристократична краса української духовності, ментальності.

Рік-півтора після вступу мого до аспірантури ми з

Софією Йосипівною були в експедиції по Буковині та Гуцульщині. Вона збирала матеріали до тому з серії “Українська народна творчість”. Тоді я уперше почув гуцульський, лемківський говір. В одному селі на верховині старий гуцул робив бринзу. Софія Йосипівна записала від нього кілька співанок-хронік, а потім він пригостив нас бринзою. Ну і, як годиться, самогоном. Не криюся, коли чарівна жінка узяла чарку до рук досить таки смердючого напою, подумав: що то буде? Відмовиться чи таки вип’є? Випила, не скривившись. Потім вже, в машині, як поїхали далі, я обережно поцікавився: як то воно? Софія Йосипівна сказала те, що я запам’ятав:

– Фольклорист мусить звикати до незручностей польової роботи (!).

Це дуже суттєвий момент. В побуті, на виробничих застіллях Софія Йосипівна лише пригублює чарку. Але експедиція – то інше: хочеш, щоб прийняли за нормального чоловіка, - не геньбуй. І тримайся гідно, щоб воно там не було (у чарці). Така вже доля фольклориста й етнографа...

Книга “Співанки-хроніки. Новини”, видана за матеріалами тієї експедиції, стала одним з яскравих досягнень нашої науки. Передмова авторки містить численні науково-художні портрети (саме так!)

ПОРТРЕТИ

співаків, з якими ми спілкувалися. Їх цінність непересічна і є новаторським внеском у соціологію української музичної фольклористики (яку по-справжньому започаткувала С.Й. Грица). Більш того: ці польові замітки є зразком художнього осмислення співу, його носіїв, їх характерів, ставлення до пісні. На них мають орієнтуватися (і орієнтуються) усі мислячі та спостережливі польовики-фольклористи.

У тій експедиції, будши помічником і, по суті, майже пасивним спостерігачем та учнем практичного фольклориста-польовика (С. Й. Грици), я для себе також фіксував враження від спілкування із співаками. Відтоді в мене склалася звичка вести польовий щоденник. Ось деякі вислови співаків, засвідчені під час сеансів запису, що їх вела Софія Йосипівна: “не говоренням, а з витяганням” (народне визначення кантиленної мелодії); “довга пісня” і “коротка пісня” (розрізнення між співанкою-хронікою та однокуплетною коломийкою); “Ну, не можу нагадати, десь мені на язичці плямче...” (забув слова пісні); розуміння нашої роботи: “Щоб пісні не пропали, щоб пішли між люди”; критична оцінка ав-торських популярних пісень: “А тепер сучасне все співають ...[по радіо] Прибране, недокінчене”; філософія життя і смерті: “Хто багато має, нічого з собою не візьме, хто нічого не має - нічого не лишить” тощо.

...Жінка, як сприймається звичаєм, в ідеалі має бути вірною. Софія Йосипівна усе життя залишилася вірною Анатолію Поріцькому, чоловікові й однодумцеві. В нашій історії, на жаль, безліч прикладів передчасного уходу до-стойних талановитих працівників на терені національної культури. Таким був Анатолій Поріцький. Вони з чоловіком мали великі плани етнографічного й фольклористичного досліджень. Не судилося...

Але вірність і гідність не обмежується лише родинним колом. Як вчений і патріот, Софія Йосипівна продовжила працю за спільно визначеними інтересами. Видання “Мелодій український народних дум” Ф. Колесси, його ж “Музикознавчих праць”, лемківських пісень в записах О. Гижі, майже тридцять років роботи над рукописами записів З Берестейщини Ф. Колесси та

К. Мошинського. Внесок, який по-справжньому оцінить майбутня Україна. Бо в радянські роки ці праці викликали таку ідеологічну агресію, яку могла витримати (і довести справу до видання) лише людина великої духовної сили – Софія Йосипівна Грица. Що це коштувало – читач старшого покоління розуміє...

Монографія С. Й. Грици (по докторській дисертації) “Мелос української народної епіки” стала новим словом у пізнанні джерел українського народно-музичного стилю. Читаючи цю глибоку роботу, занурюєшся у минулі століття і бачиш джерела нашої духовності, колосальну вагомість українського національного менталітету, козацької моці та їх значення не лише для України, але й світового поступу. Введені Софією Йосипівною поняття парадигматики фольклору (закономірності постання варіантів) відкривають нові обрії дослідження розвитку народної музики у просторі й часі (до речі, так названа й одна з її монографій).

Подорож по Гуцульщині тривала два тижні. Я вже знав, що Софія Йосипівна вчилася у Миколи Колесси, була близько знайома з родиною Колессів. До речі, її, ще студентку Львівської консерваторії, було запрошено до опрацювання архіву академіка Філарета Колесси. Але я не знав, що Софія Йосипівна має й неабиякий хист до музичної композиції і прямо-таки видатні здібності до імпровізації.

Якось ми їдемо (тоді це була власна машина, крита, – Інституту мистецтвознавства). Їдемо довго. І я щось почав собі “під ніс” мугикати. Софія Йосипівна “підключається” – і виникає несподіваний дует. Почали перебирати пісні, які обоє знали. І ось тут я відкрив для себе мою керівницю не лише, як вченого, польовика, але й видатного імпровізатора, схильного не лише до терцевого ба-гатоголосся, але й до поліфонічного! Я брав на себе основний голос, а Софія Йосипівна “вишивала” на ньому. Та ще й як!! Це було таке вигадливо-прекрасне плетиво, що передати не можна. То треба було чути!! (Зрозуміло, не мене, а Софію Йосипівну. І це я кажу зі щирим серцем, хоч і сам не позбавлений певних здібностей до композиції).

СОФІЯ ГРИЦА...

З нами їздив також фотограф ІМФЕ Олександр Сланко. Він був тоді єдиним слухачем концерту “двох артистів”. Згодьтеся: рідкісний випадок... І пройшло років з десяти, ми з Сашою якимось випили по чарці, і він згадав той “концерт”. І відзначив не лише хист, але й тембр Софії Йосипівни. Що вона співала дзвінко (але не голосно, а скоріше “чисто”, точно й красиво) і незвичайно “вигадливо” й “зацвічено” (поліфонічно).

...Два тижні у Києві – це час, що летить, як мить. Але в експедиції, коли і не доспиш, і спати часто доводиться “на кулаці”, і харчі вряди-годи – це немалий час. Отже, втома вже десь прослизала. Софія Йосипівна це помітила і втішала нас:

– Через день – Львів. Я потелефонувала мамі, нас чекають. Буде обід і... (натяк, що й чарка).

Прекрасний Львів, виховані, інтелігентні люди, мила й гостинна мама Софії Йосипівни... Вишуканий і ситний обід після карпатських перевалів і бринзи... Усе пізнається в порівнянні!! (Я не хочу сказати: в порівнянні з київським побутом; порівняння – з експедиційними буднями й святами...)

...Хіба можна сказати достатньо про людину, її потаємну та очевидно-суспільну сутність не те що у статті, але й взагалі?..

Кожен живе багатомірно. Але в одних це скероване на себе, задля себе, в інших (у меншості, – яка ж, однак, творить націю, культуру та історію) – на ствердження етносу й духовності. Розмову про Софію Йосипівну можна продовжувати безмежно: є що сказати, є чому повчитися, є за що подякувати. Лауреат кількох престижних премій. Ведуча програм “Золоті ключі”, “Дзвонкова криниця”, які збирали мільйонні аудиторії слухачів. Під її керівництвом захищено три докторських і два десятки кандидатських дисертацій.

...Однак завданням мого нарису не було висвітлення життєвого й творчого шляху видатної особистості, самовідданого вченого. Про це вже й автор цих рядків, й інші учні та прихильники наукового хисту Софії Йосипівни Грици писали (й писатимуть) ще не раз. Мені захотілося просто згадати кілька незабутніх (насамперед експедиційних, бо вони в житті фольклориста є визначальними) моментів нашого спілкування. І поділитися їхнім неугасимим світлом з колом читачів, у якому Софія Йосипівна оточена пошаною та вдячністю.

Цілуємо Ваші руки, наша дорога! Здоров'я й наснаги! Ви – наша, а ми – Ваші! Дай, Боже!

Хроніка

ЛЕКЦІЯ 3 УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Володимир Грабовський

В останні десятиріччя про національну культуру у нас говориться і пишеться багато. В епоху тоталітарної радянської імперії ця тема не оминалася, але декларувалася з дуже виразним “ленінськонаціонально-політичним” забарвленням. Йшлося насамперед про новітню “націю”, “непохитну дружбу” усередині ССРСР та з найближчими “братами” із соціалістичного табору, інтернаціоналізм і т.і. Враховуючи ту обставину, що в Україні частково й досі такі ідеї міцно вкорінені й проектується на все суспільство, – годі нагадувати про їх болісність для розбудови незалежної держави. Щоправда, у розумінні поняття “національної культури” все ж помітні невідворотні зміни: воно конкретизується, оновлюється, набуває чимраз іншого змісту, адекватного до реалій світу XXI сторіччя. Кілька штрихів цих реалій не зашкодить нагадати. Світ і надалі залишається різноманітним, строкатим і барвистим, часто вороже наставленим до своїх же складових. Глобалізація, національний фундаменталізм, Європейський Союз, Євразія... Ці та інші чинники характеризують дуже неоднорідні явища, що так чи інакше віддзеркалюються у культурі та мистецтві.

* * *

В одному з центрів європейської культури, в давньому польському місті Кракові 20 травня – 3 червня відбувся Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики – XIX Дні Музики краківських композиторів. Пересічний читач, дочитавши до цього повідомлення, можливо, позіхне з розумінням: – “А, сучасна музика, аванґард, нікому не зрозуміло і не потрібно!” Все ж на короткий час затримаймо увагу й спробуємо дочитати до кінця. Справді, фестиваль у Кракові містить у собі і “аванґард”, і “незрозумілі” явища. Подібні музичні свята нині практикуються у багатьох цивілізованих країнах світу. Ба більше, міжнародні музичні фестивалі різного ґатунку і різного масштабу “міжнародності” нині є неодмінною рисою багатьох міст – не лише великих чи столичних. Від-

буваються подібні дійства і в Україні. Варто пригадати фестивалі “Київ Музик Фест”, “Музичні прем’єри сезону” (Київ), “Контрасти”, “Віртуози” (Львів), “Два дні і дві ночі” (Одеса) – називаю лише найавторитетніші та відомі в світі. Усталюються й кілька інших, що, долаючи численні перешкоди (передусім матеріального характеру), несуть тягар розвитку національної культури та утвердження, з більшим чи меншим успіхом утверджуючи їх. Тут годилося б пригадати той незаперечний факт, що музика і спів (особливо хоролий) є одним з найголовніших виразників української душі чи, як тепер прийнято висловлюватись, – менталітету. Принагідно зазначу, що за всіх нинішніх досягнень мистецтва у нашій країні, воно потерпає від матеріальних “недосягнень”, від зневаги до нього – однієї з підвалин та сутностей національної культури – з боку владних еліт... Відтак, згідно з відомим твердженням, що “святе місце не буває порожнім”, – душевний/духовний простір заповнюється ерзацзразками, псевдокультурою масового штибу. Щодо останнього, то і в найрозвиненіших державах ці явища мають місце, але вони не заповнюють вщерть усі ніші простору суспільства, примушуючи забувати про інші вияви мистецтва. Ці тенденційні фактори не є простими, бо, переплітаючись між собою (маю на увазі т. зв. дихотомію – легка і серйозна музика), на мистецькому видноколі творяться нові явища, співзвучні сьогоденню і здатні викликати повагу чи, навіть, захоплення різних верств спільноти, у тому числі й її “верхніх” прошарків – так званої еліти. Ця тема вимагає ширшого розгляду й обговорення хоча б тому, що в Україні теж присутні нетрадиційні й талановиті вияви аванґардних явищ.

Як і на минулорічних фестивалях, виправдовуючи свою назву (“Дні музики краківських композиторів”!), на цьогорічному дійстві багато уваги було надано виконанню музики польських авторів, так чи інакше пов’язаних з цим містом, – одним із значних центрів музичної культури. Змагаючись із

ВОЛОДИМИР ГРАБОВСЬКИЙ. ЛЕКЦІЯ З УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

столичною Варшавою, краківський фестиваль цікавий своєю “багатоповерховістю”. Присвячений (у цьому році) Константину Реґапею, фестиваль “умістив” ще дві потужні музичні акції, що також є безпосереднім продовженням минулих років: “II міжнародні дні молодих композиторів” (під гаслом “New Music – New Faces”) та “6-й форум молодих композиторів – Композиторсько-творча майстерня” (хай не дивує саме такий переклад слова “warsztaty”, що ніби скеровує мистецтво звуків у “виробничо-технічну” сферу, – ніхто не заперечить природного буття майстерності власне у мистецтві музики).

Заакцентована спрямованість на музику молодих авторів, на актуальну творчість, звісно, не заперечує і не оминає досягнень минулих століть, – тому у концертних програмах фестивалю знайшлося місце для музики не лише “ближчих до нас Рахманінова, Равеля, Ліґеті чи Пярта”, а й давніх – Чайковського, Шуберта, навіть Баха. Ще одним важливим моментом в історії краківських фестивалів постійна увага до творчості сучасних краківських композиторів старшого покоління. Це Б. Шеффер, К. Мошуманьска-Назар, Ю. Луцюк (двоє останніх були представлені окремими монографічними концертами). Забігаючи наперед, відзначу, що, не зважаючи на поважний вік (двоє з них минули 80-річний рубіж, третій – близький до нього), музика цих авторів відзначається свіжістю, фантазійною вишуканістю та змістовною фінезійністю – рисами, які мимоволі апелюють до сучасності, позначеної невпинними пошуками власне в напрямі новизни й оригінальності у цьому вічно змінному бутті. Зрозуміло, що “пошук себе”, свого стилю найхарактерніший для творчості композиторів саме наймолодшого покоління. Тут варто пригадати “перші кроки” в музичній творчості І. Стравинського, Б. Бартока чи Д. Шостаковича: чи вони були цілковито “вдалими”? Чи їхня музика знаходила адекватний (позитивний) відгук у сприйнятті сучасників на початку їх творчого шляху? Відповіді, зрозуміло, не завжди будуть позитивними, тим паче, що ці кроки відбувалися упродовж перших десятиліть буремного ХХ сторіччя.

Повертаючись до розповіді про музичні події краківського фестивалю, хочеться відзначити особливу, затишну й прихильну атмосферу, що панує під час його акцій. І цілком неважливо, чи лунає вивірена століттями й традиціями музика Метрів, чи, навпаки, цілком невідома – молодих авторів. Мимоволі пригадуються миті минулорічних

фестивалів у Кракові, де рясно була представлена музика молодих київських та львівських композиторів. Особливо запам’ятались урочисто-зосереджений Максим Шоренков, який був виконавцем власних вишуканих “шнуротворчих” композицій на фортепіано, оригінальні твори Любави Сидоренко, Андрія Матвеєва, Олександра Шимка.

Цього року музика молодих теж була представлена ґроном цікавих початкуючих авторів із різних країн, як-то: Константин Яськов (Мінськ), Даріуш Пшибильські (Варшава), Юстина Ковальська (Катовіце), Остап Мануляк (Львів), Юнг Ванґ (Шанхай) та ін. Та цей розділ фестивалю, спрямований на представлення новітньої музики, все ж був “розбавлений” концертами, у яких звучала музика широкого діапазону минулих десятиріч (наприклад, львівського композитора середини минулого сторіччя Тадеуша Маєрського; була виконана його соната для віолончелі та фортепіано). Дуже плавно фестиваль перейшов в наступну стадію – шостий Форум молодих композиторів. Тут теж твори, написані 2006 року, сусідили з музикою минулих десятиріч; фрагменти новітньої “Електронік-Опери Соляріс” Кароля Непельського змінювалися більш усталеною на слух музикою Ґ. Бацевіч чи неповторного Б. Шеффера. Блискучий речиталь піаніста Анджея Пікуля (виконання різноманітних та цікавих композицій Стемпневської, Яблоньського, Зуховіч та фортепіанного альбому композицій аргентинця Альберто Ґінастери) продовжився циклом акцій, присвячених невтомній композиторці (яка, до речі, народилася у Львові) проф. Кристині Мошуманьській-Назар. Відбулися презентація фільмів, присвячених мисткині та надзвичайний концерт з нагоди надання їй звання доктора honoris causa Музичної академії у Кракові. Який композитор не мріє отримати за життя хоча б трохи уваги сучасників та почесей!

Заторкнувши на початку статті дразливу тему співіснування музики різних спрямувань (насамперед – т. зв. “серйозної” та “легкої”) і творення третього, “компромісного” напрямку, зазначу, що в Кракові й не лише там це успішно робиться. Піаніст В’ячеслав Новиков (з Гельсінкі, а в минулому – соліст Київської філармонії), зігравши твори “нашого сучасного” (так зазначеного у програмі) Ф. Шуберта, у наступному джазовому концерті разом з іншими учасниками – музикантами з Естонії, США та Фінляндії – долучився до програми музичних опусів, інспірованих різними звуковими первнями,

ХРОНІКА

запозичених з творів Баха, Шуберта, Чайковського, Скрябіна, Ліґеті, Пярта...

Марна справа розповідати про музику, не маючи впевненості, що читач має адекватні слухові уявлення, які базуються бодай на певних звукових утриваленнях у часі. Це крихке мистецтво – всього лише звуки! – у новітню добу навчилися успішно й надійно “утримувати”, “матеріалізувати” для того, щоб хтось, хто не має змоги відвідувати концертні зали чи філармонію, міг відчувати насолоду від музики в себе вдома чи у колі друзів. Маю на увазі CD та інші подібні засоби. Приємно було спостерігати у Кракові те, як окремі концерти там “увічнювались” у записі і, натомість, дещо заздрісно пригадувати наші реалії. Скільки чудових композицій ми не змогли якісно і своєчасно затримати для наступних поколінь!

* * *

Імена Константина Реґамея – батька й сина – вписалися до історії кількох національних культур. Київський музичний діяч – піаніст-педагог, композитор, редактор Константин Казимир (Рудольфович) Реґамей (1879–1938), не зважаючи на його діяльність у сфері далекої від політики гуманітаристики, тоталітарною державою був визнаний “ворогом народу” і розстріляний, а його ім’я надовго було вилучене із суспільної пам’яті. Не допомогло йому й швейцарське громадянство. Син його, Константин Реґамей (1907–1982) відомий не лише у царині музики: однією із його рис була унікальна схильність до вивчення іноземних мов, особливо екзотичних – санскрит, тибетська, гінді, японська, урду... Це й стало його основною спеціальністю. Вивчившись, протягом багатьох років він викладав орієнталістику в університетах Варшави (до війни) і Лозанни (Швейцарія) – після неї. З композиції він отримав всього один (!) чи кілька уроків у композитора й педагога, вчителя Б. Лятошинського Рейгнольда Глієра (в ранній юності, до 1920-го року!). Отож К. Реґамей-син не мав професійної композиторської освіти, був автодидактом. Не зважаючи на це, засвоєння ним композиторського фаху дало яскраві результати. Підтримуючи тісний зв’язок з елітарними музичними колами Європи (був членом президії Спільки швейцарських композиторів) і мешкаючи у затишній Швейцарії від 1944 року до кінця життя, він ніколи не поривав стосунків з другою батьківщиною – Польщею (перша – Україна – була надійно зачинена “залізною завісою”).

Хоч Польща й була в достатній мірі “комунізованою” і він не був тут достатньо бажаним гостем – швейцарський паспорт робив своє: від 1956 року він майже щорічно бував у Кракові та Варшаві. Особливо його цікавив авторитетний, модерно-вибуховий на той час (у соціалістичній країні!) музичний фестиваль “Варшавська осінь” та особисте спілкування з друзями-композиторами (Вітольд Лютославський – один із них). Чи вдалося К. Реґамею бувати в Україні? Достовірно можна відповісти, що так. Як мені нещодавно повідомив Леонід Грабовський, Константин Реґамей був у Києві 1971 року: читав лекції і побував у нього вдома. Батько останнього, київський музикант Олександр Грабовський, теж був розстріляний у 1937 році як “шпигун імперіалізму” (трагічна подібність людських долей?). Під час наступних відвідин Києва 1979-го К. Реґамей-син подивувався блискучою російською мовою, барвисто розцвіченою зрозумілим для молоді сленгом. Ще однією небуденною рисою його особистості була нелегальна патріотична діяльність на користь Польщі під час II світової війни. І тут йому допомогли не тільки вільне володіння іноземними мовами (зрозуміло, в цих обставинах найважливішими були європейські – німецька, англійська, французька), а й швейцарське громадянство, яке для окупаційної німецької влади було незаперечним аргументом на користь певної свободи пересування.

Ще один штрих. Коли 1939 року Польща була захоплена німцями, друзі, знаючи обставини швейцарського громадянства К. Реґамея, радили йому негайно виїхати до Швейцарії, – він відповів, що його патріотичний обов’язок не дозволяє йому так вчинити: до кінця війни він був діяльним учасником опору, що свої здібності (знання мов, музичну творчість) віддавав на користь Батьківщині. Власне, постать Константина Реґамея-сина і була в центрі величюого заключного акорду краківського фестивалю. У низці яскравих мистецьких акцій знайшлося гідне місце і для вшанування пам’яті його батька-киянина. Це – міжнародна музикологічна конференція “Феномен особистості Константина Реґамея” (присвячена 100-річчю від дня народження та 25-річчю від дня його смерті) за участю музикознавців, культурологів, представників родини цього діяча з різних країн; концерти хорові та камерні; перегляд документальних фільмів про К. Реґамея; заключна дискусія та, врешті, зворушлива екскурсія підкраківськими околицями, пов’язаними з його молодістю.

ВОЛОДИМИР ГРАБОВСЬКИЙ. ЛЕКЦІЯ З УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Музикознавча конференція, поряд з тим, поряд з доповідями та дискусією, – мала малопомітні ознаки чогось невлучного, яке можна певною мірою охарактеризувати словами заголовку даної статті. Справді, батько і син Реґамеї сповна відчували на собі впливи потрясінь і катаклізмів ХХ сторіччя. У виступах багатьох підкреслювалось й переплетіння в цій родині кровних ознак різних народів – швейцарського, польського, угорського, італійського, шведського, сербського... Позаяк “життєва дія” відбувалася в Києві протягом значного проміжку часу, то, – природньо, – йшлося і про... російський “елемент” у родині (про український не згадувалось, хоч важко собі уявити, що обійшлося без нього). Тому зараз, на початку ХХ ст. польські діячі (разом зі своїми швейцарськими колегами) цілком слушно підтверджують приналежність Константина Реґамея до польської культури і мають для цього вагомі підстави. Між іншим, хтось із доповідачів зіслався на новітній довідник “Композитори України та української діаспори” професора Антона Мухи (виданий у Києві в 2005 році), в якому він наголошує на тому, що батько К. Реґамея є польського походження. Цікава деталь: Константин Реґамей народився в Києві 100 років тому в будинку по вулиці Пушкінській, 32, де містилася музична школа батька. У цьому будинку зараз міститься Національна Спілка композиторів України. Протягом деякого часу ведуться розмови про встановлення на цьому будинку меморіального знаку на честь батька й сина Реґамеїв. Віриться, що активна позиція польських та швейцарських діячів спільно з діями українських музикантів знайде відгук у київської влади.

Конференція тривала два дні: засідання були розподілені на кілька тематичних блоків (“Твори Реґамея”, “Біографічні зустрічі”, “Про батька композитора”, “Реґамей у Польщі”, “Реґамей у Швейцарії, Україні, Словаччині”). У конференції брав активну участь Єжи Станкевіч – незмінний та невтомний директор краківського фестивалю, достатньо відомий в Україні: саме його зусиллями українська музика (від минулого до сьогодення) не перестає лунати в Польщі, саме він сприяв особистій участі у краківських фестивалях найповажніших українських композиторів сучасності. Є. Станкевіч відкрив конференцію разом з проф. Аліцією Яжембскою (директор Інституту Музикології Ягеллонського університету), що проходила, власне, в затишному приміщенні цього

Інституту – “Палаці Пусловських”. Велику участь у реалізації акцій, пов’язаних з вивченням діяльності славної родини взяла молода дослідниця, проф. Катажина Налівак – крім доповідей (“У містичному колі російських символістів і декадентів – ранні пісні К. Реґамея”, “Музична і немусична діяльність К. Реґамея в період окупації”), вона була організатором вернісажу та перегляду швейцарського документального фільму про композитора-орієнталіста. Дуже цікавими були “біографічні зустрічі” з представниками родини Реґамеїв. Магдалена Гогль-Аркушевська і Яцек Аркушевські з Цюриха, Тереса Мацеяш і Богдан Галіньські розповіли цікаві враження від спілкування з мистцем.

Поміж іншим, прекрасною традицією краківського фестивалю є друк щорічної програми-книги про учасників музичного дійства. ХІХ-й фестиваль відбитий у поважному 300-сторінковому виданні, в якому є майже вся історія фестивалю. В ньому вміщено чимало унікальних світлин з життя Реґамеїв, запозичених з київських книгозбірень та швейцарських колекцій. Цьогоріч збірник відкрився винятковим есеєм поважної композиторки, проф. К. Мошуманської-Назар “Про творення, навчання і пасію діяльності” та змістовними спогадами Я. Аркушевського “Константи “Кот” Реґамей (1907–1982)”.

Цікавими, безперечно, були й інші доповіді конференції: “Про ідею Реґамеївської зустрічі” і “Константи Казимир (Рудольфович) Реґамей – біографія трагічно вписана в історію” (Є. Станкевіч). Професор Любомір Халупка з Братислави розповів про мистецьку присутність К. Реґамея в Чехії та Словаччині. Дещо відстороненою від загальної теми була унікальна доповідь “Полістілізм і духовність” музиколога з Москви Левона Акопян. У фестивальному збірнику вміщено його розлогі статті про творчість російських композиторів – С. Рахманінова, А. Шнітке та Р. Щедріна (твори цих композиторів також виконувались у Кракові цього року).

Особливо важливою, як здається, була присутність українських дослідників. Саме вони належно виповнили зяючу прогалину в низці спогадів про факти та деталі біографії мистців, пов’язаних з Києвом. Проф. Валентина Кузик (ІМФЕ НАН України) мимоволі ще раз нагадала про трагедію мистця у тоталітарному суспільстві (повідь “Незрозумілі паралелі часу: Константин Казимир (Рудольфович) Реґамей (1879–1937) та Микола Антонович Шипович (1881–1944)”).

ХРОНІКА

Ці паралелі зачіпають ще одну родину – батька й сина Шиповичів, доля яких склалася вкрай трагічно. Провідний спеціаліст Наукової бібліотеки ім. В. Вернадського Лариса Івченко висвітлила маловідому сторінку музично-редакторської діяльності батька (доповідь “Видання творів К.К.Р. Реґамея”). Документи, представлені нею, свідчать не тільки про фаховість педагога-редактора, а й про авторитет і високий рівень продукції київських музичних видавництв початку минулого сторіччя. Професор О. Таранченко (НМАУ ім. П. Чайковського) у доповіді “Присутність Константина Реґамея в Україні” численними фактами підтвердила приналежність цих імен і до сучасної української культури: ще живі свідки, що пам’ятають шляхетність постави композитора-батька, його творчі стосунки з видатними українськими музикантами, зокрема, з Б. Лятошинським. К.К.Р. Реґамея не забутий і як чудовий педагог-музикант.

Твори батька й сина Реґамеїв звучали протягом фестивалю неодноразово. Можна було навіть прослідкувати певну спадкоємність у їхній творчості: солоспіви батька на вірші російських поетів, романси сина (перші спроби вже “власного” голосу), написані в юному віці, потім – камерно-інструментальні та вокальні його твори (найвидатнішим тут є славний Квінтет – 1942–1944) і твір, що ніби підсумовує творчий шлях композитора – “Візії” для хору, соліста, органу й оркестру за 7 і 12 розділами “Книги пророка Данієля”. “Візії” стали кульмінацією концерту і фестивалю загалом. Виконавцями цього концерту були, крім камерного хору “Cantus”, – Клаудіо Данузер (баритон зі Швейцарії) та симфонічний оркестр Leopolis зі Львова (керівник Ярослав Мигаль), який часто виступає у Кракові.

Вже згадувалося про багату палітру різноманітних акцій, які не конче повинні бути лише музичними чи музикологічними. Про зростаючу з року в рік українську присутність (у першу чергу, завдяки зусиллям Є. Станкевіча) у краківських фестивалях останніх років – теж говорилося. М. Скорик, який є автором музики до визначного твору українського кінематографу – фільму С. Параджанова 60-х років “Тіні забутих предків”, мав чудову нагоду після його демонстрації розповісти присутнім про етапи становлення цього шедевра, авторську концепцію та, головне, втілення гуцульських традицій не лише у візуальних, а й у музичних образах.

Ще однією подією у Кракові стала презентація вокальної лірики та творів для гітари Михайла Вербицького. Здавалося б, далека від сьогодення, зрозуміла й щира музика о. Михайла могла видатись нецікавою. Проте тепла реакція аудиторії, яка щиро відгукувалась на мистецтво проф. Ольги Попович (сопрано) та Лешка Сушицького (гітара) засвідчила протилежне. Анотації здійснила доктор Ева Нідецька (усі з Жешува).

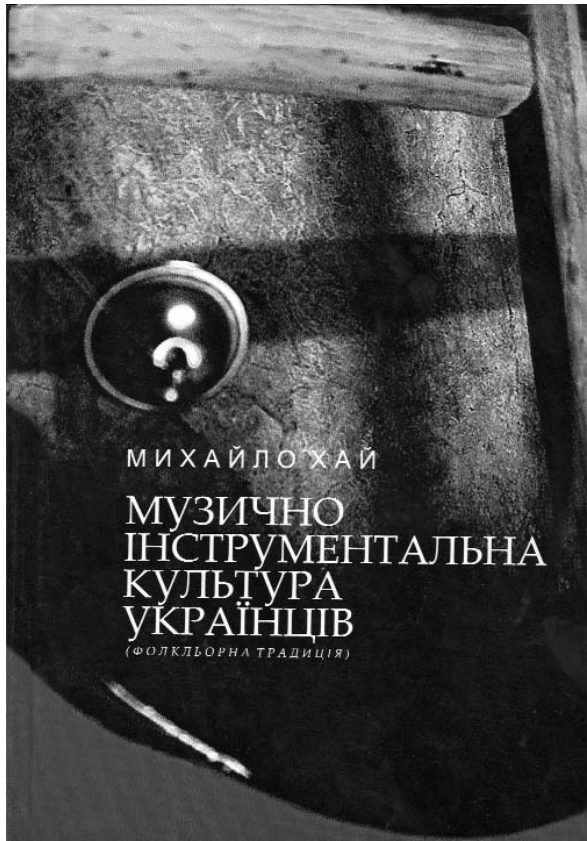
Немає змоги тут ширше розповісти про різних виконавців фестивальної музики – солістів, ансамблі чи хори-оркестри. Хочу згадати лише про високомайстерний хор “Cantus” з Ужгорода (керівник – Еміл Сокач). Цей камерний хор мав у Кракові два концерти. Перший – “Сакрум у російській хоровій музиці ХХ сторіччя” – містив два великі твори: “Всенічні чування” (“Всенощное бдение”) С. Рахманінова та “Втілений ангел” Р. Щедріна. Мистецтво хору у виконанні цих композицій було на недосяжній висоті. Про цю музику, що достатньо відрізняється від відоміших творів її авторів, у фестивальному збірнику вдало написав Л. Акопян.

* * *

Завершуючи, хочеться знову повернутися до провокативного поняття національної культури в сучасну епоху. Неминуче напрошуються паралелі польських досягнень із українськими, українських – з європейськими взагалі тощо. Не вдаючись у недоречні подробиці чи тонкощі, констатую, що краківський фестиваль є ніби зразковим у даному контексті. Не лише стосовно музично-мистецьких якостей, здобутків, прагнень, а власне, як взірць утвердження польської національної культури у її багатогранності. Хтось може подумати, що це словосполучення – національна культура – повинно голосно артикулюватися. Зовсім ні, принаймні я не чув і не читав про це. Але відчутним не лише для мене було утвердження polskosci (польськості) саме в такий спосіб: з увагою до деталей, до різних постатей мистецтва, до здобутків ближчих і дальших сусідів, які відтак стають уже часткою власної культури. Саме це хотілося підкреслити: увагу й способи плекання рідної культури і саме цей шлях є нині, мабуть, найпридатнішим для національної держави в добу глобалізації.

Рецензії та бібліографічні огляди

НОВА ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВЧА МОНОГРАФІЯ



Рецензія на монографічне дослідження М. Хая "Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)". – Київ; Дрогобич, 2007.

Своє дослідження М. Хай розпочинає історичним оглядом української етноорганологічної думки від часів "усної інструментальної традиції Русі – України та знання про неї в науковій літературі долисенківського періоду" до межі XIX–XX століть (М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, К. Квітка та ін.). Переходячи до класифікації народних музичних інструментів, дослідник вказує на відмінні класифікаційні підходи Боеція (за способом звуковидобування), Кассіадора (за емоційним осмисленням особливостей кожної групи), а також Гро-

хео, М. Преторіуса, М. Глінки, К. Ф. Геварта, Г. Берліоза, Е. Горнбостля, К. Закса та ін.

Далі дослідник переходить до коротких характеристик українських народних музичних інструментів, які входять до груп ідіофонів, щипкових мембранофонів, хордофонів (струнних), духових інструментів. Даючи характеристики інструментів, автор монографії вказує на ареали їх поширення і стан збереження, особливо зосереджуючи увагу на розгляді гуртових інструментальних форм за участю скрипки та традиції гри на цимбалах в Україні.

Своєрідним авторським підходом до розгляду народної інструментальної культури українців є визначення "часово-просторової стратифікації категорій і явищ традиційного інструменталізму як вияву етнічного звукоідеалу українців". В цьому плані автором монографічного дослідження розглянуті народна вертепна та весільна драми як середовища безперервності і автентизму традиції. Дослідник підкреслює: "Ще глибше, опосередкованіше, ніж у прямому й безпосередньо вираженому словесному мовленні, заховані психологічні, етичні й естетичні коди в художньому, музичному, хореологічному і, загалом, естетичному мисленні кожного конкретного етносу". Чи не вперше в українському етномузикознавстві дослідник торкається проблематики інструментального кітчу в підрозділі, присвяченому "змісту сороміцького елемента в українському танцювально-приспівковому фольклорі як вияву виконавського середовища"

Обґрунтовуючи своє бачення різних аспектів розвитку "етнічного звукоідеалу", дослідник особливо вирізняє виконавський фактор, що заторкує "акустичні, темброво-кolorистичні та виконавсько-інтерпретаторські ознаки стилю". Автор торкається тут і питання взаємовідносин традиційності і нетрадиційності форм етнічної культури.

РЕЦЕНЗІЇ ТА БІБЛІОГРАФІЧНІ ОГЛЯДИ

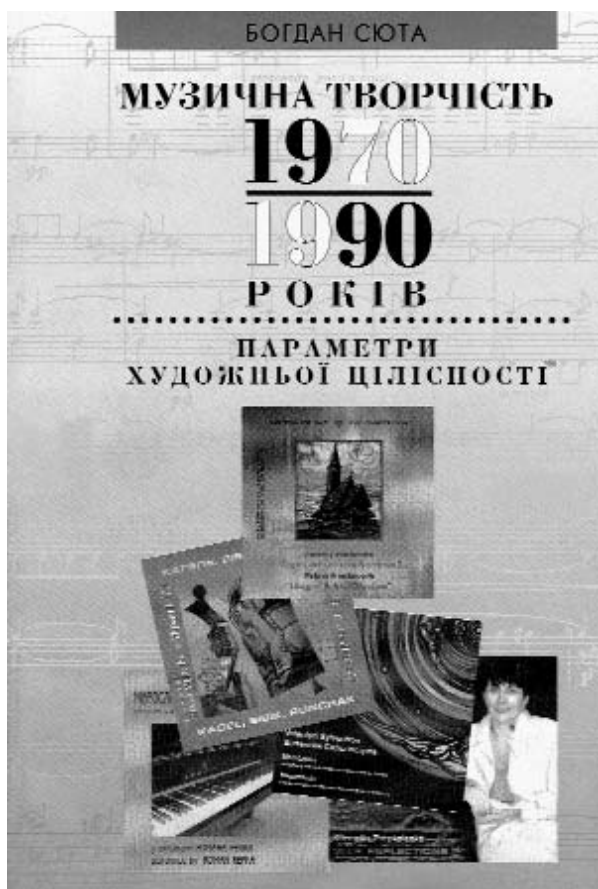
Цікавим є і спостереження дослідника щодо “зіставлення біоенергетичних модусів монотеїстичного релігійного мислення з атеїстичними та політеїстичними переконаннями” в аспекті створення певного “ґрунту для контрастних звукоутворюючих виявів звукоідеалу”.

Оцінюючи в цілому монографічне дослідження М. Хая “Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)”, необхідно вказати на його наукову уваженість, енциклопедичну деталізованість і навантаженість, з чіткістю авторської позиції у висвітленні актуальних проблем етно-

інструментознавства. Йому притаманні такі найголовніші для кожної монографії ознаки, як непересічна наукова вартість, новаторський підхід до складних проблем сучасної етноорганологічної аналітики і яскравий (нерідко навіть епатажно загострений) стиль викладу авторського тексту. Загалом, українська етноінструментознавча скарбниця поповнилася вагомим науковим доробком, який при відповідному опрацюванні цілком може послужити основою для створення підручника з курсу “Інструментальний фольклор” для вищих музичних закладів України.

Ігор Пясковський

ПАРАМЕТРИ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ



Рецензія на монографічне дослідження Б. Сюти "Музична творчість 1970–1990 років: Параметри художньої цілісності". – Київ, 2007.

З особливою цікавістю сьогодні сприймаються дослідження, об'єктом наукового аналізу яких є специфічні ракурси сучасних музично-творчих процесів, зокрема "принципи організації художньої цілісності, що почали домінувати в ... музиці останніх трьох десятиліть в умовах утвердження постмодерних реалій та усталення відповідних творчих парадигм" (С. 9 рецензованого видання). Започатковану віднедавна в українському музикознавстві традицію вивчення узятих в широкому соціокультурному контексті музичних творів у ракурсі художньої цілісності (О. Берегова, Н. Герасимова-Персидська, Н. Зеленіна, О. Зінкевич, А. Калениченко, Л. Кияновська, М. Ковалінас, В. Москаленко, І. Пяковський, І. Юдкін та ін.) продовжує монографія Б. Сюти "Музична

творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності" (К., 2006. – 253 с.). Як і попередні дві праці цього автора, вона викликала жвавий інтерес у середовищі музикознавців, композиторів, виконавців і шанувальників сучасної музики.

Обізнаний з проблематикою сучасної музики читач безпомилково впізнає авторський стиль Б. Сюти – його забезпечують наукова допитливість, тонка спостережливість, масштабність наукового бачення й мислення, щире зацікавлення найактуальнішими й найскладнішими проблемами сучасної музичної творчості. У цій книзі автор засвідчив ще одну, цілковито необхідну, як на наш погляд, рису – вміння цікаво й доступно (наскільки це доречно в науковій монографії) висвітлювати складні теоретичні проблеми.

Проблема організації художньої цілісності завжди була важливою для музичної творчості, а сьогодні постала особливо гостро як ключ для аналізу і розуміння музики ХХ – початку ХХІ ст. Тому упродовж останнього десятиліття музикознавці й справді відчували брак монографічних досліджень, де було б здійснено її системне осмислення. Як бачимо, з цього погляду монографія Б. Сюти стала надивовижу своєчасною, потрібною широкому колу зацікавлених фахівців.

Вирішення основних напрямків висвітлюваної проблематики на матеріалі української та польської музичної творчості останньої третини ХХ ст. є, безперечно, вдалим ходом дослідника. Саме так він зумів уникнути "нависання" традиційних – часто непродуктивних – штампів порівняння української музики виключно з російською, аналізуючи водночас шляхи взаємодії музичної творчості України й Польщі та порівнюючи шляхи, якими обидві музичні культури розвиваються в напрямку постмодернізму.

Імпонує, що специфічну музично-теоретичну проблематику автор викладає в системному зв'язку з питаннями музичної естетики та психології, творчості й виконавства в широкому культурно-історичному контексті України та Європи з урахуванням взаємодії централізаційних та перифериза-

РЕЦЕНЗІЇ ТА БІБЛІОГРАФІЧНІ ОГЛЯДИ

ційних процесів, показових для сучасної культури, зокрема музики. До переваг цієї монографії належить також прискіпливе врахування специфіки дискурсу та його соціально-психологічних і комунікативних характеристик.

Виправдано значну увагу в книзі присвячено розглядові ситуації постмодернізму й питанням зміни естетичних пріоритетів у музиці 1960–1970 років, демонстрації пошуків нових підходів у композиторській творчості наступних двох десятиліть. У цьому контексті слушно з'ясовуються особливості культурно-стильової полілогічності, принципів системності та симетрії в композиціях українських і польських авторів кінця ХХ ст.

Окремий акцент у монографії зроблено на вирішенні проблеми функціонування тривіальної музики та кічу. Особливої уваги заслуговують авторські спостереження щодо показової для сучасної музики зміни функцій та перетворення його в один із принципів організації цілісності. Варто зауважити, що цей розділ – це фактично поглиблений і вдосконалений варіант розлогої статті цього ж автора, що побачила світ у Записках НТШ і була позитивно прийнята та високо поцінована музичним загалом.

Серед нових принципів організації музичної цілісності у цьому дослідженні – чи не вперше в українському музикознавстві – виділено культурну полілогічність, текстові взаємодії, фрагментаризм тощо. Висунуті положення автор переконливо підтверджує докладним аналізом зразків музичної творчості українських і польських (частково й інших зарубіжних) композиторів. Такий послідовний порівняльний підхід виявився, на нашу думку, не лише оригінальним, але й досить продуктивним і перспективним. Серйозна аналітична база дозволила Б. Сюті умотивувати й запропонувати для наукового обігу поняття парадокса інтерпретанти.

Важливим і цікавим для сприймання є розділ монографії, присвячений опрацюван-

ню проблеми творчих парадигм та їх трансформації у науково-творчі парадигми (останній термін – теж авторський). У цьому зв'язку скрупульозно простежено функціонування в сучасній музиці інтердискурсу й використання у творах константних моделей та їх шкал (обидва поняття знову-таки новаторські; вони опрацьовані й обґрунтовані автором дослідження). Б. Сюта слушно звертає увагу й на таке важливе явище, як залучення до процесу організації музичної цілісності соціокультурних контекстів і позамузичних чинників, а також на помітне зростання їх ролі в музиці кінця ХХ ст.

Варто заакцентувати високу ерудованість автора рецензованого дослідження, його вільну орієнтацію в якнайщедріше представленій науковій літературі різними мовами (з 613 позицій використаної літератури понад 200 – англо-, німецько-, франко-, польсько-, чесько- та словенськомовні).

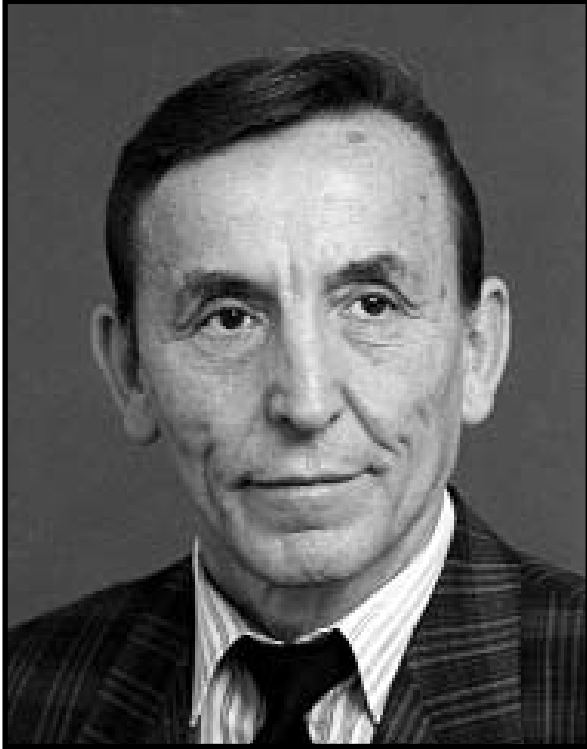
До переваг праці слід зарахувати й те, що монографія збуджує у читача свіжі думки, викликає бажання доповнити міркування автора власними, а іноді й подискутувати.

Насамкінець відзначимо належне видавниче оформлення книги, яке цілковито узгоджується з її змістом. Як і годиться для солідного наукового видання, монографія споряджена покажчиком імен та короткою анотацією англійською мовою.

Отже, з появою нової книги Богдана Сюти, музична та наукова громадськість України збагатилася ґрунтовним і актуальним теоретичним дослідженням із проблематики сучасної музики. З огляду на широчінь висвітлюваних проблем та розмаїтість залучуваного до аналізу музичного матеріалу, вона, без сумніву, стане надійною теоретичною і практичною допомогою як музикознавцям, так і практикуючим композиторам та виконавцям, а також культурологам, естетикам, студентам та аспірантам та й просто зацікавленим читачам.

Володимир Романко

Некролог



Анатолій Петрович ЛАЩЕНКО

(2.04.1941, м. Хабаровськ, РФ – 28.11.2007, м. Київ)

28 листопада 2007 року після тяжкої та тривалої хвороби, відійшов у вічність Анатолій Петрович Лашченко – хормейстер, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч. Професор (1990), доктор мистецтвознавства (1991), член-кореспондент АМУ (2002). Він найдіяльніше виявляв співучасть до музичних процесів у державі, зокрема, як член Національної Спілки композиторів України (з 1997). Людина, яка все своє свідоме життя присвятила розбудові українського хорового мистецтва – виконавству і зростанню молодих кадрів, науковому опрацюванню багатьох етапів його історії та популяризації надбань цієї давньої і сучасної галузі вітчизняної культури. Народжений у Хабаровську в родині вихідців з української частини Курщини, він повернувся в Україну вже юнаком і поступив до Київської консерваторії, яку закінчив 1964-го за фахом “хорове диригування” у класах Р. Корецької та В. Іконника. Кілька років пропрацювавши у Ніжинському педагогічному інституті ім. М. Гоголя, 1970-го повернувся до Києва і до 1995 року

трудився у Київському інституті культури, відтак – у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського як проректор з наукової роботи і професор кафедри диригування цього закладу. У цей час його діяльність набула нової динаміки. Він брав на себе найвідповідальніші завдання, охоплював своєю увагою широке коло проблем. Окрім цього – виховав представників не одного покоління диригентів і музикознавців, вдячність яких до Анатолія Петровича не вимірюється сенсом звичайних слів.

Він активно впроваджував високі еталони хорового співу та творчості у своїй музикознавчій та педагогічній діяльності 1980-х; працював над питаннями поглиблення професійності у своїй галузі і був автором багатьох програм для різних ланок освіти. Його наукові праці (близько 50 фахових статей; монографії) часто набували значення теоретичної бази чи імпульсів для подальшої розробки проблематики з різних сфер музичної культури (звичайно, насамперед, хорової). З-поміж найважливіших – монографія “Хоровая культура: аспекты изучения и развития” (1989), статті “Полифоничні принципи хорових обробок Б. М. Лятошинського” (1974), “Про виконавсько-хорову та композиторську практику” (1974), “Особенности хорового творчества Б. Лятошинского и его влияние на развитие украинского советского хорового искусства” (1987), “Проблеми дослідження хорової культури” (1994), “Драматичні колізії мистецького життя Нестора Городовенка” (1999), “Українське хорове мистецтво ХХ ст.” (2000), “Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України” (2001), “З історії київської хорової школи” (2005) тощо. Лебединою піснею Анатолія Петровича стало ґрунтовне, узагальнююче дослідження “Київська хорова школа” (К., 2007), де відтворився його досвід як хормейстера-практика, мистецтвознавця та педагога. Можливості познайомитися з цією роботою з нетерпінням очікують найширші кола шанувальників українського хорового співу.

Не стало серед нас світлої, талановитої людини, яскравої й натхненної особистості. Відданого і високообдарованого діяча культури й мистецтва, закоханість у ідеали яких та часто дивовижна у сучасному прагматичному світі віра у необхідність їх послідовного, часом самозреченого плекання стала його настановою-заповітом всім, хто мав щасливу нагоду бути знайомим з Анатолієм Лашченком.

Про авторів

Анікієнко Любов – музикознавець, провідний методист, викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського.

Барабан Леонід – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, доцент Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, член НСТДУ

Боньковська Олена – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України

Грабовський Володимир – кандидат мистецтвознавства, викладач Дрогобицького державного музичного училища, член НСКУ.

Зінків Ірина – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка

Іваницький Анатолій – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу ... Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, член НСКУ.

Калуцка Наталія – кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт кафедри едукції артистичної гуманістичного відділу Щецинського університету

Кузик Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, член НСКУ.

Литвиненко Алла – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Короленка.

Новакович Мирослава – викладач кафедри музики Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Олійник Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка

Охманюк Віталій – асистент кафедри музичних інструментів Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Пославський Антон – пошукувач кафедри камерного ансамблю Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка

Пясковський Ігор – доктор наук, професор, завідувач кафедри теорії музики, старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнографії Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, член НСКУ.

Романко Володимир – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Росляк Роман – науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Хай Михайло – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Упорядкування, редагування та художнє оформлення: *Наталія Костюк*
Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*
Літературне редагування і коректура: *Олена Щербак*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 18. 12. 07 р. Формат 60 x 84 / 8. Умов. друк. арк. 15,04.
Наклад 300 прим. Друкарня видавництва "Сталь".
Київ – 02660, просп. Визволителів, 1, тел.: 516-55-92, факс: 516-45-02

На обкладинці журналу:

Статуетка дівчини з маскою. III століття до н. е. Танагра (?), Греція.
Вис. 18,5 см. Глина, випал; біла, рожева, блакитна фарби. З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Інв. № 116 АТК МХ.

Редакція вдячна співробітникам Музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, зосібна завідуючій відділом античного мистецтва К. Чуєвій, за допомогу в оформленні журналу